UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

LUCIANO NASCIMENTO FIGUEIREDO

OS SENTIDOS DO PROJETO:
Uma investigação a partir dos artigos publicados na Revista Ars de 2003 a 2020.

SÃO PAULO

2020

LUCIANO NASCIMENTO FIGUEIREDO

OS SENTIDOS DO PROJETO:

Uma investigação a partir dos artigos publicados na Revista Ars de 2003 a 2020.

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Estética e História da Arte.

Área de concentração: Estética e História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Elza Ajzenberg

São Paulo

2020

FIGUEIREDO, Luciano Nascimento.

OS SENTIDOS DO PROJETO: Uma investigação a partir dos artigos publicados na Revista Ars de 2003 a 2020.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Estética e História da Arte.

Área de concentração: Estética e História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Elza Ajzenberg

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Professor Edson Roberto Leite

Instituição: Universidade de São Paulo – PGEHA

Julgamento: _____

Professora Dra. Ana Maria Pimenta Hoffmann

Instituição: Universidade Federal de São Paulo

Julgamento: _____

Professora Dra. Maria Elisa Campelo de Magalhães

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro

Julgamento: _____

Professor Dr. Romero Alves Freitas

Instituição: Universidade Federal de Ouro Preto

Julgamento: _____

Professor Dr. Samon Noyama

Instituição: Universidade Estadual do Paraná

Julgamento: _____

São Paulo

2020

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F475s FIGUEIREDO, LUCIANO NASCIMENTO
OS SENTIDOS DO PROJETO: uma investigação a partir
dos artigos publicados na Revista Ars de 2003 a
2020. / LUCIANO NASCIMENTO FIGUEIREDO ; orientador
ELZA AJZEMBERG. - São Paulo, 2020.
396 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Projeto. 2. Arte Contemporânea. 3. Revista
Ars. 4. Sujeito Projetado. 5. Dispositivo. I.
AJZEMBERG, ELZA , orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Luciano Nascimento Figueiredo

Data da defesa:

06/ 11/ 2020

Nome do Prof(a). orientador(a): Elza Ajzenberg

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP.**

São Paulo, 30/ 12/ 2020

Elza Ajzenberg
Profª. Titular da Escola de Comunicações e Artes
ECA USP

Assinatura do(a) orientador(a)

Amor puro e incondicional, portanto, à Iara e ao Iberê.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que cruzaram meu caminho, em especial àqueles que me deparei por meio de um texto: obrigado por terem escrito! Ato que torna possível a aventura de uma pesquisa e do alargamento vital que esse movimento instaura. Feita essa oração, prenehe de espiritualidade e imanência, agradeço imensamente:

À Margareth e ao Sinvaldo pelo amor incondicional. Aos meus irmãos e irmã, em especial ao Leonardo, ser iluminado. A toda grande família e em particular aos meus padrinhos Geraldo e Dora, exemplos na vida;

Aos meus amigos, entre eles, o Ruy, grande mestre. Ao Samon, pelas conversas infindáveis e pelos incontáveis estímulos e apoio contínuo. À Andrea pelas trocas vívidas sobre arte e educação. Ao Claudio Sá, amigo e intelectual fantástico. Maria Lúcia, minha querida, aquele abraço;

À Lola, pois sem ela esta tese simplesmente não existiria. Obrigado pelo carinho e por compartilhar comigo sua absurda capacidade intelectual, moral, afetiva. Lola, tu é uma festa e minha vida teria sido sem graça se não tivesse existido você.

Não poderia deixar de agradecer ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP e às pessoas que fazem este programa acontecer. Aos professores que tive o prazer de conviver, em específico à Sônia Salzstein.

[...] meus livros são, para mim, experiências, em um sentido que gostaria o mais pleno possível. Uma experiência é qualquer coisa de que se sai transformado. Se eu tivesse de escrever um livro para comunicar o que já penso, antes de começar a escrevê-lo, não teria jamais a coragem de empreendê-lo. [...] Sou um experimentador no sentido em que escrevo para mudar a mim mesmo e não mais pensar na mesma coisa de antes. (FOUCAULT, 2010, p. 289-290).

RESUMO

O presente trabalho propõe uma reflexão sobre os sentidos do termo **projeto** e seus usos no discurso da arte contemporânea. Defende a importância de percebê-los como elementos se diferenciam, mas que têm articulações que auxiliam na compreensão do campo artístico atual. Assim, a investigação coloca questões sobre qual racionalidade é mobilizada pelos dispositivos projetuais ou, ainda, como eles incidem sobre os agentes do sistema de arte, sejam eles, artistas, críticos, curadores ou instituições, bem como esses mesmos agentes reagem a eles. A partir das noções de plano de imanência de Deleuze e de jogos de linguagem de Wittgenstein, mapeia-se um conjunto dos artigos publicados na **Revista ARS**, de 2003 a 2020. Nesses artigos, são identificados oito sentidos principais do uso do termo **projeto** e, constituídas as articulações, é possível uma “visão panorâmica” desse conjunto, somada às características específicas do sistema de artes em São Paulo. A partir desse movimento, é empreendida uma análise sobre a racionalização social e seus desdobramentos na esfera de valor estético-expressiva. Para tanto, o estudo se desdobra, principalmente aos textos de Giulio Carlo Argan, Jürgen Habermas, Otília Fiori Arantes, Paulo Arantes e Sônia Salzstein. Por fim, a pesquisa acolhe a noção de sujeito projetado, elaborada por Hal Foster, para articular uma reflexão crítica sobre os sentidos do termo **projeto** no discurso da crítica de arte contemporânea brasileira.

Palavras-chave: **projeto**; arte contemporânea; Revista Ars, imanência; racionalidade; sujeito projetado.

ABSTRACT

The present research proposes a reflection on the meanings of the uses of the term *project* in the discourse of contemporary art. It defends the importance of perceiving them as a set whose elements are different, but which have articulations that help to understand the dynamics of the current artistic field. It elaborates questions about which rationality is activated by the projectual devices, how they affect the agents of the art system, whether they are artists, critics, curators or institutions, and how these same agents react to them. Mobilizing the notions of Deleuze's Immanence Plan and Wittgenstein's Language Games as methodological principles, a mapping was carried out on the set of articles published in Revista ARS, from 2003 to 2020. Eight main meanings of the use of the term project were identified and articulations were created to have a 'panoramic view' of this set, along with specific characteristics of the arts in São Paulo. From this movement, an analysis is carried out regarding social rationalization and its consequences in the sphere of aesthetic-expressive value. To this end, it unfolds, mainly, on texts by Giulio Carlo Argan, Jürgen Habermas, Otília Fiori Arantes, Paulo Arantes and Sônia Salzstein. Finally, the research embraces the notion of designed subject, elaborated by Hal Foster, to articulate a critical reflection on the meanings in the *project* in the discourse of Brazilian contemporary art criticism.

Keywords: project; contemporary art; Ars Journal; immanence; rationality; designed subject.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Ilustração e apontamentos. Plano de Imanência da filosofia de Kant (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 75).	32
Figura 2. Jean Tinguely, <i>Meta-matic</i> , 1959. Foto: Robert Doisneau (BOIS, 2006, p. 97).	33
Figura 3. Rubens Gerchman. Foto de Juan Esteves, 2000. (JAREMTCHUK, 2008, p. 105)	54
Figuras 4 e 5. Desenho e a obra acabada do Museu Guggenheim de Bilbao (Gehry) (ARANTES, 2010, p. 95).	55
Figura 6. Hélio Oiticica, <i>Invention of Colour</i> , Maquette for Magic Square No 05, Rio de Janeiro 1978, Acrylic on wood; acrylic on wire screen; Plexiglas, 115 x 600 x 600 mm, César and Claudio Oiticica Collection.	56
Figura 7. <i>Invenção da Cor, Penetrável # 5, De Luxe</i> , 1977, Inhotim.	56
Figura 8. Regulamento para utilização do logotipo do IV Centenário, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira). (NEUBAUER, 2018, p.123).	57
Figura 9. Logotipo do IV Centenário do Rio de Janeiro, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira). (NEUBAUER, 2018, p. 126).	57
Figura 10. Logotipo do IV Centenário do Rio de Janeiro, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira) (NEUBAUER, 2018, p. 127).	58
Figura 11. Logotipo do IV Centenário do Rio de Janeiro decorando bicicleta, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira). (NEUBAUER, 2018, p. 122).	58
Figura 12. Planta do MAO, com a localização das duas galerias. (MOURÃO, 2018, p. 47).	59
Figura 13. <i>The family in disorder</i> , galeria menor e galeria maior antes da intervenção dos seis montadores e artistas. (MOURÃO, 2018, p. 48).	59
Figura 14 e 15. <i>The family in disorder</i> , vistas da galeria maior depois da intervenção dos seis montadores e artistas.	60
Figura 16. Esquema do sistema tecnológico de Metacampo. (SOGABE, 2011, p. 71).	61
Figura 17. Planta do espaço do público. (SOGABE, 2011, p. 69).	61

Figura 18. <i>Emoção Art.ficial 5.0: Autonomia</i> . Itaú Cultural, 2010. Projeto selecionado em edital e patrocinado pelo Itaú Cultural. Autoria: SCIArts (SOGABE, 2011, p. 60).	62
Figura 19. Rubens Mano, <i>Contemplanção suspensa</i> , 2008. Foto: Rubens Mano. (RIVITTI, 2009, p.151).	63
Figura 20. Mel Bochner, Projeto de Axiom of Indifference, 1972-1973, caneta esferográfica sobre papel, Nova York. (BOIS, 2018, p. 44).	64
Figura 21. Jeannis Kounnelis, Sem título, 1984, projeto desenhado para arenito para a exibição <i>Skulptur im 20. Jahrhundert</i> , 21 x 15 cm. Disponível em https://www.dorotheum.com/en/l/6538638/ . Acesso: 07 jul. 2020.	64
Figura 22. Diagrama mostrando a composição e o sistema de proporcionalidade de cubo vazado: as arestas A–A', B–B' e C–C' são paralelas umas as outras. (SILVA, 2019, p. 112).	65
Figura 23. Franz Weissmann, <i>Cubo vazado</i> , 1951, aço, 75 x 75 x 75 cm. (SILVA, 2019, p.122).	66
Figura 24. Ricardo Basbaum, <i>Diagrama (re-projecting utrecht)</i> , 2008 (BASBAUM, 2008, p.3).	67
Figura 25. Mario Ramiro, <i>Altamira</i> , 1986. (ZANINI, 2003, p.10).	78
Figura 26. <i>Desluz</i> , Galeria Luciana Brito, São Paulo (Grupo Poéticas Digitais) (PRADO, 2010, p. 115).	79
Figuras 27 e 28. Posição inicial da tecnoperformance e posição final da tecnoperformance. (LEOTE e CAVALIERI, 2019, p. 244).	80
Figura 29. Ensaio da transmissão das decisões de Ana Amália sobre o posicionamento do drone. Foto: Lucas Gervilla. (LEOTE e CAVALIERI, 2019, p.245).	81
Figura 30. Lima Bo (à direita) e outras dançarinas interagindo com a projeção do laser do drone – ponto verde – sobre a rampa do IA. Foto: Lucas Gervilla. (LEOTE CAVALIERI, 2019, p. 245).	81
Figura 31. George Maciunas, <i>Manifesto Fluxus</i> , 1963. (ZANINI, 2004, p. 10).	82
Figuras 32 e 33. Eduardo Kac, <i>Interversão</i> (performance), praia de Ipanema, 1982. (KAC, 2013, p. 36).	83

Figura 34. Eduardo Kac, <i>Pornograma 1</i> , imagem fotográfica sobre papel de algodão, 49 x 73 cm, 1980. (KAC, 2013, p.40).	84
Figura 35. Eduardo Kac, <i>Pornograma 2</i> , imagem fotográfica sobre papel de algodão, 49 x 73 cm, 1981. (KAC, 2013, 42).	84
Figura 36. Eduardo Kac, <i>Pornograma 4</i> , imagem fotográfica sobre papel de algodão, 17 x 77.5 cm, 1982. (KAC, 2013, 45).	84
Figura 37. Eduardo Kac, <i>Escracho</i> , capa do livro de artista criado e publicado pelo autor, 1983. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. (KAC, 2013, p. 44).	85
Figura 38. Eduardo Kac, <i>Pornograma 3</i> , imagem fotográfica sobre papel de algodão, 49 x 73 cm, 1981. (KAC, 2013, p. 44).	85
Figura 39. Eduardo Kac, <i>Pornograma 5</i> , imagem fotográfica sobre papel de algodão, 49 x 73 cm, 1982. (KAC, 2013, p.38).	86
Figura 40. Eduardo Kac. Foto. (KAC, 2013, p. 51).	86
Figura 41. Sophie Calle, <i>Take care of yourself</i> , 2007, instalação, 108 elementos, dentre eles filmes, ampliações, textos e cartazes. Bibliothèque Nationale, Paris. (BOIS, 2018, p.33).	87
Figura 42. Sophie Calle, <i>Take care of yourself</i> , 2007, instalação, 108 elementos, dentre eles filmes, ampliações, textos e cartazes. Foto. (FABRIS, 2009, p.85).	87
Figura 43. 7000 pedras de basalto depositadas na Friedrichsplatz na Documenta VII para o projeto 7000 Carvalhos, 1982. (ROSENTHAL, 2011, p.126).	88
Figura 44. Joseph Beuys, <i>Bomba de mel</i> , espaço de trabalho, Fridericianum/Documenta 6, Kassel, 1977. (ROSENTHAL, 2011, p.110).	89
Figura 45. Vista da instalação <i>Hélio Oiticica: to organize delirium</i> , no Carnegie Museum of Art. (foto Bryan Conley) (MAROJA, 2017, p. 279).	90
Figura 46. Vista da instalação <i>Hélio Oiticica: to organize delirium</i> , no Carnegie Museum of Art. (foto Bryan Conley). (MAROJA, 2017, p. p.291).	91
Figura 47. <i>The Whitechapel experiment</i> , exposição. Fonte: Itaú Cultural. Programa Hélio Oiticica. São Paulo, [s/d]. (COUTO, 2017, p. 113).	91
Figura 48. Harrell Fletcher and Miranda July, <i>Learning to love you more</i> – Disponível em https://www.sfmoma.org/artwork/2010.45.A-EEEEEEEEE/ . Acesso: 08 mai. 2020.	96

Figura 49. Harrell Fletcher and Miranda July, Learning to love you more. Mensagem que o site não aceita mais envio, após ser adquirido pelo SFMoMa – Disponível em http://www.learningtoloveyoumore.com/ . Acesso: 08 mai. 2020.	96
Figura 50. Fotos de Marcelo Zocchio das obras integrantes do Arte Construtora na Casa da Ilha da Pólvora. (ARAUJO, 2003, p. 72).	97
Figura 51. <i>Projeto Lotes Vagos</i> . Foto. (GANZ, 2008, p.4).	98
Figura 52. Eduardo Kac. <i>Creation of GFP K-9 (diagram)</i> , 1998. (KAC, 2004, p. 37).	102
Figura 53. Aula de prática de escultura - objeto e espaço sonoro no Departamento de Artes Visuais da ECA USP, turma de 2009. Fotos de Mario Ramiro. (WEISS, 2010, p.104).	103
Figura 54. <i>D. Pedro II</i> , foto de Carneiro & Gaspar, foto-pintura de J. Courtois, 1867. (CHIARELLI, 2005, p. 78).	110
Figura 55. Carneiro & Gaspar, albúmen. <i>D. Pedro II conversando consigo mesmo</i> , c. 1867 (CHIARELLI, 2005, p.87).	111
Figura 56. Vítor Meireles, <i>Batalha dos Guararapes</i> , 1879, óleo sobre tela, 494 x 923 cm, Museu Nacional de Belas-Artes.	112
Figura 57. Pedro Américo, <i>Batalha do Avaí</i> , 1877, óleo sobre tela, 600 x 1100 cm, Museu Nacional de Belas-Artes.	112
Figura 58. Anita Malfatti, <i>A estudante</i> , 1915-16, óleo sobre tela, 76,5 x 61 cm, MASP.	113
Figura 59. Bramante Buffoni, <i>Sem título</i> , 1954. Cartaz para exposição de Cândido Portinari no MASP. (FREITAS, 2020, p.230).	114
Figura 60. Bramante Buffoni, <i>Sem título</i> , s.d. óleo sobre madeira envernizada, 43 x 63,1 cm. MAC USP. (FREITAS, 2020, p.235).	114
Figura 61. Modelos do desfile Dior ladeadas por Pietro Maria Bardi e Lina Bobardi. Biblioteca e Centro de Documentação – IAC MASP.	115
Figura 62. Montagem da Sala da Bélgica, com escultura de Jozef Cantre, <i>Mulher deitada</i> . Ao fundo, montagens da Sala da Itália, com obras de Carlo Carrà, e da Sala da França, com obras de Paul Delvaux e Germaine Richier. Disponível em http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal/fotos/3812 . Acesso: 07 jun. 2020.	116

Figura 63. VIII Bienal de São Paulo. Sala Sérgio Camargo. Disponível em http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal/fotos/381 . Acesso: 07 jun. 2020.	117
Figura 64. Cartaz da XVII Bienal de São Paulo. Disponível em http://www.bienal.org.br/exposicoes/17bienal/cartazes/4243 . Acesso: 07 jul. 2020.	117
Figura 65. <i>Livro/Acervo</i> , Paço das Artes. Disponível em http://www.pacodasartes.org.br/notas/livro_acervo.aspx . Acesso: 20 jun. 2020.	118
Figura 66. Sede da Oi Futuro. Disponível em https://oifuturo.org.br/o-instituto/ . Acesso: 07 jun. 2020.	119
Figura 67. Cena do 'slideshow' <i>'The other side'</i> : estudo sobre o 'terceiro sexo' Foto: Divulgação / Nan Goldin. Disponível em https://oglobo.globo.com/cultura/nan-goldin-fala-da-polemica-exposicao-que-chega-ao-mam-3897043 . Acesso: 20 jun. 2020.	119
Figura 68. CCB RJ. Página no <i>Facebook</i> . Disponível em https://www.facebook.com/ccbb.rj/ . Acesso em 20 jun. 2020.	119
Figura 69. Exemplo de número musical "imaginado" (Carnaval Atlântida): No tabuleiro da baiana, de Ary Barroso. (MELO, 2016, p.240).	123
Figura 70. Nelson Rockefeller com o Tio Sam. (GUILBAUT, 2011. p. 149).	124
Figura 71. El Lissitzky. Página do catálogo do Pavilhão Soviético de PRESSA com vistas da exposição nos quatro cantos da imagem, Colônia, 1928. (MARCELINO, 2020, p.285).	125
Figura 72. Marcel Gauthierout, Palácio do Congresso Nacional em Construção, 1958. https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/olhar_brasilia_ims_educativo . Acesso: 07 jun. 2020.	132
Figura 73. Antonio Dias, <i>Projeto para um voo de ataque</i> , 1964, gesso e óleo sobre duratex, 66 x 50 x 5 cm. Col. J. Boghici. (MARTINS, 2006, p. 61).	134
Figura 74. Stills do filme <i>Mangue Bangue</i> , 1971, Neville d'Almeida, Brasil. (DUARTE, 2019, p. 155).	135
Figura 75. Cotações dos artistas em janeiro de 1975. Fonte: Revista Veja.	135
Figura 76. Paula Pin, <i>Medusa</i> . (SANTAELLA, 2009, p.131).	136
Figura 77. Leandro Nerefuh, <i>Caverna de Umbelina</i> , 2015. (NEREFUH; MAIER, 2015, p.13).	137
Figura 78. Daniel Senise, anotações dos cadernos de trabalho. (SALLES, 2003, p.89).	142

Figura 79. João Loureiro, Sem título, 2009. Nanquim sobre papel jornal. (RICCIOPPO, 2014, p.144).	145
Figura 80. <i>Blue jeans</i> , 2009. Isopor, resina, fibra de vidro e <i>jeans</i> . (RICCIOPPO, 2014, p. 145).	
Figura 81. 20 anos do Programa de Exposição CCSP. Disponível em http://www.centrocultural.sp.gov.br/EXPO20anos/index.htm . Acesso: 25 mai. 2020.	145
Figura 82. Diagrama de representação dos sentidos do projeto	150
Figura 83. Regina Silveira. <i>O paradoxo do santo</i> , 2009, vinil adesivo e base com santo de madeira, MAC USP.	172

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1. PROJETO E SEUS MÚLTIPLOS SENTIDOS	21
1. A noção de plano de imanência como um caminho	21
1.1. Wittgenstein como reagente	22
1.1.1. Explicação da ideia de plano de imanência	23
1.1.2. Como o plano de imanência foi mobilizado na obra de alguns filósofos (exemplos)	27
1.1.3. Futuro aberto à imanência, história não cronológica.	29
1.2. O plano de imanência deslocado	34
1.3. Usos do termo projeto nos textos da Revista ARS de 2003 a 2020.	37
1.3.1. Projeto como ferramenta	38
1.3.1.1. Projeto como ferramenta para arquitetura	41
1.3.1.2. Projeto como ferramenta para o <i>design</i>	45
1.3.1.3. Projeto como ferramenta para realização de exposições	47
1.3.1.4. Projeto como ferramenta para o trabalho artístico	48
1.3.1.5. Projeto como dispositivo	53
1.3.2. Projeto como obra	68
1.3.2.1. Projeto como obra – arte-tecnologia informacional	69
1.3.2.2. Projeto como obra – trabalhos artísticos de caráter processual	72
1.3.2.3. Projeto como obra – Instalações	73
1.3.3. Projeto como articulação	92
1.3.4. Projeto como pesquisa	98
1.3.5. Projeto como ação institucional	104
1.3.6. Projeto como ação estatal	120
1.3.7. Projeto como princípio programático político	125
1.3.8. Projeto como princípio programático poético ou teórico	138
1.3.9. Usos menos recorrentes do projeto	143
1.3.9.1. Projeto como desejo	143
1.3.9.2. Projeto em um sentido existencial	143
1.3.9.3. Caráter de projetualidade do desenho	144

2. PROJETO E SUA DINÂMICA SISTÊMICA	146
2.1. Os sentidos do projeto como uma tribo de proposições	148
2.2. O deslocamento do fazer artístico do objeto ao projeto	151
2.3. A racionalização social e a crítica da razão instrumental	158
2.3.1. Weber	159
2.3.2. Lukács	162
2.3.3. Horkheimer e Adorno	165
2.4. O projetar entre a desobjetificação da arte e a racionalidade instrumental	169
2.5. Encaminhamentos	183
 3. PROJETO E RACIONALIDADE	 185
3.1. A crise de um projeto constituído pela crise	186
3.1.1. Estética em Habermas: o projeto moderno como princípio programático político para a contemporaneidade	187
3.1.2. A obtusidade estética ou o anacronismo do projeto moderno como princípio programático político para a contemporaneidade	196
3.1.3. A crítica de arte constrangida	206
3.1.4. Reificação entre a macropolítica do <i>design</i> e o sujeito projetado	212
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 221
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	225
ANEXOS	240

INTRODUÇÃO

A distensão temporal que virtualmente possuímos ao atravessar a tarefa de conduzir uma pesquisa para uma tese de doutorado possibilita algumas angústias, mas também algumas delícias. Afinal, são em média quatro anos envolvidos com uma pesquisa o que configura um movimento importante para a formação intelectual do pesquisador. Neste texto inicial, exploro alguns aspectos desse caleidoscópio: as idiossincrasias que me influenciaram para definir o objeto de pesquisa; as mudanças do **projeto** inicial até seu desdobramento em uma tese concluída e os objetivos mais difusos e concretos que vislumbro a partir da publicação do presente estudo.

Com formação em filosofia e mestrado em estética¹, levei certo tempo para definir o que desenvolver no doutorado, pois estava decidido a não dar prosseguimento à pesquisa anterior. No mestrado pesquisei como Goethe equilibrava seus princípios estéticos inspirados na antiguidade grega em uma sociedade cada vez mais marcada pela industrialização².

Entre o mestrado e o doutorado, lecionei duas disciplinas no curso de licenciatura em arte visuais³. No enfrentamento dos problemas encontrados durante os anos em que estudei autores ligados ao tema, surgiu o intuito de aprofundar estudos sobre o sistema da arte contemporânea no Brasil. O que despertou o desejo de, no doutorado, pensar sobre questões relacionadas à contemporaneidade, ter uma vinculação mais direta com a cultura brasileira e fundar uma pesquisa ligada diretamente às artes visuais. O objetivo de contribuir para a compreensão de como se articula o conjunto de agentes que atuam dentro do campo das artes visuais na cidade de São Paulo é algo que perpassou as vicissitudes da pesquisa.

Projeto

Em 2012, fui ver uma peça de teatro-dança da artista Dudude Herrmann no SESC Belenzinho. O espetáculo se chamava *A projetista*. Fui convidado e não tinha a mínima noção do que trataria a apresentação. Lembro que no *foyer*, minutos antes

¹ FIGUEIREDO (2010).

² As pesquisas para o mestrado e para doutorado são diferentes, porém, a modernidade torna-se elemento importante em ambas.

³ Em sociologia da arte, o foco recaía sobre um diálogo entre Pierre Bourdieu e Nestor Garcia Canclini. Somado a esses autores o pensamento de Anne Cauquelin me estimulou a investigar a arte contemporânea por um viés sistêmico.

de começar, pensei que seria uma colagem de projeções que remontariam cenas de filmes antigos.

Para meu espanto e deleite essa antecipação era a coisa mais descabida que poderia imaginar. A atriz-dançarina representava um personagem com caráter autobiográfico⁴: uma artista de meia idade que tinha que forçar o seu ser a escrever um **projeto** para ter apoio financeiro do governo para produzir seu novo espetáculo. Era de uma comicidade muito bem construída porque a personagem tentava elaborar um objetivo, como indicava o manual de escrita de **projeto**, mas ela sempre pensava em algo existencial: nunca claro e muito menos objetivo. Como a plateia era constituída por muitas pessoas que atuavam no campo da cultura aquilo reverberava em risos intensos⁵.

Esse evento suscitou questões que tornaram uma constante para minhas reflexões, pois certamente poucas palavras eram tão presentes no léxico da cultura, nos anos 2000 do que o termo **projeto**. E, não somente onipresente, como utilizado de maneira muito diversa e imprecisa. Desde algo existencial que se relacionava com uma construção de si; a algo como a possibilidade de mudar ou aprofundar um caminho profissional; passando pela indicação de uma vontade difusa. Assim, a pergunta frequentíssima era (ou é): - Qual é o seu **projeto**?

À medida que me aproximei do campo das artes visuais, percebi que o uso do termo era também recorrente e que a produção projetual ocupava um lugar ambíguo dentro da racionalidade museal (ou museológica). Tem-se aqui um exemplo: *O poema enterrado*, de Ferreira Gullar, comprado pelo MAM SP, ora aparece como um **projeto** (e assim entendia o artista), ora como um desenho. Há, portanto, um problema ôntico a respeito do ente **projeto**, dentro da coleção do MAM SP. Em algum momento, consideravam o **projeto** como um vir a ser, em outra como uma obra que não precisava vir a ser para ser⁶.

Esse era o “recorte” que faltava. O **projeto** que submeti ao processo seletivo do PGEHA, no segundo semestre de 2016, visava pesquisar “obras” no acervo das

⁴ <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/dudude-herrmann-sesc-belenzinho/>

⁵ Talvez, o termo exato fosse chiste (em alemão witz). Esse foi tema estudo de Freud que o entendia como importante para a economia psíquica, uma vez que por meio do chiste havia uma descarga de tensão da psique. Ele também defendia uma dimensão social para o *witz*, afinal “um chiste novo funciona como um acontecimento de interesse geral” (FREUD, 2017. p 26). Ao seguir essa linha, sou levado a considerar que a tensão entre criação artística e as exigências do **projeto** era algo compartilhado socialmente.

⁶ Fato é que Gullar morreu sem ver seu **projeto** materializado no jardim de esculturas do MAM SP.

instituições de São Paulo que “sofriam” da mesma indefinição que a do *Poema enterrado*. Feito o levantamento, iria apontar questões sistêmicas da arte contemporânea a partir do problema apresentado. Esse **projeto** de pesquisa tangenciava a pesquisa da Cristina Freire sobre arte conceitual no MAC USP. Foi a partir desse escopo de intenções que desenvolvi o relatório de qualificação. No entanto, uma das principais recomendações da banca foi o de me ater com muito cuidado sobre a definição conceitual do que iria considerar como **projeto**. Dito em bom português: O que você está a nomear como **projeto**?

Seguindo essa importante indicação, percebi que a multiplicidade dos usos da palavra **projeto**, dentro do léxico da operação do sistema de arte contemporânea, me levava a crer que o problema levantado pela minha pesquisa inicial representava o sintoma de uma questão teórica mais ampla e desafiadora. E assim, a própria necessidade de definir conceitualmente o **projeto** fez com que o eixo gravitacional da pesquisa se deslocasse do acervo das instituições (MAM SP e MAC USP) para a investigação teórica sobre os sentidos e os usos do termo **projeto**, no campo das artes visuais. Um dos motivos para isso estava na intrincada atenção metodológica que isso exigiu e os resultados inesperados dos desdobramentos do estudo, ou seja, da aplicação da metodologia engendrada.

Metodologia

Inicialmente, o **projeto** parecia se comportar como um elétron de acordo com o princípio de incerteza: ou seja, era impossível definir um lugar exato para ele ou, no nosso caso, acomodar os vários sentidos do objeto da pesquisa em um conceito. À medida que a metodologia foi constituída o problema da indefinição surgiu como uma questão epistemológica e não ontológica. Ou seja, organizar uma pesquisa em torno da noção de **projeto** não era inviável, apenas era preciso desenvolver uma abordagem compatível.

Um importante passo foi atentar para dois momentos fundamentais:

- (a) como trazer para o universo da pesquisa os diferentes usos do **projeto** no contexto da arte contemporânea; (como definir o objeto);
- (b) como tratar o que foi coletado para se compreender o objeto estudado;

Para melhor identificar o objeto multifacetado da pesquisa, a principal noção mobilizada era a de plano de imanência (DELEUZE e GUATTARI in PRADO JR., 2005). Além do texto de Deleuze e Guattari foi fundamental o auxílio do comentário de Prado Jr. (2000), a respeito do plano de imanência, principalmente pela relação que o filósofo brasileiro estabelece com o conceito de jogos de linguagem de Wittgenstein. A partir dessa aproximação, percebi que, desde o início, entendia como inquietante o termo **projeto** e os diversos sentidos que mobilizava. Tentei tratá-los como coisas separadas, como se fossem apenas o caráter arbitrário da relação entre significante e significado – algo que garantisse a diversidade de usos do termo – essa atitude não se mostrou produtiva.

O conceito de plano de imanência indicou a necessidade de delimitar um campo para ancorar os jogos de linguagem que poderiam dar consistência à pesquisa. Porém, não teria como recolher da fala cotidiana os *inputs* para traçar o campo de imanência da pesquisa. Optei por pesquisar os sentidos que o **projeto** possui nas publicações da revista acadêmica **ARS**⁷. A adoção dessa publicação como base inicial da pesquisa se deu por ela possuir um histórico de edições ininterruptas desde 2003, de ser uma revista com relevância para o campo do discurso sobre arte contemporânea e estar sediada no Departamento de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Embora a referência ao contexto institucional paulistano seja um ponto forte da revista, ela acolhe autores de todo o Brasil. Ao todo foram encontrados 242 artigos⁸ que utilizam, com maior ou menor consciência, o termo **projeto**. Com esse escrutínio foi possível identificar 1289 incidências de usos do termo **projeto**.

As minúcias desse procedimento e os conceitos de plano de imanência serão tratados no primeiro capítulo. Não obstante, vale informar que o léxico extraído dos textos da **ARS** foi robusto e se mostrou a contento para o entendimento do objeto e do recorte propostos. Esse procedimento imanente foi profícuo porque apresentou usos não muito comuns do termo **projeto** e lançou um desafio absolutamente interessante: o de coordenar os sentidos do **projeto** e posicioná-los junto às contextualizações históricas e conceituais, assim, esses podem apresentar um vetor de sentido.

⁷ Revista Acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA USP.

⁸ De um total de 397 artigos. Ou seja, 65% dos artigos se utilizam do termo.

Apresentação dos capítulos

No primeiro capítulo, os norteadores da metodologia, como dito são Deleuze e Bento Prado Jr. Foram mapeados os artigos da **ARS**. Desses movimentos foram identificados oito sentidos recorrentes: **projeto como ferramenta, projeto como obra, projeto como articulação, projeto como pesquisa, projeto como ação institucional, projeto como ação estatal, projeto como princípio programático político, projeto como princípio programático poético ou teórico.**

No segundo capítulo, são cotejados textos, obras, depoimentos que dão inteligibilidade à visão de conjunto desses sentidos. Vale destacar os textos **Projeto e destino** (2001), de Giulio Carlo Argan, e **Teoria do agir comunicativo** (2012), de Jürgen Habermas.

No terceiro capítulo, é tratada a discussão entre Habermas e Otília e Paulo Arantes (1992) sobre a continuidade do **projeto** moderno, acrescida das pontuações existentes em *Transformações na esfera da crítica* (2003), de Sônia Salzstein. Outro ponto importante são as noções de sujeito projetado e de economia política do *design*. Ambas apresentadas por Hal Foster (2016).

CAPITULO 1. PROJETO E SEUS MÚLTIPLOS SENTIDOS

O plano de imanência é como um corte do caos e age como um crivo.
(DELEUZE in DELEUZE E GUATTARI, 2005).

Este capítulo possui duas seções: a primeira é dedicada a cotejar a noção de plano de imanência⁹ e indicar como será utilizada na tese. Na segunda, apresenta-se o resultado da aplicação dessa metodologia.

Em *O Plano de Imanência* (2005), Deleuze propõem um modo de operar uma pesquisa teórica com um grau de abertura que afaste o perigo de se constituir um texto metafísico e que dê conta de lidar com a multiplicidade. Entre outras coisas, um antídoto ao positivismo que espreita todo texto acadêmico. Esmiuçar sua proposta de plano de imanência e conseguir manipulá-la com certo conforto para que sirva como base para a metodologia proposta é o objetivo da primeira parte deste capítulo.

Em um segundo momento, será apresentado um mapeamento dos usos do termo **projeto** na **Revista ARS**, de 2003 a 2020. A gama de sentidos observados e o número robusto de referências que emergiram desse movimento o tornam por si só relevante. A partir disso, serão analisadas as distintas noções que permeiam o termo **projeto** e serão identificadas algumas das principais questões que tangenciam ao redor do seu uso.

1. A noção de plano de imanência como um caminho

Essa seção está dividida em dois pontos como anunciado acima. Em um primeiro movimento, está a explicação do que venha a ser o plano de imanência. Além do texto de Deleuze é mobilizado o texto *A Ideia de Plano de Imanência* (2000), de Bento Prado Jr., essencial para a árdua tarefa.

O segundo momento anuncia o modo como o pensamento de Deleuze foi aplicado como processo metodológico no primeiro capítulo.

⁹ Deleuze insiste que o plano de imanência não é um conceito, por isso uso noção.

1.1. Wittgenstein como reagente

Prado Jr. abre o texto *O Plano de Imanência* (2000), com uma citação de Deleuze como epígrafe:

A filosofia é um construtivismo, e o construtivismo tem dois aspectos complementares, que diferem em natureza: criar conceitos e traçar um plano. Os conceitos são como vagas múltiplas que se erguem e que se abaixam, mas o plano de imanência é a vaga única que os enrola e desenrola. O plano envolve movimentos infinitos que o percorrem e retornam, mas os conceitos são velocidades infinitas de movimentos finitos, que percorrem cada vez somente seus próprios movimentos. (DELEUZE apud PRADO JR., 2000, p.307)

O filósofo brasileiro atenta para dois pontos que indicam o caráter de imanência que Deleuze atribui à filosofia: a ideia de que ela é um trabalho, uma criação e a de que ela poderia ser observada a partir de características da física (velocidade, movimento), ao se referir a algo imaterial (ideias, conceitos).

Após essa pontuação, Prado Jr. (2000) passa a explorar o conceito de construtivismo e, primeiramente, o relaciona à filosofia da matemática. Para essa, as construções abstratas da matemática seriam construções via linguagem e não uma adequação a uma verdade pré-existente.

Talvez o caminho mais óbvio fosse associar a ideia de construtivismo a sua noção na história da arte, uma vez que Deleuze, na mesma página em que está a referida citação, faz uma menção em uma nota de rodapé a Hubert Damisch¹⁰. Porém, após algumas tergiversações, Prado Jr. (2000) recorre à imagem da construção de uma casa, na qual o plano de imanência seria as pré-condições para a construção (o solo, o diagrama) e os conceitos seriam os tijolos.

Outro movimento nada óbvio do texto – uma vez que os outros filósofos trazidos à baila Foucault, Kant, Platão, Descartes, Husserl, Nietzsche, Platão, Espinosa, Heidegger, Bérson estão no texto de Deleuze –, é relacionar a ideia deleuziana de plano de imanência à Wittgenstein. Não por acaso é sobre essa aproximação que Prado Jr aposta suas fichas.

Um ponto de vista externo à obra de Deleuze, que a situe dentro de um triângulo definido por três iniciativas desigualmente próximas da sua: a fenomenologia (pensada, grosso modo, sem cuidar das mil versões que recebeu), a Arqueologia de Foucault e a análise gramatical do segundo Wittgenstein. Se os dois primeiros paralelos parecem obrigatórios e são frequentemente feitos (respectivamente nas formas da contraposição e da aproximação), o terceiro pode parecer arbitrário e desconcertante. Mas é

¹⁰ Renomado historiador da arte, amigo de Deleuze.

justamente dele que esperamos o maior rendimento nesta empresa comparativa e toda a segunda parte desta exposição ser-lhe-á consagrada. (PRADO JR, 2000, p. 317).

Dessa maneira, é importante explicar o que é o plano de imanência e sua relação com Wittgenstein. Em O Plano de Imanência, a ideia que dá nome ao texto tem uma dupla função para Deleuze: explicar como são instauradas as filosofias e servir de critério para a avaliação das filosofias já instauradas no passado. O texto pode ser dividido em três partes: (1) explicação da ideia de plano de imanência, (2) exemplos de como ela foi mobilizada dentro da obra de alguns filósofos e (3) a história da filosofia pensada a partir dessa noção.

1.1.1. Explicação da ideia de plano de imanência

O plano de imanência é o solo e as coordenadas sob os quais os conceitos vão ser erigidos. Portanto, para uma filosofia existir, ela precisa instaurar um plano e mobilizar conceitos: um não faz sentido sem o outro.

A filosofia é ao mesmo tempo, criação de conceito e instauração do plano. O conceito é o começo da filosofia, mas o plano é sua instauração. (...) Ambos são necessários, criar conceitos e instaurar o plano, como duas asas ou duas nadadeiras. (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 58).

Embora imbricados em toda fundação filosófica, Deleuze insiste na necessidade de não se confundir ambos. “Os conceitos e o plano são estritamente correlativos, mas nem por isso devem ser confundidos” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 51). E continua: “É essencial não confundir o plano de imanência e os conceitos que o ocupam” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 55). Ao longo desse primeiro movimento do texto, Deleuze aproxima e diferencia as noções de plano de imanência e de conceito. “Os conceitos são acontecimentos, mas o plano é o horizonte dos acontecimentos”. Acrescenta ainda: “o plano é um deserto que os conceitos povoam sem partilhar” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 52); “É necessária elasticidade dos conceitos, mas também a fluidez do meio” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 51); “Mas, na realidade, os elementos do plano são traços diagramáticos, enquanto os conceitos são traços intensivos” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 55); “Os primeiros são intuições, os segundo intenções” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 56).

Como é possível perceber, em alguns momentos as metáforas remetem a indicações físicas (deserto, fluidez do meio), em outras, ao plano mental (diagrama, intuição). Sobre esse aspecto, Prado Jr. (2000, p. 308) comenta:

Todos esses traços do plano de imanência, somados, parecem fazer da filosofia de Deleuze uma "filosofia de campo" – num sentido parecido àquele em que se fala das "psicologias de campo", como a propósito da "Gestaltpsychologie". Mas um campo infinito (ou um horizonte infinito) e virtual. Mas esse campo – que é o lugar onde se constroem e circulam os conceitos – não é pensável por si mesmo. Sua definição e seu mapeamento só são possíveis pela correlata definição dos conceitos que o povoam.

Assim, as metáforas de Deleuze poderiam sugerir que, primeiro deve-se encontrar um plano de imanência, para nele plasmar conceitos. Como se o plano de imanência fosse algo já dado, enquanto o trabalho do cartógrafo-filósofo seria encontrá-lo para então começar seu trabalho.

Não se concluirá daí que os conceitos se deduzam do plano: para tanto é necessário uma construção especial, distinta daquela do plano, e é por isso que os conceitos devem ser criados, do mesmo modo que o plano deve ser erigido. (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p.57).

Mas criar um meio, criar um deserto, do nada? Não. Erigir o plano de imanência é recortar o caos. “O plano de imanência é como um corte no caos e age como um crivo” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p.59). Em meio a qualquer confusão, os conceitos não conseguiriam se mover ou se comunicar, é preciso delimitar e filtrar o caos para criar um meio em que os conceitos possam existir como tal.

A questão central é perceber que não se trata de eliminar o caos, há uma ideia de preservação do elemento caótico no plano de imanência e, portanto, na própria filosofia. Vale, no entanto, uma reconfiguração necessária para que exista um ordenamento maleável dessa desordem não filosófica do mundo.

Se a filosofia começa com a criação de conceitos, o plano de imanência deve ser considerado como pré-filosófico. Ele está pressuposto (...). Esta compreensão intuitiva varia ainda segundo a maneira pela qual o plano está traçado. Em Descartes, tratar-se-ia de uma compressão subjetiva e implícita suposta pelo Eu penso como primeiro conceito; em Platão, era a imagem virtual de uma já pensada que redobraría todo conceito atual. Heidegger invoca uma “compreensão pré-ontológica do Ser” uma compreensão “pré-conceitual” que parece bem implicar a captação de uma matéria do ser em relação com uma disposição do pensamento. (...) Pré-filosófica não significa nada que pré-exista, mas algo que não existe fora da filosofia, embora esta o suponha. São suas condições internas. O não filosófico está talvez mais no coração da filosofia, e significa que a filosofia não pode contentar-se em ser compreendida somente de maneira filosófica ou conceitual, mas que ela se endereça também, aos não filósofos. (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 57-58).

O mundo das ideias de Platão não existia antes da filosofia platônica, assim como o cogito cartesiano antes de Descartes e o ser-ai-no-mundo de Heidegger. Logo, foram erigidos a partir dessas filosofias, foram traçados pelos próprios filósofos. Porém, esses planos de imanência pelo qual circulam os conceitos plasmados por essas filosofias possuem um caráter de pré-suposição. Uma vez que é um corte, um filtro no caos. Ainda trazem uma instabilidade, uma maleabilidade uma ligação com o não filosófico. Não são conceitos, pois têm um caráter pré-conceitual que se mantêm. E é essa abertura, é esse caráter não racional de qualquer filosofia que a faz ter sentido ao se comunicar com o não filosófico.

Para Deleuze, esse caráter imanente, portanto, não totalmente ordenado que esteja na instauração da filosofia é sua potência. O problema é que muitos filósofos não entenderam isso e na obsessão por ordenar o não ordenável estrangularam a imanência dentro de seu pensamento. Reinstauraram a lógica transcendente místico-religiosa no seio de sua filosofia. Mas a despeito disso, a força de suas obras está na imanência residual que a fazem ter sentido fora do sistema que construíram. Esse ponto será tratado adiante. Nesse momento, é fundamental trazer o reagente Wittgenstein, para que uma nova cor faça o plano de imanência funcionar por “uma perspectiva diferencial”. (PRADO JR., 2000, p.307).

As análises aqui arroladas recaem sobre o modo como a linguagem é utilizada. Não deixa de existir uma preocupação fundamental em entender os meandros das engrenagens linguísticas, das estruturas da linguagem, porém isso só é possível ao verificar como a linguagem é utilizada. Como se só se aprendesse um jogo jogando. Apreender regras primordiais e estanques em se tratando de linguagem é uma tarefa estéril, pois o que existe são teias de regras que são semelhantes em alguns pontos com outras. O conjunto é primordial. Ou seja, se trata das elaborações de Wittgenstein após o **Tractatus**¹¹.

Assim, a intenção de Prado Jr. é relacionar a perspectiva filosófica de Deleuze à filosofia da linguagem em sua vertente pós-metafísica e junto a isso esclarecer alguns pontos do texto em questão. O primeiro ponto a esclarecer é a relação entre plano de imanência e caos. Assim como Deleuze reitera a importância desse aspecto, Wittgenstein afirma "através da filosofia devemos mergulhar no caos arcaico e lá

¹¹ **Tractatus Logico-Philosophicus**, primeira obra do filósofo e única publicada em vida.

sentirmo-nos bem". E o que seria o caos para esse que está apenas pressuposto no texto daquele?

Aí se juntam "fatos muito gerais da natureza" e condições lógicas ou gramaticais de significação ou de uso da linguagem: aí se cruzam, portanto, vida, linguagem, ação ou trabalho. Junção é preciso acrescentar, onde a inegável "facticidade", explicitamente afirmada, não implica em forma alguma de empirismo, mas em algo como um "empirismo transcendental". (PRADO JR., 2000, p.317).

Esse estado de "coisas" pode ser comparado ao caos deleuziano e é o plano da imanência quem corta e filtra para que os conceitos possam existir, assim como é sobre ele que os jogos de linguagem operam restrições que possibilitam o surgimento de proposições significativas.

Cada um dos jogos de linguagem (aqui também devemos falar no plural, como no caso dos planos de imanência) é um conjunto (melhor seria dizer um "aglomerado") simbólico-prático, que, na sua dimensão simbólica, se distribui entre proposições e pseudoproposições, entre proposições bipolares e polares. Estas últimas, que não são nem verdadeiras nem falsas, servem de base ou abrem o espaço que será povoado por certas tribos de proposições propriamente ditas e proibirão a entrada de quaisquer outras tribos. Numa palavra, as pseudoproposições de base (isto é, aquele alicerce que ignora a partilha entre o verdadeiro e o falso) estão, para as proposições autênticas, como cada plano de imanência está para os conceitos que nele circulam. (PRADO JR., 2000, p.317).

Um problema comum detectado por Deleuze e Wittgenstein é o de que muitos filósofos se confundiram e tomaram uma contingência como sendo uma necessidade. Acreditaram que ao invés de estarem instaurando novas pseudoproposições de base ou planos de imanência estavam encontrando verdades plenas, metafísicas, transcendentais, universais. Isso que parece inofensivo causa efeitos severos no entendimento, na política e na vida.

Para Wittgenstein a filosofia luta para corrigir o entendimento dos usos equivocados que geralmente se faz da linguagem. Detectar uma lesão provocada no entendimento é a tarefa filosófica primordial. E ao atentar para a extensão dos efeitos nocivos que os equívocos linguísticos provocam sobre o entendimento, percebe-se o quanto é importante o labor filosófico.

As três espécies de Universais, contemplação, reflexão, comunicação, são como três idades da filosofia, a Eidética, a Crítica e a Fenomenologia, que não se separam da história de uma longa ilusão. (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p.65).

Deleuze partilha desse intento, pois um de seus objetivos é esclarecer os equívocos que fizeram com que tantos filósofos se afastassem da imanência e reiterassem uma ilusão.

1.1.2. Como o plano de imanência foi mobilizado na obra de alguns filósofos (exemplos).

Se “A filosofia é ao mesmo tempo criação de conceito e instauração do plano”. (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p.58), todo filósofo teve que lidar com a imanência – desde o início. Ao se remeter à Grécia pré-socrática para testar sua hipótese, Deleuze opera um deslocamento fundamental: ele propõe pensar a história da filosofia não como desdobramento do desenvolvimento da razão, mas como uma sucessão descontínua de instauração de diferentes planos de imanência pelo qual irão ser mobilizados diferentes conceitos.

Numa palavra, os primeiros filósofos são aqueles que instauram um plano de imanência como um crivo estendido sobre o caos. Eles se opõem, nesse sentido, aos Sábios, que são personagens da religião, sacerdotes, porque concebem a instauração de uma ordem sempre transcendente, imposta de fora por um grande déspota ou por um deus superior aos outros, inspirado por Eris, na sequência de guerras que ultrapassam todo agôn e de ódios que recusam desde o início as provas da rivalidade. (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 60).

A filosofia grega é fruto de um movimento político amplo e, desde o início, se pretendeu política. Um rápido exame sobre as teses de Jean-Pierre Vernant (2005), que Deleuze cita ao anunciar a instauração da filosofia pode ser esclarecedor dessa condição.

O advento do aparecimento da polis é situado entre os séculos VIII e VII. No plano institucional e no intelectual, o advento da polis conheceu várias etapas e formas, mas constituiu-se como um momento decisivo para o pensamento grego. “O que implica o sistema da polis é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os instrumentos do poder.” (VERNANT, 2005, p. 53).

Ela passa a ser o instrumento político por excelência. Esse instrumento de poder passa a ser exercido não mais como a sentença divina, o dito indiscutível vindo dos deuses que encontra no rei-divino seu porta-voz. É pelo poder de convencimento no debate em praça pública, que qualquer cidadão grego poderia “impor” sua visão; desde que essa fosse acolhida, pelo voto da maioria, como sendo a mais razoável. “A

arte política é essencialmente exercício da linguagem; e o logos, na origem, toma consciência de si mesmo, de suas regras, de sua eficácia, por intermédio de sua função política” (VERNANT, 2005, p. 54).

Acima está antecipado outro componente central para o surgimento da polis: a publicidade. Se antes a escrita e a leitura eram restritas a um círculo ínfimo de escribas e nobres, ela passa a ser difundida e torna condição necessária para um grego se efetivar como cidadão.

Uma segunda característica da polis é o cunho de plena publicidade dada às manifestações mais importantes da vida social. Pode-se mesmo dizer que a polis existe apenas na medida em que se distinguiu um domínio público, nos dois sentidos diferentes, mas solidários do termo: um setor de interesse comum, opondo-se aos assuntos privados; práticas abertas, estabelecidas em pleno dia, opondo-se a processos secretos. (VERNANT, 2005, p. 55).

Essas condições permitiram aos primeiros filósofos proporem uma ordenação do mundo que não partisse de uma revelação divina, mas que fosse fruto de uma ação intelectual humana. Porém, o que Deleuze defende é que a imanência presente na instauração de toda filosofia – algo que se opõem ao discurso religioso, nem sempre é retida pelo desenvolvimento do pensamento do filósofo.

É o caso de Platão, em que o mundo é duplicado e a imanência passa a ser um atributo do mundo das ideias. Ou seja, a revolta iconoclasta de Platão contra as injustiças cometidas pela confusão que os ídolos provocam no espírito humano demonstra toda potência imanente de seu empreendimento filosófico. Ao instituir um mundo ideal do qual tudo advém, inclusive, o mundo da vida, Platão esvazia de sentido a imanência da instauração de sua filosofia.

Segundo Deleuze, os neoplatônicos seguem pelo mesmo caminho e tudo se complica ainda mais durante a filosofia cristã. A partir dela, as doses de imanência inoculadas passam a ser severamente controladas, pois bastava alguém abalar a origem transcendente do mundo, que poderia ter que pagar com a própria vida. Giordano Bruno que o diga.

Da imanência, pode-se estimar que ela fosse pedra de toque incandescente de toda a filosofia, porque toma para si todos os perigos que esta deve enfrentar; todas as condenações, perseguições e denegações que ela sofre. Isso demonstra, ao menos, que o problema da imanência não é abstrato ou somente teórico. À primeira vista, não se vê por que a imanência é tão perigosa, mas é assim. Ela engole os sábios e os deuses. (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p.63).

Em Descartes e Kant (**Fig. 1**) a mesma lógica se mantém. Toda a possibilidade de ordenação do caos e da construção do saber emana do sujeito reflexivo, do eu que pensa e que pensa a si mesmo e que nessa operação produz conhecimento universal.

Em Husserl já existe a compreensão de que algo escapa ao sujeito por meio da noção do outro, ou do corpo, mas que faz com que a comunicação não seja um solipsismo – algo sempre totalmente autorreferente. É porque, no interior da consciência, eu compreendo que existe outro. Há, portanto, a compreensão de que eu me comunico com o outro, como sendo outro e não eu mesmo. Porém todo esse movimento é operado dentro do sujeito. A fenomenologia se preocupou com as condições fixas de sua instauração, seu solo fértil. “A terra como elemento da imanência do ‘Lebenswelt’, ‘Urdoxa’”. (PRADO JR., 2010, p.310). Porém o vislumbre do plano de imanência aventado no Lebenswelt é rompido pelo Universal da comunicação, o que faz a fenomenologia ser ego-centrada e, portanto, metafísica, universalista ao não preservar a fuga da imanência.

Deleuze lista as ilusões que afastaram a filosofia da imanência: a ilusão da transcendência; a ilusão dos universais, a ilusão do eterno e, a ilusão da discursividade (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 67-68). Mas, quais os filósofos que não incorreram nesse erro? Ele faz algumas alusões a Bérgrson e a Sartre (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 64-65), mas o paradigma é Espinosa.

Quem sabia plenamente que a imanência não pertencia senão a si mesma, e assim que ela era um plano percorrido pelos movimentos do infinito, preenchido pelas ordenadas intensivas era Espinosa. Assim, ele é o príncipe dos filósofos. Talvez o único a não ter aceitado nenhum compromisso com a transcendência, a tê-la expulsado de todos os lugares. (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 66).

1.1.3. Futuro aberto à imanência, história não cronológica.

Do exemplo de Espinosa, Deleuze retira alguns pontos que elenca como sendo cruciais para uma imagem renovada do pensamento – algo como um legado¹².

¹² O Plano de Imanência é um texto presente no livro **O que é a filosofia?** Nele, a primeira frase é: “talvez só possamos colocar a questão ‘o que é a filosofia’ tardiamente, quando chega a velhice e a hora de falar concretamente.” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p.9). Se levarmos em conta Prado Jr. (2000, p. 323), tem-se a noção do quanto essa parte do texto é fundamental: “de outro lado, um ‘narodnik’ solidário (sempre, em todo caso, como Sartre, um traidor da burguesia), que se volta contra a barbárie do presente com seus olhos voltados para o futuro: aquele mesmo que, depois de fazer o diagnóstico da ‘sociedade de controle’, se entendi bem, aposta ainda na emergência de ‘forças futuras’;

Funciona no texto como uma espécie de síntese: o primeiro ponto é o abdicar da vontade de querer encontrar a verdade; de entender a filosofia como o pensar orientado para a busca da verdade. Aqui, dirige-se à ideia da filosofia como um construtivismo. O segundo é pensar um eu descentrado; um eu que se pergunta: - Eu? Esse ponto retoma o rombo pelo qual o transcendente novamente adentrou as filosofias de Descartes, Kant e Husserl. Já o terceiro ponto consiste em preservar a imanência. Não abandoná-la pela promessa de uma verdade plena e sem erros e muito menos por um sujeito absoluto, universal. Para Prado Jr. (2000, p. 320), o cruzamento dessas premissas deleuzianas promove um “perspectivismo sem relativismo”.

O último movimento do texto de Deleuze recai sobre a história da filosofia e diz muito sobre o método do autor que tanto se dedicou a produzir textos sobre filósofos do passado. Nessa abordagem, ele explicita operações fundamentais, sobretudo, as relacionadas à mecânica do plano de imanência instaurado.

A história da filosofia é comparável à arte do retrato. Não se trata de “fazer parecido”, isto é, de repetir o que o filósofo disse, mas de produzir a semelhança, desnudando ao mesmo tempo o plano de imanência que ele instaurou e os novos conceitos que criou. São retratos mentais noéticos, maquínicos. (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p.74).

Ele cita Tinguely (**Fig. 2**) para mobilizar uma imagem referente a esse desnudar das estruturas do pensamento como método. Com relação ao tempo histórico, ele propõe considerá-lo de uma maneira não cronológica. “A filosofia é devir, não história; ela é coexistência de planos, não sucessões de sistemas”. (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p.76).

A derrisão da linearidade histórica ou de uma ideia evolutiva da história torna-se um tema importante instigado pelo pós-modernismo, mas que está posto no horizonte da historiografia há muito. É interessante perceber o quanto a posição de Deleuze tem uma afinidade eletiva com o método de Aby Warburg recolocado por Didi-Hubermann.

Estas questões só podem avançar se renunciarmos ao ponto de vista estreitamente histórico do antes e do depois, para considerar o tempo da filosofia em detrimento da história da filosofia. É um tempo estratigráfico, onde o antes e o depois não indicam mais que uma ordem de superposições. (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 75).

nova forma de sociabilidade; retorno de uma cultura viva: tudo se passa como se Deleuze, depois do sinistro diagnóstico, se reportasse, com algum otimismo, às ‘novas forças que se anunciam’”.

Por fim, vale retomar também o último movimento do luminoso comentário de Prado Jr. sobre o texto de Deleuze. É curioso notar que, durante todo o texto, ele aproxima as posições de vários filósofos – já apontados aqui – à de Plano de imanência para depois diferenciá-las. No caso dos conceitos de Wittgenstein e de Deleuze ele praticamente os amálgama. É como se o filósofo brasileiro tivesse produzido um novo conceito síntese. A única diferenciação que pontua sobre os dois filósofos (foco de seu comentário) é quase dramática e não exatamente conceitual.

Mas é claro, também, que essa similitude de estilo vai apenas até certo ponto, para logo dar lugar a uma dramática bifurcação, que leva um para a uma ética individualista, impregnada pelo espírito da fé, e, outro, para uma ética que se identifica finalmente à política. (PRADO JR., 2000, p.322)

E vale o espanto de que mesmo diante de diferenças tão significativas ele termine o texto os reaproximando:

Curiosamente, a ideia de imprevisibilidade radical da vida e da história pode tanto abrir como fechar a porta da esperança política. Desencantamento e esperança combinam-se de modos diferentes em um e outro autor, mas ambos são pouco conformistas e usam a filosofia (ou instrumentos como as ideias de plano de imanência, jogos de linguagem etc...) para criticar o mundo em que vivemos. (PRADO JR., 2000, p. 323).

“Imprevisibilidade radical da vida”, “plano de imanência-jogos de linguagem”, “criticar o mundo em que vivemos” soam como um recado dos três filósofos para as filosofias vindouras se atentarem contra as armadilhas, ilusões que impregnam vida dos filósofos e dos não filósofos de transcendências, de universalidades, de eternidades e de teorias ego-centradas.

Talvez tivesse sido necessário prestar mais atenção ao plano de imanência traçado como máquina abstrata, e aos conceitos criados como peças da máquina. Poder-se-ia imaginar, neste sentido, um retrato maquínico de Kant, ilusões compreendidas (ver esquema acima).

75 ▲

1. - O "Eu penso" com cabeça de boi, sonorizado, que não cessa de repetir $Eu = Eu$. / 2. - As categorias como conceitos universais (quatro grandes títulos): fios extensíveis e retráteis seguindo o movimento circular de 3. / 3. - A roda móvel dos esquemas. / 4. - O pouco profundo riacho, o tempo como forma da interioridade na qual mergulha e emerge a roda dos esquemas. / 5. - O Espaço como forma da exterioridade: margens e fundo. / 6. - O eu passivo no fundo do riacho e como junção das duas formas. / 7. - Os princípios dos juízos sintéticos que percorrem o espaço-tempo. / 8. - O campo transcendental da experiência possível, imanente ao Eu (plano de imanência). / 9. - As três idéias, ou ilusões de transcendência (círculos girando no horizonte absoluto: Alma, Mundo e Deus).

Figura 1. Ilustração e apontamentos. O Plano de Imanência da filosofia de Kant (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 75).

Figura 2. Jean Tinguely, *Meta-matic*, 1959. Foto: Robert Doisneau. (BOIS, 2006, p. 97).

1.2. O plano de imanência deslocado

Fazendo um livre salto entre a análise deleuziana sobre a noção de plano de imanência para uma entrevista com o filósofo francês Hubert Damisch (2016, p. 16-53), dedicado ao estudo de estética e história da arte. Nessa entrevista, publicada na revista **ARS**, Damisch (2016, p. 21) faz o seguinte comentário:

Na verdade, sempre me vejo como um tipo de filósofo deslocado. A questão do deslocamento é, em todos os sentidos, essencial em meu trabalho. De acordo com Gilles Deleuze, a filosofia trata principalmente de inventar conceitos. Nesse sentido, não sou filósofo: eu não invento conceitos, mas tento deslocá-los.

Ele pontua que um dos conceitos que o interessou deslocar foi o de estrutura. E arremata ao dizer:

O que significa um conceito como o de estrutura, quando transferido para o domínio da arte? Existem muitos exemplos, "história", por exemplo. História é um conceito que não assume o mesmo sentido, o mesmo significado, os mesmos usos, quando aplicado à política, à economia, à religião, ao direito, e antes de tudo à ciência. A história não é a mesma, a própria palavra não tem a mesma ressonância, o conceito não opera da mesma maneira quando aplicado a tópicos como arte ou ciência e todo o resto. (DAMISCH, 2016, p. 21).

Ele fala, então, de processos deslocamentos conceituais. Pergunta o que seria deslocar tal conceito especificamente para domínio da arte e observa o jogo movediço de um conceito aplicado a diferentes campos do conhecimento. Ao seguir essa trilha vale a pena perguntar: o que significa uma noção como a de plano de imanência para o domínio da teoria da arte? Como tratá-lo em função de compreender conceitos em vez de criá-los? Como fazer uso desse plano como estratégia para se averiguar os modos como o termo **projeto** vem sendo utilizado na produção intelectual ligada à arte, tendo em vista que esse termo parece servir a diferentes usos e denotar diversos sentidos?

Se a presente pesquisa tem como intuito uma análise conceitual em torno do termo **projeto** (termo que, como já vimos, instaura certa noção de caos e de heterogenia em relação ao seu uso), a ideia de plano de imanência parece ser de grande valia para auxiliar o percurso metodológico de compreensão da tese.

Anteriormente, imaginei que um possível método para me aproximar dos sentidos da noção de **projeto** seria direcionar os esforços para uma instituição: realizar um levantamento de acervo e mapear **projetos** realizados e não realizados, entender qual o seu estatuto dentro desse acervo.

No entanto, essa disposição imanente da pesquisa de campo trazia alguns impasses. Entre eles, a dificuldade de empreender uma noção sistêmica ao estudo, afinal de contas, o **projeto** é também um elemento sistêmico, que propõe uma inter-relação entre espaços, agentes, programas etc. Também serve como instrumento mediador ou como interface entre instituições. Como, então, abordá-lo apenas a partir de um único funcionamento institucional? Como definir qual a instituição que melhor poderia evidenciar e esclarecer seus procedimentos perante esse instrumento? Era necessário encontrar outro campo de imanência, outro modo de analisá-lo em funcionamento. Outra saída aventada foi a de realizar uma série de entrevistas com diversos atores do campo (diretores de instituição, artistas, professores, críticos, produtores, trabalhadores), com o intuito de perceber as impressões que diferentes profissionais do campo podem ter em relação ao termo. Esse caminho apontou para um incômodo: a indefinição. Tanto pelo fato de que em uma entrevista o discurso é, muitas vezes, difuso; quanto de que o pesquisador e os pesquisados careciam entender melhor o sentido atribuído a **projeto**.

Frente a tudo isso, minha tentativa de apreender um sentido único do termo se mostrou incapaz. À qual objetualidade me refiro quando penso em **projeto**? Rascunhos de ideias de artistas em suas próprias casas? Esboços de obras arquivadas em instituições? Proposições de obras enviadas para algum edital? Seriam considerados **projetos** apenas aquelas proposições selecionadas, ou também aquelas barradas pelo crivo seletivo? Seria considerado um **projeto** um papel com traços ininteligível, mas catalogado como tal? Seria considerado um **projeto** a lembrança de um trabalho realizado em uma instituição, ainda que essa lembrança carecesse de qualquer registro ou documentações? Essa palavra parece surgir ao redor de objetos distintos, com funções bastante díspares. Ora parece remeter ao documento que evidencia anotações sobre uma determinada obra, ora a trabalhos já realizados, ora a concepções e elucubrações relativas a alguma pesquisa teórica... A lista é extensa.

Para sair desse imbróglio o estudo da formulação deleuziana foi essencial e, não menos importante a junção que Prado Jr. faz entre plano de imanência e jogos de linguagem. Pesquisar os sentidos de **projeto** na arte contemporânea, desde o início, trazia um sotaque wittgenstairiano. A presença do termo na linguagem cotidiana de quem atua no âmbito da arte, a diversidade de usos e a não muito clara relação

entre eles sugeria uma abordagem que levasse em conta a ideia de jogos de linguagem e a quase missão deixada pelo filósofo em **Investigações Filosóficas** (1989).

Uma fonte principal de nossa incompreensão é que não temos uma visão panorâmica do uso de nossas palavras. – Falta caráter panorâmico à nossa gramática. – A representação panorâmica permite a compreensão, que consiste justamente em “ver as conexões”. Daí, a importância de encontrar e inventar articulações intermediárias. (WITTGENSTEIN, 1989, p. 56).

Por um viés, Prado Jr., a partir de Wittgenstein, esclarece o que Deleuze apenas indica como sendo o caos: “o aglomerado simbólico-prático”, onde se “cruzam, portanto, vida, linguagem, ação ou trabalho” (situação que se relaciona diretamente com os agenciamentos e semânticas que acompanham a noção de **projeto** na arte). Por outro, aponta para se considerar como “inventar articulações intermediárias” para alcançar a “representação panorâmica” da linguagem, que não está na gramática, mas que possibilita “ver as conexões”, sem abrir mão da imanência.

A associação da filosofia de Deleuze – via plano de imanência – à “filosofia de campo” é um ponto importante para avançar na questão. É plausível propor um deslocamento do amálgama plano de imanência-jogos de linguagem e pensar na noção de campo de imanência. Diferente do plano de imanência que é um campo infinito (ou um horizonte infinito) e virtual, o campo de imanência é circunscrito o suficiente para um mapeamento exaustivo. Ao mesmo tempo, ele deve ser consistente o bastante para que, a partir desse esforço inicial, seja possível traçar articulações intermediárias e alcançar uma representação panorâmica para ver as conexões embaralhadas no uso não refletido da linguagem. São essas junções que possibilitaram o caminho trilhado pela tese.

O campo de imanência mapeado para essa pesquisa foi a Revista **ARS**. Veículo de publicação acadêmica da Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes, a revista conta com edições ininterruptas desde 2003. O campo teórico e editorial, por nele publicizar a variedade de sentidos que acompanha o termo, tornou-se um canal de estudo para se observar e problematizar as noções de **projeto**.

Esses atributos se mostraram essenciais. O fato de ser uma publicação acadêmica a faz veicular um discurso coeso – fruto de pesquisa e reflexão. Mesmo no caso das entrevistas, são estas selecionadas de acordo com o padrão e interesse do corpo editorial. O fato de estar sediada numa universidade de São Paulo foi ao encontro do objetivo inicial de ter um recorte local. Embora, ao longo desses 17 anos,

ela tenha acolhido autores das cinco regiões do Brasil e de diversos países do mundo, é forte a representatividade local.

A continuidade e a temporalidade atenderam aos crivos de ser contemporânea e de ter um conjunto de textos consistente. Além do foco da publicação ser o campo das artes visuais. Para o mapeamento foram lidos e catalogados todos os artigos que de algum modo se referiam ao termo **projeto**. No total foram 242, dentre os 398 artigos publicados pela revista, de 2003 ao primeiro número de 2020. Foram catalogadas 1265 incidências da palavra **projeto**.

1.3. Usos do termo projeto nos textos da Revista ARS de 2003 a 2020.

Para operar o mapeamento proposto foram necessários os seguintes procedimentos: primeiro ler os textos e identificar os usos da palavra **projeto**. Depois, recortar um trecho que desse uma inteligibilidade ao uso que se fazia de **projeto**. Essas citações foram inseridas em uma planilha, na qual as linhas representavam cada texto e as colunas os sentidos do uso do termo. Feito isso, o trabalho seguinte foi revisar esses usos, refiná-los e dar maior consistência. Em seguida, selecionar as passagens mais significativas e articulá-las para uma apresentação inteligível.

Os sentidos dos usos de **projeto** estão organizados nos seguintes itens: (1) **Projeto como ferramenta**; (2) **projeto como obra**; (3) **projeto como articulação**; (4) **projeto como pesquisa**; (5) **projeto como ação institucional**; (6) **projeto como ação estatal**; (7) **projeto como princípio programático político** e, (8) **projeto como princípio programático poético ou teórico**.

Para cada um desses itens, elaborou-se uma lista reunindo todas as citações de textos mapeados que usam o termo **projeto** de acordo com aquele sentido. As listas completas encontram-se nos anexos da tese¹³.

1.3.1. Projeto como ferramenta

O aspecto operacional é o que caracteriza esse sentido do uso do termo **projeto**: seja para a operacionalização do fazer de uma obra artística que demande

¹³ Por exemplo, para o item **projeto** como ferramenta, no texto da tese, item 2.1, apenas algumas citações estão presentes, de modo a dar luz ao sentido observado. Porém, caso algum leitor queira saber quais as demais citações encontradas referentes a **projeto** como ferramenta, basta procurar na Lista 1, anexa à tese, e realizar a consulta.

esse elemento, como, por exemplo, uma instalação; seja para a produção de objetos de *design*; seja pra a realização de um edifício. Essa forma de utilização do termo **projeto** conta com 312 incidências.

O conceito de regime alográfico ajuda a especificar o sentido desse uso tão recorrente do termo **projeto**. Em *Obra expandida: as vanguardas e o regime alográfico* (2013), Artur Freitas apresenta os dois conceitos principais da teoria dos regimes de imanência, criada pelo filósofo norte-americano Nelson Goodman e desenvolvida pelo francês Gérard Genette.

Através da comparação sistemática e documentada de obras de arte oriundas das principais modalidades da linguagem, Goodman e Génette cruzaram dados lógicos e históricos para inferir, a partir de procedimentos comuns, os principais dispositivos internos, imanentes, que sustentam as várias espécies de obras de arte. A partir dessa metodologia, os autores concluíram que os artefatos artísticos, independentemente do campo expressivo considerado, tendem a se dividir em apenas dois tipos básicos de regimes de imanência: o regime autográfico e o alográfico. (FREITAS, 2013, p. 20).

O regime autográfico recobre obras cuja existência depende do gesto único e irreproduzível do artista. O nome provém da ideia de um autógrafo; de grafar o nome em um papel. A pintura seria um exemplo de obra que pertencem ao regime autográfico. Já as obras do regime alográfico não dependem do confronto direto do artista com a matéria. É o caso da arquitetura, pois “uma mesma obra arquitetônica pode ser repetida cem vezes num grande conjunto habitacional.” (FREITAS, 2013, p. 21). A questão principal é que virtualmente há um aspecto de reprodutibilidade nas obras alográficas, pois mesmo que não se materialize outro edifício, como o Guggenheim Bilbao (ARANTES, 2010, p. 86), isso é possível, devido à funcionalidade do **projeto**.

Estabelecida a diferença entre os dois regimes, o ponto principal dessa teoria em relação ao **projeto** está abaixo:

Para Genette, todo fenômeno alográfico seria assim composto de três partes integradas: (1) a obra propriamente dita – o “tipo” –, (2) as suas manifestações ou execuções – as “ocorrências” – e (3) um determinado “sistema de notação” – que por sua vez pressupõe a existência de uma linguagem convencional capaz de garantir que cada execução material seja de fato a ocorrência de uma única obra alográfica. Assim, o triângulo alográfico de uma música, por exemplo, seria composto por: (1) uma determinada composição musical (obra alográfica), (2) as suas eventuais ocorrências (interpretações musicais distintas da mesma composição) e (3) a sua respectiva partitura (o tal sistema de notação). (FREITAS, 2013, p. 22)

Ou seja, o **projeto como ferramenta** ocupa o lugar da partitura no triângulo alográfico proposto acima. Ele é o sistema de notação que possibilita “que cada

execução material seja de fato a ocorrência de uma única obra alográfica”. (FREITAS, 2013, p.22).

Em “Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970 (2016), Dária Jaremtchuk remonta à vivência de alguns artistas brasileiros que ficaram em exílio voluntário na cidade estadunidense. A respeito de Rubens Gerchman (**Fig.3**), ela afirma:

A cidade também lhe apresentou os recursos da tecnologia, o que resultou em “trabalhos gráficos e de construção, objetos a partir de **projetos** cuja execução cabia a outras pessoas”. A disciplina quase geométrica adquirida com esses trabalhos se tornaria um resíduo presente em suas obras posteriores, segundo Roberto Pontual. (JAREMTCHUK, 2016, p.111).

No texto acima, **projeto** está como esse sistema de notação que permitia sempre a mesma execução material a partir de uma concepção. Logicamente, há certa imbricação entre a obra e a notação. A concepção de um **projeto** arquitetônico está expressa em seu conjunto de notações que permitem a materialização da mesma. Quando se fala da espera de um novo **projeto** de Frank Gehry (**Fig.4 e 5**) (ARANTES, 2010, p.87) entende-se que isso implica todo o conjunto de notações que envolvem um **projeto** arquitetônico. Essa característica leva à distinção entre concepção e produção, que a despeito de ter sido potencializada pela industrialização possui uma historicidade que remonta, pelo menos, ao Renascimento.

O ponto central a ser observado é que, no regime “alográfico”, há uma relação muito próxima entre a concepção (ideia) e a notação (**projeto**) ¹⁴, e mais distante entre a obra e sua materialização. No fundo, essa teoria retoma a formulação de que a obra é “coisa mental” e a notação (**projeto**) é a mediação entre a elaboração intelectual e a materialização. Nesse sentido, **projetos** que são realizados muito tempo depois de sua concepção ou, mesmo, **projetos** que nunca foram executados materialmente esclarecem alguns pontos dessa intrincada relação.

Um trecho da conversa entre Hélio Oiticica e Lygia Pape (2007) traz um exemplo interessante (**Fig. 6 e 7**):

H. Oiticica – Não houve participação, meu trabalho-maquete continua inédito. Mandeí o vídeo tape, pois em vez de mandar uma maquete enorme, manda-se um vídeo onde gravei o processo de construção e funcionamento e um texto descrevendo o uso do **projeto**. Mandeí ainda os cortes laterais e a planta baixa para os arquitetos poderem construir. Isso evitou mandar a

¹⁴ A distinção entre uma e outra tem o sentido de indicar que o artista não precisa necessariamente realizar a notação. Por exemplo, um músico pode ir ao piano e compor uma obra e outra pessoa ou, atualmente, um programa de computador, pode realizar a notação.

partitura original. O texto está até hoje na censura e era somente uma descrição técnica.

L. Pape – Descreva o **projeto**.

H. Oiticica – É difícil fazer uma descrição, sem ver. Chama-se “*Magic Square*”, o nome tem que ser em inglês porque “*square*” quer dizer ao mesmo tempo quadrado e praça. É todo baseado no quadrado, e partindo da planta que eu fiz como uma colagem, um plano entrando por dentro do outro e que lembram coisas do Arp, do início. Trata-se de um papel parecendo papel de jornal, aliás, são blocos, uns sobre os outros. Por cima disso estão colocados os painéis. São onze painéis de cinco por cinco metros, brancos dos dois lados e finos, leves. Um deles é fixo, os outros têm duas variações: alguns são pendurados e os outros são apoiados sobre rodinhas embutidas no chão. A diferença entre os dois tipos de painéis dão como resultado sensações diferentes – o barulho das rodas deslizando e o “antipeso” dos outros painéis dão duas experiências diversas. Levei seis meses para realizar a maquete, junto com arquitetos, pra detalhar o **projeto**. Os painéis tinham que ser alvíssimos; levíssimos e em vez de pintados deveriam ser recobertos com plástico branco, sem emenda. A área total é de vinte e cinco metros quadrados. Esse **projeto** deveria ser construído definitivamente, pois exige certos detalhes que não valeria a pena ser feito de maneira provisória, e é muito preciso. E não tem música e se constrói de silêncios e de branco sobre branco. (PAPE, 2007, p. 24).

Na passagem acima, há o uso do **projeto como a ferramenta** para sua materialização: “Levei seis meses para realizar a maquete, junto com arquitetos, pra detalhar o **projeto**”. Porém, quando Lygia o pede para descrever o **projeto**, Oiticica acrescenta elementos que não são reduzíveis à notação, pois ele diz sobre a ambiguidade da palavra *square* em inglês que compõem o sentido da obra. Essa sutil diferenciação entre obra e notação parece ser apagada pelo uso de **projeto**, tanto para descrever a concepção da obra como um todo, quanto para indicar a ferramenta necessária pra sua materialização.

As consequências desse aspecto podem ser percebidas por um trecho de um artigo de Moacir dos Anjos sobre *Magic Square* (2012):

Feitos de planos de cor luminosos que formam ambientes para serem percorridos e vivenciados, somente duas décadas após sua concepção (postumamente, portanto) um desses **projetos**, a *Magic Square* No. 5, foi executado: uma primeira versão no Museu do Açude, na cidade do Rio de Janeiro, e uma segunda vez em Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais. Posteriormente, mais um desses **projetos**, a *Magic Square* No. 3, também foi construído, desta feita em uma coleção privada instalada no interior do estado do Rio de Janeiro. É curioso que nenhum deles tenha sido realizado em espaços urbanos e sem a regulação explícita de instituições públicas ou privadas de arte acerca de seu uso, o que parece atraiçoar, em certa medida, a vocação de tais trabalhos para descondicar os modos de vida no dia a dia, seja pela instauração de uma temporalidade distinta daquela marcada pela rotina de trabalho, seja pela ativação de comportamentos diversos daqueles já normatizados. (DOS ANJOS, 2012, p.33).

Uma inferência que pode ser feita, a partir da observação de Moacir dos Anjos, é a de que aspectos fundamentais da obra, como seu sentido público que exigia sua realização em um espaço, também, público, foram desconsideradas em sua materialização. Como se a obra tivesse sido reduzida a sua notação. A indiferença em relação a aspectos de uma obra que não estão no *design* necessário para sua realização material, pode ser aproximada ao uso indiscriminado do termo **projeto**.

A apresentação do uso de **projeto como ferramenta** será feita mediante a seguinte subdivisão: **projeto como ferramenta para a arquitetura; projeto como ferramenta para o design; projeto como ferramenta para a realização de exposições; projeto como ferramenta para o trabalho artístico e, projeto como dispositivo**. Além de facilitar a organização do próprio texto essa subdivisão explicita algumas modulações do **projeto como ferramenta** a partir de seus usos.

Nos textos que compõem a tese, estão destacadas as citações principais para a pesquisa, as demais citações podem ser conferidas na LISTA 1, presente nos Anexos.

1.3.1.1. Projeto como ferramenta para a arquitetura

Esse uso do termo **projeto** abarca 22 dos 242 textos analisados e conta com 79 incidências. As citações se referem, principalmente, a artistas que também realizaram esse tipo de produção, à história da arquitetura em geral ou à arquitetura como um problema crucial para a sociedade.

No texto Veneza em Volpi, Giannotti (2018) ao examinar a influência da estadia de Volpi na Itália sobre os desdobramentos em sua poética discorre sobre Brunelleschi. O tema da perspectiva linear ou monocular é um tema recorrente nos artigos analisados e indica uma aderência forte em relação ao termo **projeto**. A citação abaixo aponta, também, para o arco histórico a respeito do uso do **projeto** como **projeto arquitetônico**.

A perspectiva, que passa a orientar a construção do espaço pictórico a partir do desenho, foi “inventada” em Florença por Brunelleschi, com demonstrações feitas a partir do pórtico da Catedral com uma pintura aplicada em uma madeira, que parece ter a mesma grandeza relativa do batistério. No mesmo período, em 1419, seu **projeto** foi o vencedor do concurso de arquitetura para a construção da cúpula da Catedral. O arquiteto utiliza um método construtivo romano com tijolos para cobrir o grande vão que parecia intransponível. A viagem que realizou anos antes com Donatello para investigar Roma efetivamente lhe abriu novos horizontes construtivos. (GIANNOTTI, 2018, p.168).

As citações retiradas dos textos A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas” (VILLELA, 2018) e A utopia do livro-monumento: contaminações entre fotografia, cinema, escrita e imprensa na vanguarda russa reverberadas na teoria benjaminiana (MARCELINO, 2020) apontam para a presença do **projeto** de arquitetura na produção de dois artistas fundamentais para a vanguarda russa – Malevich e El Lissitzky, respectivamente.

Na segunda montagem da exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos”, em Moscou, Malevich exibiu três quadros do período suprematista e cinco quadros do “retorno ao figurativismo”. O número de obras expostas diferia substancialmente daquele apresentado na montagem de Leningrado, na qual foram exibidas 26 obras do artista. Em Leningrado, a maioria das obras era suprematista, sendo expostos, inclusive, seus **projetos** arquitetônicos denominados *arkhitektons*. (VILLELLA, 2018, p.134).

O professor, *designer*, fotógrafo, tipógrafo e arquiteto El Lissitzky foi um dos principais artistas do governo soviético e um dos principais divulgadores do Construtivismo Russo no ocidente, devido à produção de livros, revistas, cartazes, **projetos** de arquitetura e *design* de exposições dentro de um abrangente programa estatal de propaganda. (MARCELINO, 2020, p. 269).

No texto 5ª Bienal do MERCOSUL: virtude e virulência de um modelo clássico (AITA, 2005), a referência citada aponta para a ideia de que a mesma versatilidade encontrada na produção dos artistas supracitados está presente em Amílcar de Castro, cuja obra estabelece diálogo com as vanguardas russas.

Como não poderia deixar de ser, investe pesado numa abordagem museológica, todavia conceitualmente concisa e elegante, em núcleos históricos que conseguem reunir de forma prodigiosa conjuntos de obras nunca exibidos em sua totalidade, garimpando exemplares desconhecidos do próprio *métier*. Como é o caso de Amílcar de Castro (artista homenageado), que ainda surpreende com pinturas, desenhos, um **projeto** arquitetônico, *design* gráfico, joias e mais trinta toneladas de esculturas de aço, rocha e madeira, tudo totalizando 85 obras de 45 coleções. (AITA, 2005, p.102).

Em Forma, valor e renda na arquitetura contemporânea, Pedro F. Arantes (2010) posiciona sua crítica junto ao caráter fetichista da arquitetura contemporânea, à produção flexível e ao crescimento da importância do capital financeiro. Sua equação principal é a seguinte: a arquitetura moderna estava posicionada junto ao capital industrial e sua preocupação na expansão da capacidade produtiva e da massificação; já a arquitetura contemporânea está imbricada ao capital financeiro; cuja preocupação não é com produtividade, mas com a renda derivada da propriedade. Ou seja, se na Bauhaus havia uma preocupação de adequação da concepção do **projeto** à lógica da produção industrial para que o ganho de escala *produtiva* possibilitasse maior popularização da criação, na arquitetura

contemporânea o que interessa é gerar **projetos** exclusivos, dos quais a imagem circule; que o edifício se torne um ícone e, que o dono ganhe com a propriedade da construção. O caso paradigmático dessa lógica seria o Guggenheim Bilbao.

Uma variável importante para essa equação é o surgimento das ferramentas digitais para elaboração de **projetos** arquitetônicos; a outra é a articulação deste com o campo da arte e do *design*.

Capital industrial e arquitetura moderna:

Não será demais lembrar que o Movimento Moderno na arquitetura, desde seus primeiros manifestos na década de 1920, definiu um programa que elegia como principal aliado e exemplo a ser seguido o capital industrial – mais adiante, o próprio Estado e, na periferia, as “burguesias nacionais” e seus governos desenvolvimentistas. Da engenharia à estética industrial, a inspiração maquinista e racionalista norteou suas experiências construtivas e urbanísticas. Mesmo em caráter experimental, eram quase sempre **projetos** para serem multiplicados em escala de massa. Daí a afinidade com a serialização industrial, mesmo que pouco realizada na prática. Concreto, aço, vidro eram os novos materiais empregados nas formas prismáticas, em geral ortogonais e abstratas, despidas de ornamentos. Tornaram-se objeto de pesquisa e **projeto** os edifícios industriais, de escritórios, grandes infraestruturas e casas operárias (“máquinas de morar”) – componentes do capital fixo e do fundo de reprodução da força de trabalho que integram o processo produtivo inerente à acumulação capitalista. (ARANTES, 2010, p.89).

Capital financeiro, técnicas digitais de **projeto** e arquitetura contemporânea:

Aliado às técnicas digitais de **projeto** e à reorganização dos canteiros de obra, esse novo fetichismo da forma, análogo à autonomização do poder e da riqueza abstrata no capitalismo contemporâneo, define a nova condição da arquitetura de ponta. (ARANTES, 2010, p.85).

As tecnologias digitais, de **projeto** e produção, os novos materiais e encomendas sempre mais ousadas permitiram a realização de obras inimagináveis há poucas décadas. Acelerando esse processo, a injeção de capitais e fundos públicos perseguindo ganhos especulativos decorrentes do efeito- atração promovido por esses edifícios – o que denominaremos renda da forma. (...) É o que reconhece também outro arquiteto de grife, Jacques Herzog, um dos responsáveis pelo **projeto** da New Tate e agora da Sala de Dança de São Paulo: se a arte e a arquitetura são agora mais do que nunca instrumentos políticos, é porque estão cada vez mais próximas do universo das marcas. (ARANTES, 2010, p.86).

Guggenheim Bilbao e Frank Gehry como paradigma:

Ainda assim, a Disney não estava completamente certa de seu investimento. Foi graças à parceria com o mais agressivo homem de negócios da cultura, Thomas Krens, diretor do Museu Guggenheim, que Gehry pôde construir de fato suas gigantescas edificações metálicas de geometrias complexas. Em 1997, Gehry inaugurou o **projeto** que se tornou um verdadeiro emblema arquitetônico da globalização: o Museu Guggenheim de Bilbao. O museu é uma espécie de navio de guerra cubista, ancorado no rio Nervión, recoberto

de chapas de titânio que reluzem ao sol, depois da chuva, como ouro. Gehry decompôs o campo perspectico em múltiplos pontos de fuga, dando a sensação de movimento e instabilidade. (ARANTES, 2010, p.100).

Hal Foster chega a dizer que, depois dessa obra, a arquitetura não foi mais a mesma e vivemos a cada novo **projeto** do gênero uma espécie de “efeito Bilbao”, no qual cada cidade procura construir um espetáculo de magnitude similar com o objetivo de atrair novos fluxos de capital. (ARANTES, 2010, p.95)

Por um lado, Gehry alcançou um patamar industrial de prática projetual, amparado por novas tecnologias de modelagem virtual que permitem desenhos irrealizáveis por instrumentos manuais e cálculos complexos de engenharia. De outro, seus **projetos** acabam por exigir uma produção ultraflexível (pré-industrial, mas hoje também pós-industrial). (ARANTES, 2010, p.99).

Associada a todos esses feitos, e por isso mesmo, a marca Frank Gehry atualmente explora a venda de softwares de **projeto** – mais uma forma de renda, a “renda do saber”, devidamente protegida pela cerca das patentes. (ARANTES, 2010, p.102).

Desterritorialização territorializada e fetichismo:

Ou seja, a entrada do **projeto** na era digital-midiática, no caso de Gehry (mas não só), não levou a uma produção igualmente mecanizada, mas a canteiros cujas montagens são ainda artesanais, em que os operários não têm, entretanto, qualquer liberdade própria ao artesanato – são máquinas reproduzindo e encaixando a cada milímetro as curvas projetadas pelo arquiteto. (...) Esse é um fenômeno recorrente nos **projetos** contemporâneos, no qual os edifícios se apresentam como totalidades em si, desgarrando-se da cidade, de qualquer contexto ou território. Cumprem funções para além do lugar e do local, são edifícios e infraestruturas transnacionais de circulação do capital. (ARANTES, 2010, p.96).

No texto Cibercomunicação híbrida no continuum virtualidade aumentada e realidade aumentada, Domingues e Venturelli (2007) colocam o **projeto** arquitetônico em sua funcionalidade virtual, a partir de dispositivos de realidade aumentada com o intuito de venda e como meio de colaboração coletiva entre arquitetos e clientes.

Senhores terão que negociar com o vendedor imobiliário mostrando o **projeto** de suas casas instaladas no terreno vazio, habitando-as com óculos e displays portáteis. (DOMINGUES e VENTURELLI, 2007, p.110).

Na arquitetura, o **Projeto ARTHUR** é uma mesa redonda colaborativa em RA19 que substitui e dinamiza **projetos**, plantas e maquetes com decisão final em *design* e planejamento da construção. São eliminados modelos físicos e arquitetos e clientes modificam imediatamente seus modelos em colaborações por visualizações em torno de uma mesa, com modelos virtuais, gerados por computador, e visíveis através de head mounted displays semitransparentes. (DOMINGUES e VENTURELLI, 2007, p.116).

1.3.1.2. Projeto como ferramenta para o *design*

Esse uso do termo **projeto** abarca 18 dos 242 textos analisados e 49 incidências. As citações se referem, principalmente, a **projeto** para designar um esquema pra a produção gráfica ou, para decoração, ou ainda, para a feitura de mobiliário.

O texto Design e crime (FOSTER, 2011), além de pensar o *design* nesses sentidos (como ferramenta), o coloca também como vetor fundamental para a compreensão da sociedade e da arte atuais – o que passa pela compreensão da onipresença da “racionalidade projetual” junto às práticas de produção contemporâneas ligadas ao que o autor chama de “economia política do *design*” (FOSTER, 2011, p.54). O texto será também debatido no terceiro capítulo.

Em Anatomia de um móvel moderno: algumas questões em torno do mobiliário da Casa Modernista, de Gregori Warchavchik, Simioni (2012) examina a importância atribuída à realização de **projetos** decorativos, incluindo mobiliário, pelos arquitetos modernistas. Ela aponta também a dificuldade que Warchavchik encontrou para realizar seus **projetos** devido ao contexto fabril brasileiro. A autora também faz menção à existência de uma hierarquia na composição do **projeto** decorativo que espelhava uma hierarquia social referente aos gêneros masculino e feminino.

Naquele contexto, é importante destacar que o mobiliário havia se tornado um elemento fundamental para uma concepção moderna de residência, a ponto de praticamente todos os grandes arquitetos do período terem se aventurado também em **projetos** decorativos, criando móveis específicos para os interiores que concebiam. (SIMIONI, 2012, p.49).

Com efeito, muito da produção dos modernistas realizada na França não contou com uma aplicação industrial, como ocorrera na Alemanha com as obras de Breuer, possuindo assim um caráter muito mais de **projeto**, de modelo do que propriamente de objetos de consumo. (SIMIONI, 2012, p.54).

É interessante notar que diversos casais de artistas realizaram **projetos** decorativos coletivos, nesses geralmente, os homens eram incumbidos de realizarem as partes mais importantes como o **projeto** (a concepção total), o mobiliário, as luminárias etc., ao passo que as mulheres ocupavam-se dos gêneros vistos como inferiores, como os têxteis, ou jardinagem. (SIMIONI, 2012, p.49).

Em Max Bense/Aloísio Magalhães (Alemanha, 1969): o contexto popular e transcultural de Der Weg eines Zeichens, Neubauer (2018) destaca a relevância de Aloísio Magalhães no cenário internacional, no que tange ao *design* gráfico e sua aproximação com o universo artístico por meio de sua relação com Max Bense – que defendia uma arte radicalmente afastada de traços de subjetividade expressiva. A

autora destaca também a importância de Aloísio para o imaginário brasileiro moderno (**Figs. 8, 9, 10, 11**) via sua colaboração com grandes corporações.

A importância de Magalhães e de seu primeiro grande **projeto** para o Quarto Centenário da cidade do Rio, inclusive em contexto internacional, pode ser demonstrada pela contribuição do tipógrafo e *designer* de comunicação britânico Herbert Spencer (1924-2002), que incluiu o **projeto** e sua documentação fotográfica no 12º número da *Typographica*. A revista *Typographica*, editada em Londres, exerceu grande influência no *design* gráfico e nas artes visuais dos anos 1950 e 1960. (NEUBAUER, 2018, p.128).

Como *designer*, Magalhães se envolveu em diversos **projetos** visuais que moldaram significativamente a vida pública no Brasil, como a Petrobrás, a TV Globo, a Fundação Bienal e a primeira emissão do Cruzeiro, em 1966. (NEUBAUER, 2018, p.129).

Em *Design e crime*, Foster (2011) aborda a intrincada relação entre **projeto**, arte, *design* e arquitetura como algo central para a compreensão dos principais problemas da sociedade atual. Ele faz isso ao enxergar a questão a partir de uma inegável historicidade.

Esse velho debate ganha uma nova ressonância hoje, quando o estético e o utilitário não estão somente fundidos, mas quase totalmente subsumidos no comercial e tudo – não apenas **projetos** arquitetônicos e exposições de arte, mas tudo, de *jeans* a genes – parece ser considerado como *design*. (FOSTER, 2011, p.52).

Assim, para tomar apenas o exemplo principal, o velho **projeto** de conjugar Arte e Vida, endossado de maneiras diferentes pelo *Art Nouveau*, pela Bauhaus, e por muitos outros movimentos, foi finalmente realizado, mas de acordo com os ditames espetaculares da indústria cultural, e não as ambições libertadoras da vanguarda. (FOSTER, 2011, p.53).

Life Style aspira ser o S, M, L, XL do *design*, pois também traz um imenso manifesto-a-mim-mesmo, a história de um estúdio de *design* através de uma apresentação extravagante de seus **projetos**, acrescida de pequenos credos, breves histórias e estudos laboratoriais sobre *design*, junto com várias anedotas sobre “Master Builders”, como Koolhaas, Frank Gehry e Philip Johnson. (FOSTER, 2011, p.55).

1.3.1.3. Projeto como ferramenta para realização de exposições

Esse uso do termo **projeto** abarca 12 dos 242 textos analisados e conta com 31 incidências. As citações se referem, principalmente, a **projeto** expográfico e **projeto** curatorial. Em *A utopia do livro-monumento: contaminações entre fotografia, cinema, escrita e imprensa na vanguarda russa reverberadas na teoria benjaminiana*, Marcelino (2020) apresenta uma articulação entre a forma-livro, a forma-cinema e os **projetos** expográficos de El Lissitzky.

El Lissitzky nunca abandonou seus **projetos** expográficos. (...) Se é do livro que surgem as concepções paradigmáticas dos **projetos** expositivos de El Lissitzky, é da exposição que vêm as construções narrativas da revista. (MARCELINO, 2020, p. 273).

Por sua vez, neste trecho, concentram-se importantes questões da obra de Dziga Vertov que podem ser facilmente transpostas para os **projetos** expográficos de El Lissitzky, como o forte tom construtivista, a compreensão do fenômeno cinema/exposição de fotografia como criador de experiências inéditas, a concepção universalista do **projeto**, a montagem como método de comunicação e uma nova concepção narrativa a ser apresentada ao público. (MARCELINO, 2020, p. 285).

Em *Obras à mostra: articulações do trabalho de arte pelo desenho de exposição*, Gabriel Menotti (2013) propõe atentar-se para a importância da história das exposições para a própria história da arte.

Nesse percurso, analisaremos como **projetos** de exposição realizados tanto por curadores quanto por artistas contribuem ativamente na produção de trabalhos artísticos e na consolidação de determinadas técnicas e linguagens. (MENOTTI, 2013, p. 53),

Para o autor, a prática da curadoria, que pode ser recuperada por meio da história dos **projetos** curatoriais, moldou ativamente importantes práticas artísticas.

Em longo prazo, os **projetos** expositivos das vanguardas não parecem ter promovido nenhuma consciência mais profunda sobre a função do curador na constituição da obra de arte. Ainda hoje, esses **projetos** não costumam serem entendidos como parte integrante da genealogia das práticas curatoriais, e sim como precursores daquele que é “um dos gêneros artísticos dominantes da cultura visual contemporânea”: a instalação. (MENOTTI, 2013, p. 67).

E aproxima o **projeto** curatorial do *design*.

Já em termos de **projeto** expositivo, uma das invenções de Siegelau foi *The Xerox Book* (1968), uma mostra em forma de catálogo da qual participaram artistas como Carl Andre, Joseph Kosuth e Sol LeWitt. Ao abraçar a reprodutibilidade técnica possibilitada pela máquina de fotocópia, *The Xerox Book* representou uma “crítica vigorosa da obra de arte única e original que desprivilegia e despersonaliza o processo do fazer artístico”. (MENOTTI, 2013, p.68-69).

Patrícia Mourão (2018) apresenta uma exposição que tenciona a relação entre artistas, montagem e **projeto** curatorial. Em *O beijo de Judas* de Cinthia Marcelle – algumas considerações sobre a montagem de “The family in disorder: truth or dare”, a autora comenta a exposição da artista no Modern Art Oxford (**Figs. 12,13,14 e15**).

Uma mureta era idêntica à outra. Para as duas salas empregou-se a mesma quantidade de material, e para as duas seguiu-se o mesmo **projeto**, de modo que, ao final dessa etapa, a galeria menor, com o carpete e a mureta, estava inteiramente duplicada e emoldurada pela maior, como uma fotografia, uma imagem-espelho. (MOURÃO, 2018, p. 47).

Em Meio-ato/Entrevista com Watércio Caldas (HONÓRIO, 2006), o artista apresenta uma interessante reflexão sobre a dinâmica de uma obra dentro de um **projeto** curatorial.

O lugar se faz. Uma situação se constrói. Essa construção se dá quando o trabalho tem a possibilidade de apresentar sua inserção como atributo, como possibilidade poética. Um trabalho pode até se inserir de forma passiva no **projeto** curatorial de uma exposição de grande porte. Mas quando é crítico em relação a isso, vai produzir o seu próprio espaço no interior da limitação curatorial. (HONÓRIO, 2006, p.17).

1.3.1.4 Projeto como ferramenta para o trabalho artístico

Esse uso do termo está presente em 44 dos 242 textos analisados e conta com 112 incidências. As citações se referem, principalmente, a artistas ou correntes artísticas que utilizaram esse procedimento em sua poética, seja para produzir uma escultura, uma instalação ou elaborar uma obra estruturada em ambiente informacional.

Nas publicações da **Revista ARS**, Julio Plaza, em Arte e interatividade: autor-obra-recepção (2003), é um dos primeiros autores que problematizam a arte em ambiente informacional, a partir de seu início, mas também em relação aos avanços e popularização da computação nos anos 1990. Há no texto uma preocupação centrada em como compreender ônticamente esse tipo de produção artística e, para isso, ele articula fundamentos da estética “tradicional” com outros advindos da teoria da comunicação.

A teoria da criatividade de A. Moles, explicitada nas fases **projeto**, informação, incubação, iluminação, formulação e comunicação, coloca questões relativas a uma arte concebida como **projeto** a ser produzido e como processo criativo de pesquisa, acelerando a arte experimental. (PLAZA, 2003, p.13).

Plaza propõe uma imbricação radical entre **projeto**, pesquisa e obra, no caso da arte produzida em ambiente informacional, pois nesse o computador é parte ativa do processo estético e, a partir dele, se dá a interface da pesquisa, do **projeto** e da obra. A máquina passa a ser um “decisivo agente de instauração estética” (PLAZA, 2003, p.9). Essa participação decisiva da computação e de seu desenvolvimento surge em vários textos¹⁵ que pensam as relações entre **projeto** e produção na sociedade atual.

¹⁵ Destacam-se: Julio Plaza, Pedro Fiori Arantes e Ricardo Basbaum. Todos estão nos textos da **ARS** arrolados neste capítulo.

Em outros textos sobre essa relação entre arte e tecnologia informacional, aparece uma preocupação didática com relação a ampliar o domínio das ferramentas projetuais para um maior número de artistas e uma afirmação de que ampliar o conhecimento da técnica implica em aumento das possibilidades poéticas (**Figs. 16, 17, 18**).

É o caso de Milton Sogabe, em *Instalações interativas mediadas pela tecnologia digital: análise e produção* (2011, p. 61):

O presente texto tem dois objetivos em relação às instalações interativas mediadas pela tecnologia digital: o primeiro é criar uma estrutura que ajude a fazer uma análise da obra, uma vez que, usualmente, resumem a obra aos efeitos tecnológicos; o segundo é apresentar os elementos envolvidos na instalação, para que artistas iniciantes na modalidade tenham referências para pensar um **projeto** de instalação interativa, que é uma dificuldade muito presente no ensino de arte.

E de Silvia Laurentiz, em *Sistemas autônomos, processos de interação e ações criativas* (2011, p. 114):

Perceber essa dimensão de um **projeto** não definirá a obra do artista, mas dará um salto em seu campo de possibilidades. E mais: pensar a função de Transição de Estados a partir de diferentes interações entre os elementos de um sistema, definida por metas, relação entre sistema e ambiente, aprendizagem a partir da modificação de metas com base no efeito das ações do sistema, requestiona a própria condição sónica da obra.

Em *Copy/paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea* – outro texto sobre o tema da arte e tecnologia informacional – Vitor Rezkallah Iwasso (2010) reforça o alerta de que é fundamental a consciência de que o computador não é uma ferramenta neutra em relação à prática de realizar **projetos**.

É importante considerar que mesmo quando o computador é usado durante o processo, como simples ferramenta para produzir estudos – por questões de praticidade, custo e, consequentemente, maior possibilidade de experimentação – a mediação da máquina tem implicações, principalmente quanto aos modos de armazenar, retrabalhar e visualizar tais **projetos**. (IWASSO, 2010, p.50).

Em *Escritos não publicados*, de Robert Smithson (in EWBank e BENETTI, 2018), percebemos a preocupação ampla com relação ao **projeto como ferramenta**. Ao propor uma série de intervenções que marcariam o paisagismo em torno de um futuro aeroporto, a ser construído no terreno, ele se atém não somente com a constituição da ferramenta **projeto** como mecanismo de comunicação com terceiros que iriam materializar a obra, mas também com todo o planejamento de propaganda para o **projeto** e da liberação legal para o **projeto**.

O objetivo desta proposta é “programar” a paisagem e definir os limites do site do terminal aéreo de uma nova maneira. Tal **projeto** abriria um precedente e criaria uma abordagem original para a estética do paisagismo aeroportuário. (...) “Anúncios para o **projeto**.” (...) “Terrenos para os **projetos**”. (EWBANK e BENETTI, 2018, p. 298- 299).

Essa dimensão complexa do **projeto** enquanto uma ferramenta de produção artística que tangencia problemas do **projeto** arquitetônico, sem se confundir exatamente com ele, parece ser um elemento essencial no **Projeto Arte/Cidade**¹⁶. Tanto que seu idealizador e curador Nelson Brissac, afirmou em Arte/Cidade: Um balanço: “as propostas desenvolvidas por “Arte/Cidade” não são, propriamente, **projetos** arquitetônicos e urbanísticos” (BRISSAC, 2006, p.89).

A afirmação somente tem sentido porque a dimensão das intervenções urbana realizadas por artistas durante as quatro edições do Arte/Cidade tinham um grau de complexidade semelhante à apontada por Smithson e exigiam um **projeto** que respondesse a isso. Vejamos algumas citações:

Essas são as questões que atravessam o trabalho de implantação de “Arte/Cidade”. O **projeto** é preparado em três fases: uma extensa pesquisa urbanística sobre a região, a seleção de sítios e o desenvolvimento dos **projetos** de intervenção. [...] A complexidade e a escala das situações propostas não permitem, sob a pena de se submeter acriticamente a elas, um processo de trabalho que não seja fundado em **projetos** técnicos e apoios operacionais adequados. Procura-se assim evitar uma adequação intuitiva, em geral estetizante, aos locais. Além de romper com os procedimentos hoje cristalizados em **projetos** para sítio específico. [...] A partir desse trabalho, os artistas e arquitetos convidados desenvolvem suas propostas. Como levar em consideração, quando da elaboração dos **projetos** de intervenção, as múltiplas e complexas determinações afetam essas situações? Como possibilitar aos participantes, muitos deles estrangeiros, operar com esses fatores? Um grupo de apoio, formado por arquitetos e engenheiros, acompanha o desenvolvimento de cada **projeto**, procurando estressar ao limite suas potencialidades estruturais e técnicas e seu alcance urbanístico e social. (BRISSAC, 2006, p. 88).

A complexidade do **Projeto como ferramenta para o trabalho artístico** é também apontada em “contemplação suspensa”, de Rubens Mano, (**Fig. 19**), apresentada no artigo Uma obra para museu (RIVITTI, 2009). A autora assim descreve o processo de montagem da obra:

Nesse ponto, talvez seja adequado proceder a um recuo à implementação do **projeto** dentro do espaço do museu, antes de ele ser aberto para o público.

¹⁶ O evento se insere num **projeto** de periodicidade, geralmente, bienal, sediado na cidade de São Paulo e propicia à produção artística o confronto com a escala da cidade. Organizado pelo crítico Nelson Brissac e envolvendo a intervenção de diversos organismos da administração pública, assim como o suporte de patrocinadores públicos e privados, o **projeto** se desenvolve desde 1994, espalhando-se por diversos edifícios e locais públicos no meio urbano, quase sempre externos ao circuito institucional da arte. (SALZSTEIN, 2003, p. 130).

Parte desses comentários de bastidores revela características que, embora não estivessem explícitas no trabalho pronto, certamente poderiam ser inferidas mediante uma análise mais detida dele. [...] O artista construiu, com o auxílio de uma equipe de profissionais especializados, uma estrutura que avançava sobre o vazio. (RIVITTI, 2009, p. 157).

Já em Entrevista com Rosalind Krauss (BOIS e NONES, 2018), há menção a uma obra cuja ação em relação ao espaço institucional envolve problematizá-lo. (**Fig. 20**). Vale destacar que a relação de um artista ou um crítico com o uso do **Projeto como ferramenta para o trabalho artístico** pode indicar certo desconforto.

No texto Entre o céu e a terra: as esculturas (neo) concretas de Franz Weissmann dos anos 1950, Silva (2019) aponta que Mário Pedrosa fez uma crítica ao artista por entender que os **projetos** de Weissmann encontravam dificuldade quando tinham que ser realizados por terceiros. Disse isso por meio de um elogio “seus **projetos**, seus esboços, suas construções em primeira mão (quando dependem do seu fazer) são geralmente felizes” (**Figs. 22 e 23**) (apud SILVA, 2019, p. 120). A sequência do pensamento indica que o problema do artista se dá quando seus **projetos** são realizados por terceiros. (SILVA, 2019, p.120).

Lorenzo Mammì, em *À margem* (2004), chama atenção para o fato de Jeannis Kounellis propor sempre uma referência a medidas não abstratas em seus **projetos** (**Fig.21**) – algo que demonstraria uma crítica à própria ferramenta.

Para Kounellis, ao contrário, todo espaço é espaço gerado pelo trabalho humano, portanto é história. Não existem medidas neutras porque toda medida é estabelecida por uma acumulação de experiências de produção e de uso. Por isso, nos **projetos** de Kounellis, as dimensões não são dadas por valores métricos abstratos, mas por formatos estabelecidos pelo uso: tamanho de uma folha de desenho, tamanho de uma cama de casal. Toda obra de Kounellis é uma busca da autoconsciência da história. (MAMMÌ, 2004, p. 94).

Já Marco Buti, professor de gravura na ECA USP e autor dos textos Caros artistas, pesquisem. É suficiente (2005) e 8.03: A Arte na Universidade, A Universidade na Arte (2009), faz uma crítica contundente ao modo como a Universidade, estruturada em torno do discurso científico, tem dificuldade de lidar com a especificidade do **projeto** em relação à arte. Talvez, por isso, segundo ele, produções artísticas que se aproximam mais da lógica científica, como a arte-tecnologia, têm maior facilidade de conseguir apoio junto às agências de fomento.

A divisão teoria/prática, pensar/fazer, **projeto**/execução não ajuda a compreender a atividade artística como realização de obra. Não é possível mais generalizar uma divisão tão esquemática, numa época cada vez mais

consciente da complexidade de todos os eventos. Pessoalmente, prefiro pensar em concepção contínua. (BUTI, 2009, p.117).

Cindir teoria e prática, concedendo apenas à primeira pleno status intelectual, sugere a ideia enganosa de que, uma vez concebido o **projeto**, sua materialização é imune aos imprevistos, e pouco exigiria mentalmente. Se muitos artistas concordariam com tal modelo, isso está longe de ser generalizável. Depende do nível onde se tenciona operar. (BUTI, 2009, p.118).

Ele chega a chamar a atenção para práticas artísticas que não precisariam de um **projeto**, mas que às vezes não encontram espaço na Universidade, que exige que tudo passe por uma formulação-formatação projetual.

Tudo isso não está necessariamente em conflito com a necessidade de **projetos** e reflexões teóricas, e pode acontecer até na obra de um mesmo artista, mas é o trabalho que cria suas formas de operar. (...) Existem muitos depoimentos de artistas de primeiro plano, relatando a necessidade de realizar o trabalho para conhecer seu pensamento, buscando sempre fazer o desconhecido, tentando não partir de **projetos**, declarando só saber o que era o trabalho após tê-lo feito, baseando-se mais na improvisação, usando os imprevistos do fazer para ampliar a invenção. (BUTI, 2009, p.120).

Um desses “artistas de primeiro plano” que estabelece uma crítica contundente à hipervalorização da ferramenta **projeto** junto ao fazer artístico é Richard Serra. Tal postura é evidenciada em um trecho retirado do artigo Um debate americano: mediação, escultura e arquitetura - sobre a entrevista de Peter Eisenman a Richard Serra em 1983 (FRAJNDLICH, 2009, p. 58):

Serra adota o oposto dessa postura. Suas obras não possuem uma instância de mediação, nem mesmo projetual. Onde em outros artistas (como Gordon Matta-Clark ou Robert Smithson) encontramos esboços e preparações para as intervenções, Serra declara que “as esculturas são resultado de experimentação e invenção. Eu nunca faço desenhos de antemão”. A ausência de esboços, a intervenção direta, alcança o ápice na obra de Serra em seus **projetos** de interiores em que as peças são decalcadas diretamente nas paredes: “Egyptian Horsemix”, “High Verticals”, “A New Drawing”, e a obra feita no Brasil dentro do Centro Hélio Oiticica, “Rounded”: a leitura do lugar é imediata, está presente na visita do artista ao local, e já deságua na obra.

1.3.1.5. Projeto como dispositivo

Esse uso do termo **projeto** abarca 11 dos 242 textos analisados e conta com 45 incidências. O sentido aqui dado a dispositivo, explicitamente ou não¹⁷, é o de pensar o **projeto** como uma engrenagem que o faz ter um caráter praticamente

¹⁷ Alguns textos usam expressamente **projeto** como dispositivo; outros se aproximam do sentido desse uso.

autônomo, que funciona a despeito do sujeito ou, mesmo, submete esse à retorta de sua potência.

Em Habilidade crítica nas instalações de Muntadas: o espaço/tempo nos diapositivos de poder e de fuga, Iliana Hernández García (2005) faz uma apreciação das instalações mais significativas do artista Antoni Muntadas. Ela as interpreta sobre a chave da crítica às formas de controle que nos cerceiam. Em sua opinião, as instalações denunciam o caráter opressor dos mecanismos de controle social que operam tanto pela repressão como pela sedução. É o caso de:

The Limousine Project. Este dispositivo consiste em um subespaço da cidade como arquétipo de poder, este lugar é o setor financeiro de Manhattan, um superespaço que faz circular um veículo de poder: a limusine, aqui com seu sentido pervertido e transformado, para se converter no próprio lugar da evidência de sua intencionalidade. (GARCÍA, 2005, p.35).

Nelson Brissac (2006) também compreende o **projeto** Arte/Cidade como um dispositivo que opera, questionando a captura dos espaços públicos da cidade pelo abandono ou pela realização de **megaprojetos** que respondem ao capital financeiro e se mostram alheios a qualquer sentido urbanístico que vá para além de suas muralhas.

Como avaliar o dispositivo engendrado pelo conjunto das intervenções promovidas por “Arte/Cidade”? Qual o papel e o significado de que esse processo artístico acabou se revestindo? Qual o efeito urbanístico – econômico, social e político – que o **projeto** produziu? O acelerado processo de integração global das cidades tem alterado radicalmente as condições e os princípios das intervenções urbanas. **Megaprojetos** de redesenvolvimento e grandes instituições culturais transnacionais estão conduzindo uma profunda reestruturação das cidades, em escala global. (BRISSAC, 2006, p.86).

O texto mais significativo para esse sentido do uso de **projeto** é Re-projetando (utrecht) (BAUSBAM, 2008). O autor apresenta uma plataforma, cujo nome é **projeto** NBP, que gera sentido a partir de alguns *inputs* e interage com um mapa. A plataforma opera uma comunicação de **projeto** para **projeto**. Certo desconforto latente nos textos supracitados não encontra reverberação neste, cujas reflexões do autor caminham para a compreensão das possibilidades de interação com o dispositivo **projeto** NBR. (Fig. 24):

Mas, de fato, este gesto consiste aqui basicamente em ativar o dispositivo de produção de “sentido” característico do **projeto** NBP – provavelmente um de seus mais interessantes aspectos. Não que essa busca de sentido seja um tipo de acumulação de elementos que faça sua significância crescer mais e mais com o tempo; mas seu oposto: de **projeto** para **projeto**, há um esforço contínuo de apagamento de qualquer sobrecarga de sentidos fixos e cristalizados, procurando todo o tempo abrir a proposição novamente,

tornando possível que continue e funcione outra vez, uma vez mais. (BASBAUM, 2008, p.3).

Quando inscrevo no diagrama termos como “dinâmica de grupo”, “trauma”, “contaminação subliminar”, “micropercepção” e “repetição”, estou tentando indicar a presença de alguns tópicos que têm sido importantes para a construção da espessura própria do **projeto** NBP (e sua forma) – e isso inevitavelmente flui através de seus vários momentos, especialmente, é claro, em re-projetando (utrecht). É curioso perceber como cada um dos 9 **projetos** de re-projetando (utrecht) reverbera através do outro, influenciando mutuamente como os recebemos e nos relacionamos com eles. (BASBAUM, 2008, p.4).

Figura 3. Rubens Gerchman. Foto de Juan Esteves, 2000. (JAREMTCHUK, 2008, p.105).

Figuras 4 e 5. Desenho e obra acabada do Museu Guggenheim de Bilbao (Gehry). (ARANTES, 2010, p. 95).

Figura 6. Hélio Oiticica, *Invention of Colour, Maquette for Magic Square No. 05*, Rio de Janeiro 1978, Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro.

Figura 7. *Invenção da Cor, Penetrável # 5, De Luxe*, 1977, Inhotim.

Figura 8. Regulamento para utilização do logotipo do IV Centenário, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira). (NEUBAUER, 2018, p.123).

Figura 9. Logotipo do IV Centenário do Rio de Janeiro, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira). (NEUBAUER, 2008, p. 126).

Figura 10. Logotipo do IV Centenário do Rio de Janeiro, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira) (NEUBAUER, 2008, p. 127).

Figura 11. Logotipo do IV Centenário do Rio de Janeiro decorando bicicleta, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira). (NEUBAUER, 2008, p. 122).

Figura 12. Planta do MAO, com a localização das duas galerias. (MOURÃO, 2018, p. 47).

Figura 13. *The family in disorder* – galeria menor e galeria maior antes da intervenção dos seis montadores e artistas. (MOURÃO, 2018, p. 48).

Figuras 14 e 15. *The family in disorder*, vistas da galeria maior depois da intervenção dos seis montadores e artistas. (MOURÃO, 2018, p. 49).

Figura 16. Esquema do sistema tecnológico de Metacampo. (SOGABE, 2011, p. 71).

Figura 17. Planta do espaço do público. (SOGABE, 2011, p. 69).

Figura 18. *Emoção Art.ficial 5.0: Autonomia*, Itaú Cultural, 2010. **Projeto** selecionado em edital e patrocinado pelo Itaú Cultural. Autoria: SCIArts (SOGABE, 2011, p. 60).

Figura 19. Rubens Mano, *Contemplação suspensa*, 2008. Foto: Rubens Mano. (RIVITTI, 2009, p.151).

Figura 22. Diagrama mostrando a composição e o sistema de proporcionalidade de *cubo vazado*: as arestas A-A', B-B' e C-C' são paralelas umas as outras. (SILVA, 2019, p. 112).

Figura 23. Franz Weissmann, *Cubo vazado*, 1951, aço, 75 x 75 x 75 cm. (SILVA, 2019, p. 112).

re-projetando (esquema geral de operações)

- 1 A forma NBP é projetada sobre um mapa, configurando uma proposta de intervenção.
- 2 Os pontos em que os ângulos da forma NBP e seu círculo interno tocam o mapa são escolhidos como locais para ações, atividades, intervenções, palestras etc., relacionadas tanto a projetos de minha autoria quanto de convidados.
- 3 Os locais selecionados funcionam como espaços para o desenvolvimento de propostas que atuam como interfaces entre as práticas contemporâneas (em arte mas também em outros campos e disciplinas), as áreas públicas ou privadas e os indivíduos, grupos e comunidades que ali habitam ou trabalham.
- 4 Espera-se a produção de uma tensão, caracterizada como conversação, negociação e provocação recíprocas.

Figura 24. Ricardo Basbaum, Diagrama (*re-projecting utrecht*), 2008. (BASBAUM, 2008, p.3).

1.3.2. Projeto como obra

O objetivo de nomear como obra uma produção artística que foge aos *mediums* tradicionais: pintura, escultura, desenho ou gravura é o que caracteriza esse uso do termo **projeto**. Essa forma de utilização está presente em 89 textos e conta com 316 incidências. Todas as citações podem ser conferidas na LISTA 2, presente nos anexos da tese.

A respeito da noção de *medium* há uma reflexão interessante na entrevista que Rosalind Krauss concedeu a Yve-Alain Bois (2018). Esse conceito é central para o debate entre ambos, que se desenvolve a partir do livro **Under Blue Cup [Sob a Xícara Azul]** (KRAUSS, 2011), lançado pouco antes da entrevista. Nesse, a autora faz uma defesa da obra de artistas¹⁸ que, mesmo não trabalhando com suportes técnicos tradicionais, explicitam uma compreensão reflexiva das possibilidades formais dos meios técnicos que lidam, a partir das obras que apresentam. Em uma das perguntas Bois (2018, p. 45) pontua:

Isto me leva a outra questão, que tem a ver com a palavra medium. No livro, há certas flutuações quanto à especificidade ontológica do termo medium, que é base do pensamento modernista, em certo sentido. Sua interpretação do termo medium é a de um suporte técnico. No caso de Ruscha, você vê seu medium transformado num carro. Não é pintura ou impressão, é o carro. Você realmente encontra o medium não na especificidade do material, mas em uma especificidade do aparato técnico e suas regras.

Krauss (2018, p. 46) avança nesse posicionamento:

Mas creio que suporte técnico é aquilo ao que medium se reduz. Veja a pintura sobre gesso no que concerne ao afresco, ou as regras da pintura sobre madeira – esses mediums tradicionais são suportes técnicos. Portanto, as pessoas que chamo de “cavaleiros do medium” estão fazendo o que devem fazer, isto é, é reinventando o medium na medida em que inventam ou tomam de empréstimo um novo suporte técnico.

Ao usar o léxico proposto por Krauss, pode-se dizer que o uso do termo **projeto** apresentado nessa seção diz respeito às obras que empregam suportes técnicos não tradicionais. A posição reflexiva ao *medium* que se utiliza fica clara a partir de sua alusão ao trabalho *Axiom of Indifference*, do artista Mel Bochner. Nessa obra, o meio técnico que ele se vale e tenciona é o próprio cubo branco que a princípio abrigaria sua peça, pois seu trabalho vai além dos limites arquitetônicos do espaço expositivo. Segundo Krauss (2018, p. 43):

¹⁸ Elas os chamam de “cavaleiros do *medium*” e destacam obras de Harun Farocki, Sophie Calle e Christian Marclay.

Não importa o fato de esvaziar a visualidade do modernismo a fim de adentrar esse outro espaço mais diagramático; acho seu trabalho, no fim das contas, visual, pois empurra os limites da piscina. O trabalho se reinscreve a si mesmo dentro do cubo branco.

Parte dos trabalhos artísticos que “inventam ou tomam de empréstimo um novo suporte técnico” emprega o **projeto** como uma ferramenta para elaborar sua consecução. E muitas vezes, no caso de obras processuais, efêmeras, o **projeto** é utilizado para sua “exibição” em espaços institucionais. (MAMMI, 2004, p.93).

Esses aspectos ajudam a explicar a recorrência de se utilizar o termo **projeto como obra** para se referir a trabalhos artísticos que criam ou experimentam suportes técnicos não consagrados pela história da arte até o modernismo. Vale ressaltar, também os pontos sobre a imbricação entre obra e **projeto** propostos ao explorar a teoria dos regimes de imanência. Esses pontos valem para todos os exemplos arrolados nessa seção. Ou seja, em todos os trechos abaixo o termo **projeto** está se referindo a algo já realizado e, na maioria das vezes, exibido em alguma instituição do meio artístico.

Porém, para melhor organizar o texto, visto que esse uso do termo **projeto** é o mais recorrente, as citações serão subdivididas da seguinte forma: arte informacional, trabalhos artísticos de caráter processual e instalações.

1.3.2.1. Projeto como obra – arte-tecnologia informacional

Em seu texto *Arte telemática*, Water Zanini (2003) emprega sistematicamente **projeto** para se referir a uma “obra” dentro do que ele entende ser Arte telemática (**Fig. 25**). Exemplos:

Roy Ascott, teórico e artista da arte telemática (...) – incessantemente expandida em anos mais recentes, apoiada em tecnologias de crescente complexidade – é autor do primeiro **projeto** de arte internacional (...). Outro **projeto** seu, apresentado na exposição “Electra”, no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (1983), foi “La Plissure du Texte”, antes citado, que homenageia Roland Barthes. (ZANINI, 2003, p.22).

Ou:

Pierre Comte, que colaborou com Philippe no **projeto** “Celestial Wheel”, voltou-se do mesmo modo, numa via própria, para o uso de satélites. Concebeu instalações artísticas na Terra para serem observadas do espaço ou projetadas para a colocação em órbita para serem vistas daqui. Na exposição “Criadores Utópicos da Europa” (Paris, Grand Palais, 1989) apresentou essas soluções no **projeto** “Selenópolis”. A 06 de outubro de 1989, a 830 metros acima da Terra, o satélite “SPOT 1” fotografou o símbolo do planeta que desenhou no solo – o primeiro evento estético no gênero. ZANINI, 2003,

O fato do **projeto** de Roy Ascott, *Electra*, ter sido exposto no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris confere uma noção de que o teórico está a usar o termo **projeto como obra** realizada. E ele o faz por entender que o sentido tradicional de obra não caberia à produção estética ligada à Arte Telemática. Ao se remeter aos trabalhos artísticos realizados via *internet*, o autor diz:

Assim como se transforma o conceito de autoria também é mudado o conceito de “público”, ou antes, ele desaparece ou tende a desaparecer. A procura é de outra formação criadora, inteiramente distinta da obra de arte tradicional. (ZANINI, 2003, p.14).

O que a recorrente utilização da palavra **projeto** indica é que Zanini escolheu o termo para não empregar a palavra obra, para evitar o sentido tradicional que traz essa palavra. Esse caminho aberto por Zanini encontra ressonância em mais 19 textos ligados à arte e tecnologia informacional. Nesses, **projeto** é sistematicamente utilizado como indicativo de um sentido de obra – uma produção com intencionalidade estética e que circula com esse viés.

É o caso de Silvia Laurentiz (2003, p. 50), em Processos computacionais evolutivos na arte, ao dizer sobre um trabalho próprio:

O **projeto** Andarilho é um ambiente poético utilizando algoritmo genético para geração de palavras, criado pelo grupo SDVILA. (...) O Grupo SDVILA, para o **projeto** Andarilho, foi formado por: Alberto Blumenschein, Anna Barros, Andrea D'Alcantara, Silvia Laurentiz, Luciano F. Costa, Nilda Diniz e Davi Correa. Este **projeto** foi apresentado no evento “Invenção - Pensando o próximo milênio”, organizado pelo Instituto Itaú Cultural de 25 a 29 de agosto de 1999.

É algo comum que o autor de um artigo sobre arte e tecnologia informacional seja também o artista cujo trabalho é analisado. Tem-se como exemplo disso, Gilberto Prado do qual a citação deixa explícito esse intercambiamento entre a noção de obra e **projeto**. "A seguir apresentaremos uma leitura de duas obras de ambientes virtuais multiusuário: os **projetos** – ‘Desertesejo’ – de Gilberto Prado, e ‘Community of Words’ – de Silvia Laurentiz”. (PRADO e LAURENTIZ, 2004, p.24).

Ele descreve sua obra-**projeto**:

Desertesejo é um **projeto** artístico de Gilberto PRADO, realizado no Itaú Cultural. É um ambiente virtual interativo multiusuário para Web que explora poeticamente a extensão geográfica, rupturas temporais, a solidão, a reinvenção constante e a proliferação de pontos de encontro e partilha. Os ambientes são compostos de paisagens, de fragmentos de lembranças e de sonhos, sendo navegáveis rotas distintas que se entrecruzam e se alternam, que se encadeiam e se compõem em diversos percursos oníricos. (PRADO e LAURENTIZ, 2004, p.26).

A prática de recensear o próprio trabalho e de utilizar o termo **projeto** no sentido de obra artística está presente em outros textos de Silvia Laurentiz (2006) e Giberto Prado (2010) (**Fig. 26**), assim como no texto Uma-coisa: corpo-bicho, corpo-dispositivo, corpo-coisa, de Agda Carvalho e Luisa Paraguai (2015) e no Tecnoperformance e instalação: possibilidades emergentes de produção artística com drones (**Figs. 26, 27, 28 e 29**), de Rosangella Leote e Caio Pompeu Cavalhieri (2019).

O **projeto** uma-coisa é de autoria de Agda Carvalho e Luisa Paraguai contou com a colaboração de Nilzeth Gusmão para a exposição “Em#meios 5.0”, no Museu Nacional da República, em Brasília, em 2013. (CARVALHO e PARAGUAI, 2015, p.64).

Iniciamos o **projeto** como um experimento em que o drone pudesse ser usado como um instrumento artístico por alguém sem capacidade motora. Trabalhamos com Ana Amália Tavares Bastos Barbosa. Ela é nossa colaboradora de pesquisa e a primeira doutora e única pós-doutora, no Brasil, que convive com a síndrome de encarceramento (locked in). A intenção original, inclusive aventada pelo engenheiro do IPT, era a de que se pudesse ampliar o **projeto** Artia7, que é desenvolvido em uma das pesquisas do GIIP, “Interfaces Assistivas para as Artes: da difusão à inclusão”, sob a coordenação de Rosangella Leote, da qual Ana Amália é uma das pesquisadoras. (LEOTE e CAVALHIERI, 2019, p. 244).

Em outros dois textos há referência a **projeto** no sentido de obra artística ao relacionar o desenvolvimento de tecnologia informacional junto às performances e instalações. O primeiro caso se refere ao texto Cinético_digital, de Monica Tavares e Suzete Venturelli (2005, p. 113).

Vestis (2004) - Luisa Paraguai, com Daniela Gatti (performer) O **projeto** foi apresentado como uma performance na abertura da exposição. Vale-se de uma interface específica - um computador “vestível” -, utilizada para mediar o diálogo entre o ator e as pessoas em torno do mesmo espaço físico. Os aros da vestimenta que contornam o corpo do usuário mudam de forma constantemente. Estes aros formam uma unidade capaz de permitir expansões e contrações.

O segundo caso refere-se ao texto Videoinstalação e Poéticas Contemporâneas, de Christine Mello (2007, p. 96):

A videoinstalação Rua de mão dupla de Cao Guimarães é da ordem da ação. O artista oferece a proposição e permite que ela seja construída durante o fazer/apresentar da obra. Possibilita que o público se contagie com o outro, que não faz parte apenas da obra acabada porque está no vídeo, mas o outro que também compartilha com ele a experiência posterior à tomada dos vídeos. Experiência colaborativa, sensória e vivencial de espaço-tempo, esse é o **projeto** conceitual de que toda videoinstalação de Cao Guimarães se ocupa.

1.3.2.2. Projeto como obra – trabalhos artísticos de caráter processual

Em Atualidade de Fluxus, Walter Zanini (2004) utiliza o mesmo critério do texto sobre Arte Telemática pra se referir às “obras” do Fluxus como **projeto**. O autor emprega a ideia de **projeto** ao entender a impossibilidade de definir as realizações do grupo como obras, devido aos significados tradicionais ligados a esse conceito (**Fig. 31**). O caráter aberto e a dimensão processual e autoria coletiva de muitas realizações do Fluxus são elementos que Zanini mobiliza para sua posição. (ZANINI, 2004, p.16).

Ele exemplifica essa contribuição citando os “**projetos** de Joseph Beuys para uma democracia direta”, “os experimentos” de Nam June Paik com a televisão, os programas de Robert Filliou, a Something Else Press de Dick Higgins, os **projetos** “Aktual” de Milan Knížák, as séries múltiplas de George Maciunas (...) no âmbito da comunicação e das expressões artísticas. (ZANINI, 2004, p.18).

A posição de Zanini em relação ao Fluxus ecoa no texto de Eduardo Kac, O movimento de arte pornô: a aventura de uma vanguarda nos anos 80 (2013, p. 39) (**Figs. 32 a 40**).

É por isso que a ação pública era essencial para o sucesso do **projeto**: para inserir na prática social a nova pornografia iniciada pelo movimento. (...) Um escrutínio cuidadoso das melhores produções do movimento e a compreensão da dimensão ativista do Pornismo desmentiriam qualquer concepção do mesmo como sendo um **projeto** impulsionado por um único *leitmotif* e revelariam seu firme compromisso com a experimentação poética e artística.

Esse caráter de imprecisão sobre o que pode ser definido como arte e o que pode ser entendido como **projeto** é encontrado no texto de Hélio Ferverza, *Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações* (2006). O autor narra sua participação em um **projeto** de articulação¹⁹ entre artistas que não pertencem ao circuito artístico.

Como eu nasci e vivi durante anos nessa fronteira, tendo aí realizado outras experiências e não querendo produzir mais um objeto, imagem ou monumento relacionado à singularidade desse lugar, interessou-me mais as possibilidades existentes nas relações entre os moradores de ambos os lados, suas características e culturas. Fiz uma proposição, então, de que ocorresse uma troca entre escolas situadas de um lado e outro da fronteira. Durante alguns meses, de uma forma muito simples, estabeleceram-se conversas, consultas e contatos com escolas e professores. À medida que as

¹⁹ Criado em 2000, por André Severo (artista, crítico e curador) e Maria Helena Bernardes (artista, pesquisadora e docente), Areal é um **projeto** que parte de uma série de viagens da dupla pelo Rio Grande do Sul. Seu fomento vem trabalhos artísticos configurados como possibilidades de inserções artísticas não mediadas no campo da vida. Em 2001, o **projeto** contou com apoio de SESC RS, Universidade de Santa Cruz do Sul e Editora EDUNISC. Em 2002, o **projeto** foi selecionado pela segunda edição do programa Petrobrás Artes Visuais. Essa etapa se desenvolveu com a participação dos artistas convidados: Elaine Tedesco, Hélio Ferverza e Karin Lambrecht, resultando em novos trabalhos, debates e publicações. Ao longo dos anos, ações e parcerias foram desenvolvidas. O **projeto** ficou ativo até o ano de 2012.

peessoas aceitaram a proposta inicial e envolveu-se no **projeto**, este foi sendo elaborado e modificado. (FERVENZA, 2006, p.87).

Quando viajei para acompanhar sua realização, o **projeto** estava de tal forma encaminhado que não dependia mais de mim ou de minha vontade. Ele ocorreria de qualquer maneira. Ao chegar às escolas, as diretoras perguntavam quem era eu e o que de fato fazia, se era um geógrafo, pesquisador ou pedagogo. Expliquei-lhes que era um artista, e que participava de um **projeto** cujo interesse era inscrever-se em situações ou desenvolver atividades em lugares não destinados às apresentações artísticas, quer dizer, fora dos circuitos artísticos. Elas prontamente aceitaram minhas explicações. Mas o perturbador para mim foi a percepção simultânea de que se, por um lado, o **projeto** havia criado vida própria e ele não dependia mais de mim, por outro, ao enunciar minha condição de artista, e era preciso fazê-lo, a posição a partir da qual isso era enunciado tornava-se ao mesmo tempo vazia. Ela não correspondia mais a uma imagem nem a uma função dada do artista. Era preciso então produzir outras. (FERVENZA, 2006, p.90).

1.3.2.3. Projeto como obra – Instalações

Virgínia Gil Araujo, em *As intervenções urbanas da arte construtora* (2003, p. 76), se refere à Rosalind Kraus para apresentar as instalações do **projeto** de articulação artística que dá nome ao texto como obras de *site-specific* (**Fig. 41**).

As instalações são apresentadas como “atividades exploratórias”, pois os locais escolhidos não permitem, por suas tensões e sua desconfiguração genérica, abordagens estéticas convencionais de caráter escultórico. Pode-se compreendê-las como um **projeto** de *site specific* – de acordo com a acepção formulada por Richard Serra ou, ainda, por Rosalind Krauss de escultura no campo ampliado.

Um número significativo de autores que usam o termo **projeto** em substituição à obra o fazem para nomear trabalhos de artistas cujo contexto espacial é um elemento importante para a constituição de suas realizações. É o caso de García (2005, p. 42), ao se referir às instalações de Antoni Muntadas:

Um **projeto** que destaca o uso de um elemento básico de decoração e mobiliário: um pequeno forro de mesa ou tapete, um objeto normalmente padronizado e reproduzido através do mecanismo industrial, sem outra finalidade que o comércio, a publicidade de imagens corporativas e o uso cotidiano e indiferente, nesta obra é substituído pelo mesmo elemento, mas pensado pelo artista para exercer um lugar de igualdade, nas mesmas características aqui descritas, a algo discursivamente agenciado pelos governos e os setores de poder econômico como importante e de alta participação e compromisso de seus cidadãos: “a configuração da comunidade econômica europeia”.

Ou Ronaldo Entler (2006) e Annateresa Fabris (2009) ao se referirem à Sophie Calle (**Figs. 42 e 43**):

Mas Sophie Calle vai além desse caráter circunstancial do desconhecimento e fundamenta seu trabalho nas presenças incompletas que a imagem

oferece, operando-as de modo sistematizado e tomando-as como conceito central de seus **projetos**. Com isso, ela consegue aprofundar a distância com a realidade que investiga, mas sem rompê-la. (ENTLER, 2006, p.41).

Suíte veneziana é o primeiro **projeto** de Sophie Calle. O trabalho foi realizado, na verdade, em 1979, mas traz a data de 1980 por motivos legais. Temendo que o homem seguido pudesse queixar-se na justiça, quando da publicação do relato da experiência em 1983, um advogado aconselha a artista a modificar o ano do acontecimento, mesmo mantendo o restante da cronologia. (FABRIS, 2009, p.75).

Em Joseph Beuys: o elemento material como agente social (**Figs. 44 e 45**), Dália Rosenthal (2011, p. 128) também utiliza o termo **projeto** para falar de realizações do artista cujo trabalho foi nomeado como **projeto** por Walter Zanini, porém, como visto, por outro motivo.

O próximo trabalho a ser apresentado será 7000 Carvalhos. Este foi um **projeto** que moveu toda Alemanha, mas principalmente as pessoas de Kassel. Um **projeto** extremamente original, no qual se pode dizer que o elemento material desloca-se completamente de seu meio artístico original para atuar diretamente no cotidiano de toda uma cidade. O **projeto** 7000 Carvalhos foi criado para a Documenta VII, em 1982, em Kassel, Alemanha, e terminou na Documenta VIII, em 1987.

Interessante perceber algumas contradições na prática de substituir a palavra obra por **projeto**. Na página 58, do texto Um debate americano: mediação, escultura e arquitetura - sobre a entrevista de Peter Eisenman a Richard Serra em 1983 há uma pontuação do autor de que Serra se mostra enfaticamente contrário à ideia de que sua obra partisse de um **projeto** ou de uma mentalidade projetual. Isso não impediu que no mesmo texto o autor se referisse a uma escultura do artista como sendo um **projeto**-obra. “Até que o ponto de chegada dessas considerações é o “Rotary Arc” de Serra, **projeto** inserido em uma praça pública”. (FRAJNDLICH, 2009, p.60).

Um dos motivos aventados para a contradição apontada acima é a de que o uso de **projeto** para substituir a palavra obra, no contexto discursivo da arte contemporânea, é tão intenso que é utilizado da maneira como Prado Jr. (2000) entendia as pseudoproposições de base. Esse caráter é latente nas citações retiradas do texto de Performance na contemporaneidade (PELED, 2012):

Analisa-se aqui **projetos** de arte contemporânea, identificando estratégias de incorporação, deslocamento e participação do público que remetem a uma ampliação da arte da performance. (PELED, 2012, p.49).

Considerando essa perspectiva, sugere-se neste texto que a elasticidade e a porosidade do termo performance, assim como o aspecto experimental presente nessa prática artística, permitem considerar os **projetos** artísticos que envolvem deslocamentos, participação e incorporação como expressões de performance. A seguir, será apresentada uma descrição mais detalhada

de algumas das situações acima descritas, inserindo-as nos seus contextos de **projetos** artísticos. Especial destaque será dado para os fenômenos de deslocamento, participação ou interação do público durante tais **projetos** performáticos. (PELED, 2012, p.51).

O **projeto** de Sehgal dispensa as obras do museu e transfere o foco para o visitante. Tal inversão é sintomática em muitos **projetos** de artistas contemporâneos, nos quais ao visitante é delegada uma nova condição. Dentro do **projeto** de Sehgal era possível encontrar mais de vinte visitantes passando simultaneamente pelo mesmo processo de interação com guias diferentes. (...) Nesse **projeto** é possível identificar diferentes expressões de performance. (...) O artista manteve o **projeto** sem registro formal de imagens, (...) na *internet* foi possível encontrar fotos do **projeto** feitas clandestinamente, bem como depoimentos dos participantes. (PELED, 2012, p.52-53).

Outro **projeto** no qual se pode analisar formas diferenciadas de performance é a Oficina 69 do artista venezuelano Alexander Gerdel, que, em 1997, instalou uma oficina de concerto de eletrodomésticos, com dois técnicos, dentro do Museu de Arte de Caracas. (...) Karaokê D'Or é um **projeto** que o artista paraense Orlando Maneschy vem realizando desde 2006. (PELED, 2012, p.54).

O **projeto** da artista Tania Bruguera foi apresentado em agosto de 2008 no vão central do museu Tate Modern, em Londres. (...) o **projeto** discute o controle de plateia e remete a imagens veiculadas na TV em momentos históricos. (...) Mesmo que o **projeto** tenha sido adquirido pelo acervo do Tate Modern, a artista não estava preocupada em destacar essa proposta como uma experiência artística, mas objetivava centralmente proporcionar ao público uma experiência com o poder. As manobras que os policiais executam e o impacto que eles causam no público permitem uma interação que se torna performance. Muitos visitantes ficavam em uma plataforma superior, assistindo a situação. Em registros do **projeto**, podem-se ouvir reações variadas do público. (PELED, 2012, p.55).

No dia seguinte, os jornais desmentiram a informação e criticaram o artista e seu **projeto**. Entretanto, a reação indignada e violenta da mídia local, foi apenas mais uma alavanca para o **projeto** que ganhou notoriedade e atenção da imprensa nacional, criando um debate inédito sobre o uso de mídia e sua relação com a arte contemporânea. (...) O grau de veracidade das ações que compõem os **projetos** de Sophie Calle permanecem em uma obscuridade intencional. (PELED, 2012, p. 58).

Nessa dimensão, o trabalho do artista remete ao **projeto** das noventa latas produzidas e vendidas por Piero Manzoni, etiquetadas com o título Merda do artista (1961). Para o consumidor da arte, o produto de Delvoye ainda contém outra ironia, uma vez que, diferente do **projeto** de Manzoni, o produto bruto é plastificado, permanecendo visível. Outro **projeto** do mesmo artista delega a possibilidade de performance para animais. Delvoye administra uma fazenda de criação de porcos tatuados na China. O **projeto** Delvoye's farm foi apresentado na mostra Documenta de Kassel em 2007 e incluía vinte e quatro porcos de sua fazenda que ficaram performando ao vivo em uma granja montada dentro do evento. (...) A artista Laura Lima relatou, durante uma palestra de evento "Verbo Conjugado"³⁰, realizado em 2008, no Centro Cultural São Paulo, que sua preferência por usar animais em **projetos** recentes vem da facilidade de manipulação que tais performers proporcionam. (PELED, 2012, p. 60).

A partir dos **projetos** dos artistas acima apresentados é possível identificar estratégias diferenciadas utilizadas na arte contemporânea que podem ser consideradas uma ampliação da arte da performance. (PELED, 2012, p. 61).

Essa mesma disposição aparece no texto Livro/Acervo, Para Além do Arquivo e Arquivo Vivo: uma trilogia possível (ARANTES, 2014), em que a autora aponta obras que partem do dispositivo arquivo.

No primeiro vetor, encontramos **projetos** artísticos que muitas vezes se apropriam de documentos da história ou reencenam obras/ documentos emblemáticos da história da arte. Ao se apropriar destes arquivos/documentos, o artista desconstrói e modifica seu sentido “original”, apontando para a ideia de que o arquivo está sempre aberto a outras leituras e interpretações. Este foi o caso, por exemplo, do **projeto** As perólas, como te escrevi, da artista brasileira Regina Parra. O **projeto** é uma videoinstalação formada por três projeções sincronizadas. (ARANTES, 2014, p.15)

Dentro do vetor Arquivo no corpo e Corpo como arquivo, encontramos **projetos** que consideram o corpo como uma espécie de arquivo e/ ou que incorporam o arquivo no próprio tecido corporal. (...) O **projeto** coloca em debate não somente questões referentes à memória digital, mas, também, aos dispositivos de vigilância e controle de informação da atualidade. (...) Já dentro do vetor Arquivos de artista, arquivo institucional e banco de dados, encontramos não somente **projetos** que colocam em cena arquivos pessoais e/ou institucionais, mas, também, propostas que criam complexos sistemas de classificação e banco de dados em meios diversos. (ARANTES, 2014, p.16).

No entanto, essa imbricação entre **projeto** e obra – levando a se nomear como **projeto** um **projeto** já realizado – é fruto de reflexão central para a produção de alguns artistas. Como aponta Artur Freitas (2014, p. 29) sobre Sol LeWitt:

Com o termo “conceitual”, Sol LeWitt referia-se, de saída, ao caráter projetual de seus próprios trabalhos naquele momento, dos cubos geométricos aos desenhos de parede²⁷. Para ele, a “arte conceitual”, contraposta a uma “arte perceptiva”, era definida por um **projeto** – a “ideia” – que antecedia a execução e independia “da habilidade do artista como artesão”²⁸. Longe do paradigma emotivo e gestual da pintura autográfica, os trabalhos “conceituais” de LeWitt não dependiam sequer do toque do artista e podiam ser realizados por qualquer pessoa capaz de compreender e executar as anotações escritas e os diagramas planejados. Em resumo: é “a ideia” – afirmou – e não mais a emoção subjetiva, a “extravagância” do gosto ou o estilo de cada mão, que “se torna a máquina que faz a arte”.

Um caso paradigmático a respeito desse ponto é Hélio Oiticica. A noção de **projeto** articula muitos elementos da sua produção. Como afirma o próprio artista em uma de suas reflexões sobre essa questão (in DOS ANJOS, 2012, p. 26):

[T]odo **projeto** que eu faço gradativamente vai entrando numa coisa que eu chamo de Programa, na realidade são Programas não programados, eu chamo de Programs in progress, na realidade tudo se transforma num programa a longo prazo, todas as coisas que eu faço são coisas paulatinas e a longo prazo, por isso não tem sentido dizer que há uma repetição (...).

Num trecho da entrevista entre ele e Pape, Oiticica retoma a ideia de *Programs in progress* e afirma a importância fundamental das elaborações projetuais como partem de sua produção artística.

As pessoas ficam perguntando e comentando sobre o espaço que vai das maquetes do Central Park em Nova Iorque, em 1972, e o que estou apresentando em 1977. Como se houvesse um buraco, como se as coisas escritas nesse período não fossem nada. Além de participações minhas em algumas exposições, como a de Pamplona. Quando as coisas escritas eram **projetos** para serem feitos e programações. Esse material escrito é importantíssimo: há **projetos** para performances, **projetos** abertos e algo muito importante: **projeto** “C. C. – *program in progress*”, que acho mais importante do que *work in progress*. (PAPE, 2007, p.19-20).

A complexidade que a noção de **projeto** tem para a obra de Oiticica, talvez explique a cacofonia do trecho abaixo:

De fato, sua vida no Rio de Janeiro foi intensa. Trabalhou em vários **projetos** ao mesmo tempo – maquetes, **projetos** de penetráveis, proposições –; (...) Nesse mesmo dia, gravei no metrô um áudio em fita cassete, que seria utilizado no **Projeto** Filtro, proposto para ser executado por Carlos Vergara no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (...) Dois meses depois, retornei ao Rio de Janeiro. As ideias e os **projetos** continuaram fluindo por meio de extensas cartas e longos telefonemas. (in VALENTIN, 2017, p.226).

E nas hesitações de Lynn Zelevansky ao montar as exposições de Oiticica no Carnegie Museum of Art (**Figs. 46 e 47**), em 2016. Em entrevista a Camila Maroja (2017, p. 287), ela diz:

Nós colocamos essas páginas na parede e isso deu uma ideia da obra, mas pareceu tão minguado em comparação ao **projeto**. O que quero dizer é que eram milhares e milhares de páginas. Quando vi, achei que a melhor opção teria sido emplastar toda a parede com elas, para dar uma noção da escala do **projeto**. Obviamente, ninguém poderia ler, mas ao menos o público teria uma ideia do que era o **projeto**.

Nos textos mapeados, o **projeto** de Oiticica do qual se faz mais menção é o Éden²⁰, realizado na Whitechapel Gallery (**Fig. 48**).

²⁰ Surgem nos textos Deslocamentos: entre a arte e a vida (FAVARETO, 2011); As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica (DOS ANJOS, 2012); O grande mundo da invenção (FAVARETO, 2017); Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil (WISNICK, 2017) E The Whitechapel experiment, o **projeto** Éden e a busca por uma experiência afetiva total (COUTO, 2017). Este último dedicado à obra.

Figura 25. Mario Ramiro, *Altamira*, 1986. (ZANINI, 2003, p.10).

Figura 26. *Desluz*, Galeria Luciana Brito, São Paulo (Grupo Poéticas Digitais). (PRADO, 2010, p. 115).

Figuras 27 e 28. Posição inicial da tecnoperformance e Posição final da tecnoperformance. (LEOTE e CAVALIERI, 2019, p. 244).

Figura 29. Ensaio da transmissão das decisões de Ana Amália sobre o posicionamento do drone.
Foto: Lucas Gervilla. (LEOTE e CAVALIERI, 2019, p. 245).

Figura 30. Lima Bo (à direita) e outras dançarinas interagindo com a projeção do laser do drone – ponto verde – sobre a rampa do IA. Foto: Lucas Gervilla. (LEOTE e CAVALIERI, 2019, p. 245).

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.

3. Med. To cause a discharge from, as in purging.

flux (flüks), n. [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See **FLUENT**; cf. **FLUSH**, n. (of cards).] 1. Med. a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp. an excessive and morbid discharge: as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, **PURGE** the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — **PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!**

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by: as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. **REFLUX**.
5. State of being liquid through heat; fusion. Rare.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,

Promote living art, anti-art, promote **NON ART REALITY** to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic); lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

Figura 31. George Maciunas, *Manifesto Fluxus*, 1963. (ZANINI, 2004, p. 10)

Figuras 32 e 33. Eduardo Kac, *performance Intervenção*, praia de Ipanema, 1982. (KAC, 2013, p. 36)

Figura 34. Eduardo Kac, *Pornograma 1*, imagem fotográfica sobre papel de algodão, 49 x 73 cm, 1980. (KAC, 2013, p. 40).

Figura 35. Eduardo Kac, *Pornograma 2*, imagem fotográfica sobre papel de algodão, 49 x 73 cm, 1981. (KAC, 2013, p. 42).

Figura 36. Eduardo Kac, *Pornograma 4*, imagem fotográfica sobre papel de algodão, 17 x 77.5 cm, 1982. (KAC, 2013, p. 45).

Figura 37. Eduardo Kac, *Escracho*, capa do livro de artista criado e publicado pelo autor, 1983. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. (KAC, 2013, p. 44).

Figura 38. Eduardo Kac, *Pornograma 3*, imagem fotográfica sobre papel de algodão, 49 x 73 cm, 1981. (KAC, 2013, p. 44).

Figura 39. Eduardo Kac, *Pornograma 5*, imagem fotográfica sobre papel de algodão, 49 x 73 cm, 1982. (KAC, 2013, p.38).

Figura 40. Eduardo Kac. Foto. (KAC, 2013, p.51).

Figura 41. Sophie Calle, *Take Care of Yourself*, 2007, instalação, 108 elementos, dentre eles filmes, ampliações, textos e cartazes. Bibliothèque Nationale, Paris. (BOIS, 2018, p.33).

Figura 42. Sophie Calle, *Take Care of Yourself*, 2007, instalação, 108 elementos, dentre eles filmes, ampliações, textos e cartazes. Foto. (FABRIS, 2009, p.85).

Figura 43. 7000 pedras de basalto depositadas na Friedrichsplatz na Documenta VII para o **projeto** 7000 Carvalhos, 1982. (ROSENTHAL, 2011, p.126).

Figura 44. Joseph Beuys, Bomba de mel, espaço de trabalho, Fridericianum/Documenta 6, Kassel, 1977. (ROSENTHAL, 2011, p.110)

Figura 45. Vista da instalação *Hélio Oitica: to organize delirium*, no Carnegie Museum of Art. (foto Bryan Conley) (MAROJA, 2017, p. 279).

Figura 46. Vista da instalação *Hélio Oitica: to organize delirium*, no Carnegie Museum of Art. (foto Bryan Conley). (MAROJA, 2017, p. 291).

Figura 47. Vista parcial da *The Whitechapel experiment*, exposição. Fonte: ITAÚ CULTURAL. Programa Hélio Oitica. São Paulo, [s/d]. (COUTO, 2017, p. 113).

1.3.3. Projeto como Articulação

Muitos dos **projetos** apontados no item anterior (2.2) foram realizados ou exibidos em eventos pontuais ou de longa duração. Podemos pensar em exposições ou programas culturais que reúnem um grupo de ações artísticas também a partir do termo **projeto**. Esses **projetos** pode articular a ação de vários artistas, tendo um eixo central ou não. A maioria desses eventos, mencionados nos artigos mapeados, conta com o apoio de instituições, sejam elas universidades, museus, galerias ou, mesmo, o Estado. Esse tipo de uso do termo **projeto** está presente em 38 textos e conta com 133 incidências. Todas as citações podem ser conferidas na LISTA 3, presente nos anexos da tese.

Em *Arte de comunicação telemática: a Interatividade no ciberespaço*, Walter Zanini (2003, p. 29) menciona um evento desse tipo, coordenado por Julio Plaza.

“Arte por Telefone” foi **projeto** pioneiro de vídeotexto no Brasil, coordenado pelo artista e teórico Julio Plaza. Realizado com infraestrutura da TELESP no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, em 1982, contou com a participação dos poetas Paulo Leminski, Lenora de Barros, Omar Khouri, Regis Bonvicino e Paulo Miranda e dos artistas visuais Julio Plaza, Carmela Gross, Léon Ferrari, Mario Ramiro e Roberto Sandoval.

Esse caráter de por um lado financiar a estrutura para a produção de uma obra e por outro aproximar uma instituição artística legitimadora, no caso acima a TELESP e o Museu da Imagem e do Som, é uma característica do **projeto** articulação. Nesse sentido, eventos, tal como, a Documenta, podem ser pensados como exemplos. É o que pode ser percebido na fala de Sean Scully (in HERZOG, 2005, p. 63):

Certo, mas na verdade é algo que fala – e acho que é muito importante. É uma qualidade rara, se você consegue falar do não-dito, do não-expressável... Acho que é correto dizer que me interessa esse aspecto da arte – mais do que ser considerado como alguém que está inserido em um programa, que está na Documenta, ou em qualquer outro **projeto**.

No caso de Scully, um pintor reconhecido, participar de um evento como a Documenta pode não ser algo importante. No caso das produções que envolvem arte e tecnologia informacional, a produção da obra e sua legitimação dentro do circuito próprio de arte-tecnologia dependem da participação em **projetos** desse tipo. Em *Os circuitos da arte digital: entre o estético e comunicacional*, Monica Tavares (2007, p. 109) defende que:

No contexto da arte tecnológica, alguns **projetos** têm buscado a diminuição dessa intermediação, como é o caso da Bienal 3000 de São Paulo, proposta por Fred Forest, em paralelo à 27ª. Bienal de São Paulo, e que aparece como “uma bienal numérica, planetária, participativa, verdadeiramente democrática!” Nesse trabalho, artistas e cidadãos são convidados a exercer seus direitos de livre expressão.

Uma das instituições que apoiam esse tipo de **projeto** é a universidade. Como aponta o artigo Grupo Poéticas Digitais¹: projetos *Desluz e Amoreiras* (PRADO, 2010, p. 111): “O Grupo é um desdobramento do **projeto** wAwRwT, iniciado em 1995 por Gilberto Prado e tem como participantes professores, artistas, pesquisadores e estudantes”.

Em Obras à mostra: articulações do trabalho de arte pelo desenho de exposição, Menotti (2013) apresenta um **projeto**-articulação que inicia sem um apoio institucional, mas que ironicamente se torna uma obra ao ser adquirido pelo Museu de Arte Moderna de São Francisco (SFMOMA) (**Figs. 48 e 49**).

Da mesma forma que outros **projetos** de exposição, *Learning to Love You More* partiu de uma chamada aberta de participação – ou melhor, de várias. Periodicamente, eram publicadas no site do trabalho propostas de atividade, tais como, “desenhe uma constelação a partir das sardas de alguém”, “escreva a sua história de vida em menos de um dia” e “represente uma cena de um filme que fez alguém chorar”. No total, setenta tarefas foram apresentadas. Qualquer pessoa poderia cumprir qualquer uma delas e enviar o resultado de volta aos artistas, que os publicavam na *internet*. Dessa forma, cada proposta dava origem a uma pequena galeria *online*, reunindo trabalhos nos mais diversos formatos: gravações de áudio, vídeos, textos, fotografias, desenhos, etc. Até seu encerramento, em 2009, mais de oito mil pessoas tinham respondido às chamadas de *Learning to Love You More*. Nesse meio tempo, o vasto acervo coletado pelos artistas se desdobrou em exposições em museus e galerias e ainda num livro. Finalmente, em 2010, o *website* do **projeto** foi adquirido pelo Museu de Arte Moderna de São Francisco (SFMOMA) para a sua coleção permanente. (MENOTTI, 2013, p. 70-71).

O **projeto** Arte Construtora (ARAUJO, 2002) (**Fig. 50**) e o **projeto** Lotes Vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental (GANZ, 2008) são exemplos de **projetos** nos quais o apoio veio a partir do Estado.

O **projeto** Arte Construtora é uma proposta de arte ambientada, disposta a assumir as influências do meio, segundo os artistas criadores, e se difere, principalmente, da grandiloquência da Land Art norte-americana, dos anos 60 e 70. Algumas vezes, dialoga com a Arte Povera, o Fluxus e a arte ambiental de Hélio Oiticica, mas mantém a mesma veemência dos artistas da Land Art, de planejamento da fotografia como linguagem, no impulso de trazer para o presente uma imagem que não existe mais. (ARAUJO, 2003, p. 73).

O apoio para a realização do Arte Construtora foi obtido junto à Prefeitura Municipal de Porto Alegre, pelo que indica uma nota de rodapé do texto. Nela há uma

citação a um texto de Felipe Chaimovich, no qual o crítico de arte reflete sobre as ações do Arte Construtora. O texto foi publicado no catálogo do próprio **projeto**.

Segundo Felipe Chaimovich, “sem um mapa indicativo, acabam por gerar uma percepção topográfica do conjunto da Ilha e, nisso, vivenciam o encontro do sentido de si mesmos”. O texto “Todo mundo é uma ilha”, em que o crítico especialmente convidado para participar do **projeto** realiza uma leitura do evento, depois de uma intensa convivência com o lugar e os artistas, aponta uma possibilidade de leitura da Ilha como um corpo afetivo de escrita múltipla. (ARAUJO, 2003, p.77).

O texto As Intervenções urbanas da arte construtora ainda cita Aracy Amaral, por meio de um texto produzido para um evento promovido pelo Arte Construtora.

O fato do **projeto** se intitular Arte Construtora a partir de 1993, nos remete a denominação um tanto ambígua, pois construir significa permanência, o que não é o princípio que os move. Fernando Limberger me esclareceu já que a escolha do nome é intuito de não ocorrer confusão com ‘construtivo’ (AMARAL *apud* ARAUJO, 2003, p.76.).

O que fica evidente é que o **projeto** articulação, apresentado acima, reúne uma série de ações: consegue apoio institucional; faz convite aos artistas; contrata críticos; divulga e, publica catálogo. Conecta-se, muitas vezes, à atividade de produção cultural ou à lógica institucional, ainda que opere como uma proposta externa. É o caso do **projeto** apresentado abaixo. O **projeto** Lotes Vagos (**Fig. 51**) tinha como intenção:

(...) transformar lotes de propriedade privada em espaços públicos temporários, para uso coletivo, através de intervenções por toda a cidade, e propiciar a moradores de vários bairros o acesso a espaços próximos, onde possa ocorrer qualquer atividade não-oficial cuja visão não seja puramente de lucro e empresarial, cujo caráter vago e de indeterminação possa permanecer e cuja proximidade, devido à existência de lotes em qualquer bairro, mobilize as pessoas para o uso cotidiano desses espaços. (GANZ, 2008, p.2).

A primeira edição do **projeto** contou com o apoio financeiro de uma grande siderúrgica por meio da Lei de Incentivo à Cultura do Estado de Minas Gerais.

Este **projeto** foi realizado em 2004/2005 em Belo Horizonte, com o apoio da Lei estadual de incentivo à Cultura de Minas gerais e patrocínio da Usiminas. Em 2006 foi base para o documentário M2 – doctv3, dirigido por Louise Ganz e Ines Linke. Em 2007 foi apresentado no Holcim Forum for Sustainable Construction, em Xangai. Em 2008 foi realizado em Fortaleza, através do prêmio Conexão artes Visuais/Funarte/MinC/Petrobras. Contamos sempre com a colaboração de diversos artistas, arquitetos e diversos grupos da população na execução dos **projetos** nos lotes. (GANZ, 2008, p.4).

Interessante perceber que, se por um lado o **projeto** como articulação ao receber apoio de alguma instituição se compromete com essa, por outro, esse tipo de **projeto** sem apoio institucional não se realiza. Abaixo alguns exemplos:

De Rubens Gerchman:

Gerchman também compartilhou inúmeros **projetos** como, por exemplo, o de criar o Museu Latino-Americano, que previa transformar cada *loft* de artista em uma parte do museu. Além de suas atividades na comunidade latina, distanciou-se dos desenhos e pinturas diretamente associados às imagens urbanas e cariocas que o vincularam à Nova Figuração. (JAREMTCHUK, 2008, p.110).

De Maciunas:

Dos planos de Maciunas constava o intervencionismo direto do grupo em problemas sociais, propósito que contou com alguns avanços, mas não vingou. **Projetos** ligados a ideais cooperativistas em seu período tardio incluíam a ambiciosa instalação de um centro de estudos de vanguarda numa quinta contendo 12 edifícios em New Marlborough, não realizada. (ZANINI, 2004, p.19).

O exemplo abaixo é interessante, pois na década de 1970, sem o apoio institucional, o projeto não foi realizado. Mas, em 2014, com o apoio do Centro Cultural Correios, sim:

Em 1974, desenvolvemos ainda o projeto “Call me Helium”, com o qual pretendíamos homenagear nosso amigo em Nova Iorque do Rio de Janeiro. Um grande balão vermelho inflável seria içado no píer da praia de Ipanema e performances seriam realizadas de acordo com proposições enviadas por Hélio. (VALENTIN, 2017, p. 227).

Figura 48. Harrell Fletcher and Miranda July, *Learning to love you more*. Disponível em <https://www.sfmoma.org/artwork/2010.45.A-EEEEEEEEE/>. Acesso: 08 mai. 2020.

Figura 49. Harrell Fletcher and Miranda July, *Learning to love you more*. Mensagem que o site não aceita mais envio, após ser adquirido pelo SFMoMa – Disponível em <http://www.learningtoloveyoumore.com/>. Acesso: 08 mai. 2020.

Figura 50. Fotos de Marcelo Zocchio das obras integrantes do Arte Construtora na Casa da Ilha da Pólvora. (ARAUJO, 2003, p. 72).

Figura 51. Projeto Lotes Vagos. Foto. (GANZ, 2008, p.4).

1.3.4. Projeto como pesquisa

Esse uso do **projeto** se caracteriza por indicar uma pesquisa em curso ou uma pesquisa já formulada como proposta. Ou seja, uma pesquisa que mesmo não iniciada não é uma mera intenção, pois está objetivada em um **projeto** de pesquisa. Na maioria das ocorrências, esse tipo de uso do termo está atrelado à interface com alguma instituição, que para acolher a pesquisa, exige uma formalização. Ao todo 36 textos se referem a esse uso do termo **projeto**, com 70 incidências. Todas as citações podem ser conferidas na LISTA 4, presente nos anexos da tese.

O uso do termo **projeto** como pesquisa, teórica ou prática, em andamento e que envolve nomeadamente instituições é o de maior recorrência dessa seção. Exemplos:

O presente artigo pertence a um **projeto** de pesquisa em andamento sobre as peças para televisão de Beckett, financiado pela Fundação Alexander von Humboldt e pela Capes, e desenvolvido no Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin. (GATTI, 2016, p.103).

Este texto complementa uma série de vídeo-cliffs. **Projeto** de criação financiado pelo Comitê de Investigação e Criação – CIC – da Faculdade de Artes e Humanidades da Universidade dos Andes. (RINCÓN, 2015, p.116).

Com a finalidade de tecer novos nexos entre os campos da Arte e da Medicina, entre Arte e Ciência, entre corpo e imagem surgiu o **projeto** de pesquisa (trienal docente) “Hibridismo estético e arte eletrônica: formas de registro e corporalidades nas Artes Visuais”, em andamento, do qual apresento os primeiros resultados na forma deste artigo. (RIBEIRO, 2014, p. 220).

Uma imbricação entre pesquisa artística e científica está presente no texto *Arte transgênica* (**Fig. 52**), de Eduardo Kac (2004). Na citação abaixo, ele se refere ao **projeto** artístico de criar um cão modificado geneticamente, fruto de um **projeto** de pesquisa em andamento.

A GFP foi expressa com sucesso em diversos organismos e células hospedeiros como a E. coli, fermento e mamíferos, insetos, peixes e células de plantas⁷. Uma variação da GFP, a GFPuv, é 18 vezes mais brilhante que a GFP normal e pode ser facilmente detectada a olho nu quando estimulada com a comum luz UV de onda longa. O cachorro nascido no contexto do GFP K-9 será um membro querido da minha família. Dois obstáculos principais para a criação do GFP K-9 são a tecnologia de alvejamento genético (gene targeting) e a fertilização de cachorros *in vitro*. Esses obstáculos estão prestes a ser superados. Em setembro de 1999, a empresa PPL Therapeutics anunciou a criação do primeiro mamífero superior transgênico por manipulação genética. O **projeto** do Genoma do Cachorro contribuirá também para esse trabalho. (KAC, 2004, p.40).

Embora exista uma diferença significativa entre o cachorro clonado e o cachorro transgênico, a criação de ambos se vale da tecnologia de fertilização *in vitro*. Nesse sentido, vale a pena mencionar que o “Missyplicity Project” aspira à produção do primeiro cachorro clonado, de um cão chamado Missy (mistura de pastor com husky). Em agosto de 1998, um casal (Sr. e Sra. John Sperling) doou U\$ 2,3 milhões para a Texas A&M University para iniciar o **projeto**. A equipe do **projeto** é composta pelos cientistas Mark Westhusin, Duane Kraemer, e Robert Burghardt. Para informações sobre o “Missyplicity Project”, que já obteve sucesso na clonagem de gatos. (KAC, 2004, p.41).

Alguns textos se referem de maneira mais específica à formalização do **projeto**.

As ideais aqui expostas foram utilizadas na produção de um **projeto** de curso de pós-graduação, uma das exigências do exame para a obtenção do título de Livre-Docente junto ao Departamento de Artes Plásticas, em dezembro de 2005. (CHIARELLI, 2005, p. 83).

A respeito da questão da formalização de uma pesquisa voltada para o trabalho de arte dentro da universidade, há interconexões interessantes, pois, percebem-se visões diferentes em relação ao tema. No texto *Artes visuais nas universidades: um espaço para fazer, experimentar, pensar e aprender a ver*, de Luise Weiss (2010, p. 108-109), discorre favoravelmente a essa prática (**Fig. 53**).

Há emoções, intuições, reflexões; estas, no entanto, transformam-se em expressão artística. Leituras de livros, visitas a exposições, música, cinema, vídeo, tudo pode dialogar com o **projeto** e até fazer parte dele. (...)

Contrariamente ao que muitos dizem, há casos nos quais o **projeto** de mestrado ou doutorado auxilia num aprofundamento maior, no caso da pesquisa e das leituras que acompanham o **projeto**.

Nos textos Caros artistas, pesquisem. É suficiente (2005) e 8.03: a arte na universidade, a universidade na arte (2009), a posição de Marco Buti é crítica em relação ao que ele entende como um abuso gerado pela violência de submeter alguns processos de criação artística a uma formalização burocrática generalizada e moldada pela lógica científica. Ele destaca a dificuldade que a área de artes visuais enfrenta junto às agências de fomento.

Sobre a inadequação entre o instrumento de interface com a burocracia universitária:

Mas a tendência predominante tem sido incluir a arte nos encaminhamentos adequados à ciência, com **projetos**, justificativas teóricas, conclusões, objetivos, bibliografias, quadro teórico de referência, desviando excessivamente a atenção do trabalho em si. Se este não se realiza, não se realizará aplicando os padrões pensados para a ciência e mal adaptados para a arte, que dirigem o ingresso nos programas de pós-graduação, as avaliações institucionais e a concessão de bolsas, tornando-se exigência incontornável. (BUTI, 2009, p.120).

O modelo acadêmico/científico de **projeto** é exigido para encaminhar pedidos de bolsa, auxílio financeiro de vários gêneros, para ingresso e permanência na carreira docente. Acredito que seja adequado para a grande maioria dos campos do conhecimento presentes na Universidade, não coloco em dúvida a seriedade das instituições e nem pretendo ter competência para me pronunciar sobre as peculiaridades de outras áreas. Mas acredito ter um conhecimento sobre a minha, que foi totalmente formado na Universidade. Se um artista optou por uma aproximação com a ciência em seu trabalho, talvez, mas não necessariamente, poderá achar adequados os atuais parâmetros de encaminhamento de **projetos**, bolsas e auxílio financeiro. Para outros, cuja produção não é pautada por tais critérios, a submissão de qualquer **projeto** provoca um dilema ético. Como, após ter alcançado certo nível de realização e consciência, descobrindo e mantendo uma relação intelectual, afetiva e ética com sua obra, negá-la oficialmente, por escrito, a fim de solicitar algum tipo de bolsa ou prestar um concurso? É uma situação semelhante à enfrentada pelo cientista Galileu Galilei, sem a mesma repercussão. (BUTI, 2005, p. 95-96).

Sobre a dificuldade junto às agências de fomento, justamente pela estrutura burocrática que exige que a pesquisa e produção artística sejam enquadradas como **projeto** de pesquisa:

Gentilmente, fui informado de que estava perdendo tempo, e meu pedido não seria atendido. Como já tinha perdido certo tempo elaborando um **projeto** de trabalho e preenchendo o formulário, optei por prolongar um pouco o telefonema interurbano, achando irrisória mais essa pequena perda de tempo. Declarei ter consciência de que as Artes seriam sempre as últimas prioridades, mas enviaria minha solicitação assim mesmo. (BUTI, 2005, p.89).

O **projeto** de pesquisa apresenta deficiências com relação aos objetivos, à metodologia e à bibliografia. A candidata tem um histórico escolar e acadêmico muito bom, apresentando um trabalho artístico de excelente qualidade. O orientador tem ampla capacidade para conduzir esse trabalho. O que falta, na opinião do parecerista, é uma articulação entre a capacidade artística da candidata e as restrições necessárias para o estabelecimento de um **projeto** acadêmico e científico. Avaliação geral de proposta, denegando pedido de bolsa. “Proposta” é um conjunto de três partes: **projeto** de pesquisa, histórico escolar e acadêmico do candidato, histórico de pesquisa do orientador. (BUTI, 2009, p.114).

Figura 52. Eduardo Kac. *Creation of GFP K-9 (diagram)*, 1998. (KAC, 2004, p. 37).

Figura 53. Aula de Prática de Escultura - Objeto e espaço sonoro no Departamento de Artes Visuais da ECA USP, turma de 2009. Fotos Mario Ramiro. (WEISS, 2010, p.104).

1.3.5. Projeto como ação institucional

As instituições presentes nesta seção são: universidades, fundações, museus, institutos culturais e ONGs. O uso do termo **projeto** designa aqui ações desenvolvidas por esses entes jurídicos. São citadas práticas de financiamento de pesquisas, eventos de articulação entre artistas, chamadas para exposições, comissionamentos de obras e objetivos de carácter eminentemente políticos. Ao todo, 27 textos se referem a esse uso do termo **projeto**, com 145 incidências.

Tadeu Chiarelli (2005) e Carlos Zílio (2015) destacam a atuação da Academia Imperial de Belas-Artes durante o século XIX. O primeiro defende que a Academia tinha a função de criar uma imagem enaltecadora do Estado Imperial no momento em que Dom Pedro II (**Figs. 54 e 55**) chegava ao poder. Porém, a operacionalização desse **projeto** institucional se chocava com o naturalismo e realismo que se tornavam hegemônicos na Europa.

Se a arte brasileira do século XIX for analisada com vagar, serão notados três campos que tiveram que estabelecer amálgamas, mas que até o presente ainda não foram estudados como elementos desse conjunto complexo. Refiro-me às conexões que necessariamente tiveram de ser feitas entre o **projeto** de arte brasileira propugnado pela Academia Imperial de Belas-Artes (pautado na criação de uma iconografia enaltecadora do Estado Imperial e baseado nos códigos de representação consagrados pela tradição), o naturalismo e o realismo - tendências que, em maior ou menor grau, se opunham à idealização acadêmica, propondo como alternativa a esta última a captação “fiel” do real - e a formação paulatina de uma cultura visual nova no país, baseada no desenvolvimento das novas tecnologias de reprodução de imagens. A total complexidade da arte brasileira do século XIX somente será captada, portanto, se forem pensadas as conexões necessárias entre as “culturas da modernidade” - entendendo-se como tais o “naturalismo/realismo” e as novas tecnologias da imagem - e o **projeto** conservador da Academia Imperial. Este texto não pretende, é claro, esgotar tal assunto, mas lançar algumas pistas para uma posterior avaliação mais detalhada da questão. (CHIARELLI, 2005, p.79).

Outro ponto é ascensão de novas técnicas de produção e circulação de imagens, principalmente a fotografia.

Ou seja: o aparecimento da fotografia no Brasil coincide e necessariamente se confundirá com o II Império que então se iniciava e com o **projeto** de arte brasileira da Academia que, com a subida ao trono do príncipe brasileiro, D. Pedro II, ganhava perspectivas concretas de realização. (CHIARELLI, 2005, p.83).

Coube ao diretor da instituição coordenar esses vetores:

Para um artista e intelectual como Porto Alegre, identificado com o governo de Pedro II, mas atento às dificuldades vividas pelos artistas locais, era importante tentar mesclar estas duas correntes estéticas dentro do seu

projeto. Afinal, atento ao que se passava na Europa, Porto Alegre sabia da chegada aparentemente irreversível das vertentes naturalista e realista no cenário da arte. Assim, caberia criar mecanismos para integrá-las ao discurso da Academia sem, no entanto, comprometer todo o **projeto** básico da Instituição, que era o de enaltecer o Império e o Imperador. (CHIARELLI, 2005, p.80-81).

O texto *As batalhas de Araújo Porto Alegre* (ZÍLIO, 2015) se detém, justamente, sobre a atuação do diretor da Academia Imperial de Belas-Artes. O autor, porém, se atém às minúcias das ações institucionais, empreendidas por Porto Alegre, e confirma a ideia de que seu **projeto** civilizador, desenvolvido a partir da Academia, estava sobre o enquadramento do Estado Imperial (**Figs. 56 e 57**).

A expectativa provocada pelo longo tempo de execução das telas, a ida de Pedro Américo a Florença, o ateliê especial no Convento de Santo Antônio para Vítor Meireles, foram fatos que consagraram um **projeto** engendrado no início da segunda parte do século XIX: o da Escola de Pintura Brasileira. (...) Assim há, evidentemente, na execução de uma e da outra, certa divergência, digamos, de temperamento dos artistas, mas mesmo essa possibilidade estava compreendida no **projeto** de Porto Alegre. (ZÍLIO, 2015, p.95).

Essa admiração pelo progresso impõe uma renovação na Academia, de modo a colocá-la coerente com esse ritmo. Há no seu **projeto** uma fusão paradoxal entre Winckelmann (o belo), Romantismo (nacionalismo) e produtivismo (arte voltada para a utilidade pública). Para tornar esse **projeto** viável, divide os alunos em duas categorias (o artista e o artífice) e a Academia em quatro sessões: Arquitetura, Pintura, Ciências Acessórias e Música, dando ênfase especial ao ensino das ciências acessórias: Geometria, Geometria Descritiva, Estereotomia, Trigonometria, Mecânica Elementar, Ótica, Arquitetura, a Teoria das Sombras, a Perspectiva e o Desenho Topográfico. (ZÍLIO, 2015, p.100).

Sua atitude como intelectual foi sempre diretamente ou indiretamente amparada pela monarquia e há nisso, sem dúvida, uma clarividência do Estado brasileiro, na medida em que Porto Alegre realiza um **projeto** que oferece uma imagem ao poder identificada com a do país. (...) O **projeto** civilizador de Porto Alegre acaba delimitado pelas possibilidades estruturais brasileiras. Ele acredita no belo mas se compraz com o naturalismo; é romântico mas não permite a presença transgressora da emoção; admira o progresso mas não dimensiona o conservadorismo escravocrata do Segundo Reinado. Sua única possibilidade estava no meio-termo. (ZÍLIO, 2015, p.103).

Em *Cultura de museus no Brasil: a gênese das instituições artísticas no país*, Clara Downey (2019) defende que o MAM SP, o MASP e a Bienal estavam imbuídos, ao seu modo, de uma ação civilizadora, modernizadora da sociedade brasileira. Tem em comum com os textos anteriores a ideia de que as ações dessas instituições estariam conectadas a um amplo **projeto**.

Nesse contexto, a criação da Habitat – Revista das Artes no Brasil, dos cursos livres (história da arte, desenho, pintura, fotografia etc.) e do curso de desenho industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) pode ser entendida como o corpo do **projeto** civilizador do MASP. (DOWNEY, 2019, p. 269).

Na década de 1940, setores emergentes da sociedade paulista e intelectuais interessados na criação de instituições que abrigassem a produção artística moderna encontraram em Nelson Rockefeller o parceiro ideal para a concretização de seus **projetos**. O diretor do MoMa em Nova York doa um conjunto de obras, viabilizando a instauração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948. Com o auxílio de representantes das artes e membros da família, Francisco Matarazzo Sobrinho preside a instituição e o crítico belga Leon Dégand é convidado para exercer o cargo de diretor artístico. (DOWNEY, 2019. p. 270).

A criação da Bienal de São Paulo está inserida em um momento de consolidação da ideia de uma cultura brasileira do pós-guerra, que compartilha espaço com a fundação de museus de arte, tornando a arte acessível ao público em geral, o que sempre esteve presente no **projeto** da Bienal. (DOWNEY, 2019. p. 272).

Patrícia dos Santos Freitas (2020) destaca que a despeito das divergências entre os fundadores do MAM SP e do MASP (**Figs. 59 e 60**), eles dialogavam em nome de um objetivo maior: o **projeto** de modernização da cultura de São Paulo por meio das ações das instituições que criaram (**Figs. 62 e 63**).

Outros estudiosos já se debruçaram sobre as especificidades dos **projetos** de formação do MAM e do MASP, mas o que nos interessa apontar aqui é como esse cenário funcionou para um artista como Buffoni. Ainda que existissem rugas conhecidas entre Bardi e Matarazzo, o bem-sucedido tráfego de Buffoni nesse ambiente mostra que, do ponto de vista do **projeto** de modernização das artes em São Paulo, esses agentes, de certo modo, operavam de modo a não prejudicar o objetivo comum. (FREITAS, 2020, p. 235).

Os textos de Zanini (2003) e de Soraia Pauli Scarpa e Antonio Takao Kanamaru (2018) pontuam ações institucionais em uma escala mais reduzida e apontam para a ideia de que essa modernização era realizada, mas não sem conflitos.

Sobre o núcleo de moda no Instituto de Arte Contemporânea (**Fig. 61**) nos anos 1950, a dupla de autores pontua:

A partir daí decidimos nada menos que criar uma Moda Brasileira, cuja orientadora era Luiza Sambonet, assessorada por seu marido Roberto. A inspiração eram os produtos indígenas, a flora e a fauna. E tudo era produzido no museu, desde o desenho até a fabricação dos tecidos, sob a orientação de Klara Hartoch, professora do curso de Tecelagem. Mas infelizmente, as ideias eram muito ousadas para aqueles tempos e o **projeto** teve que ser interrompido. (SCARPA e KANAMARU, 2018, p.192).

Vários são os motivos apontados, como a viagem para a exibição do acervo do MASP na França, e a dificuldade na contratação de profissionais formados no IAC-MASP pelos industriais paulistanos. Porém, nesse contexto, o *design* desempenhou papel estratégico, pois conseguiu por meio do **projeto** do IAC-MASP, apresentar soluções de seu tempo, envolvidos métodos de fabricação, novos materiais e tecnologias. (SCARPA e KANAMARU, 2018, p.199).

Já Zanini aponta que, apesar de certo conservadorismo, a Bienal de São Paulo foi importante para a adoção de novas linguagens artísticas na década de 1980 (**Fig. 64**).

A XVII Bienal de São Paulo, em 1983, apresentou no seu setor de “Novas Mídias” o evento “Arte e Vídeotexto”, organizado por Julio Plaza com a participação de vários poetas e artistas do País (vide adiante) e, sob a curadoria de Berta Sichel, uma área de trabalhos composta de seis setores: cabodifusão, computadores, satélites de comunicação, varredura lenta-TV, videofone e vídeotexto, contendo o catálogo da manifestação textos de Berta Sichel, Robert Russel (entrevistando Otto Piene), Marco Antonio de Menezes, Katty Huffman e André Martin. A iniciativa embora as grandes limitações tecnológicas do País, representava um passo adiante dos **projetos** habituais da instituição. (ZANINI, 2003, p.29)

Em As artes visuais, as universidades e o regime militar brasileiro: o caso do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978-1985), artigo de Fabrícia Jordão (2016), destaca a ação institucional da universidade. A autora apresenta a ação de artistas e críticos de arte comprometidos com a redemocratização brasileira dentro de instituições ligadas ao poder público durante a ditadura miliar.

No nordeste destacam-se a criação, em 1978, do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC/UFPB), a partir de **projeto** desenvolvido pelo crítico de arte Paulo Sergio Duarte e pelo artista Antônio Dias e do Núcleo de Arte e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 1979, que contou com a decisiva participação do artista Jota Medeiros. O traço comum desses **projetos** é terem sido implementados em universidades por artistas e intelectuais que, além de opositores ao regime, possuíam forte comprometimento com o campo das artes visuais. (JORDÃO, 2016, p.182).

Por um lado, o financiamento de **projetos** de extensão cultural e a criação de núcleos de arte nas universidades, ao apoiar financeiramente a produção, fornecer espaço para exibição e atuação dos artistas, sobretudo para aqueles de oposição, possibilitava ao regime ter certo controle do processo cultural. (JORDÃO, 2016, p. 186).

Em São Paulo, também na esfera municipal, destacamos a criação do Centro de Pesquisas sobre Arte Brasileira Contemporânea pelo Departamento de Documentação e Informação Artística - IDART, com **projeto** de Décio Pignatari, seu primeiro diretor (1975-1977) e apoio de Paulo Emílio Salles Gomes, seu segundo diretor (1977). (JORDÃO, 2016, p.188).

As demais referências ao termo **projeto** como ação institucional indicam atividades mais pontuais de comissionamento de trabalhos e/ou realização de exposições. É o caso de Thais Rivitti (2009), ao se referir ao **Projeto** Octógono da Pinacoteca:

O presente texto nasce a partir de uma série de questões provocadas pelo contato com um trabalho do artista plástico Rubens Mano, “contemplanção

suspensa”, 2008, feito para o “**Projeto** Octógono Arte Contemporânea”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. (RIVITTI, 2009, p.152).

Por outro lado, para o público familiarizado com a programação do museu, o “**Projeto** Octógono” é um programa com uma vida longa na instituição: existe há mais de cinco anos e se caracteriza por apresentar trabalhos de artistas contemporâneos, com curadoria de Ivo Mesquita, o curador-chefe do museu. (RIVITTI, 2009, p. 156).

Além de pontual é centrado na própria instituição, o **projeto** como ação institucional, presente no texto Livro/Acervo (**Fig. 65**), Para Além do Arquivo e Arquivo Vivo: uma trilogia possível, de Priscila Arantes (2014). A autora do artigo é, também, diretora do Paço das Artes. Essa instituição mantém a mais de duas décadas um **projeto** que se chama Temporada de **Projetos**. Por meio dele, o Paço das Artes abre uma chamada pública e artistas enviam propostas. Os **projetos** escolhidos são realizados.

Nas citações abaixo, a autora/diretora/curadora apresenta um **projeto** da referida instituição que convidou artistas que já passaram pela Temporada de **Projetos** a participarem de uma ação para produzirem uma obra a partir do arquivo do próprio Paço das Artes.

O **projeto** foi composto por três partes principais. Na primeira delas, 30 artistas que passaram pela Temporada de **Projetos** foram convidados a desenvolver um trabalho inédito em folhas de papel – como é o caso do flip book Naufrágio, desenvolvido pela artista Laura Belém. Estes trabalhos foram impressos como cópias para distribuição e encartados em conjunto com os outros itens que compunham o **projeto**. No mesmo encarte dos cadernos trabalhados pelos artistas, temos a Enciclopédia, segunda parte do **projeto**, com informações sobre cada um dos artistas, curadores e júri que participaram da Temporada de **Projetos** desde sua primeira edição. A terceira parte do **projeto** foi composta por uma obra sonora de até um minuto de duração, encartado em um CD-ROM, desenvolvida pelos artistas e curadores que participaram da Temporada de **Projetos**. (ARANTES, 2014, p.13).

O último **projeto** da trilogia é a curadoria Arquivo Vivo, de minha autoria, exposta no Paço das Artes em outubro de 2013. Diferentemente dos dois **projetos** anteriores, Arquivo Vivo não se fixou somente nos artistas que passaram pelo Paço das Artes, mas expandiu o debate para questões que perpassam o arquivo dentro do contexto da contemporaneidade. (ARANTES, 2014, p.15)

O texto Anotações e dilemas de um curador no Brasil, no qual Felipe Scovino (2018) aponta para ações institucionais contraditórias no momento em que a atuação cultural de uma instituição se choca com os interesses das empresas que as financiam. Ele destaca que, no caso do cancelamento de uma exposição de Nan Goldin, a instituição alegou conflito entre o **projeto** artístico e o **projeto** educativo.

Como se fossem esferas independentes dentro da mesma instituição (**Fig. 66, 67 e 68**).

São elas: a política de aquisição de obras das instituições, especialmente a doação, e a relação especulativa entre centros culturais e instituições financeiras, em especial no que concerne aos seus respectivos **projetos** para o que chamam de “formação de público”. (SCOVINO, 2018, p.29).

Em 2011, o Oi Futuro, no Rio de Janeiro, cancelou uma exposição previamente confirmada da artista Nan Goldin por alegado conflito das imagens de conteúdo sexual com o seu (CCBB) **projeto** educativo. (...) Desta forma, lugares que tradicionalmente eram ocupados por curadores e críticos passam a ter à frente “gestores, colecionadores privados [gerentes administrativos] ou *art advisers*, e o *business plan* prevalecem face ao **projeto** artístico, o que reduz a vida crítica da instituição”. (SCOVINO, 2018, p. 35-36).

Por fim, vale destacar um uso da palavra **projeto** que tangencia os aspectos principais desta seção: a utilização do termo no nome de instituições. São três²¹: **Projeto** Oiticica, **Projeto** Portinari, **Projeto** Leonilson. O objetivo dessas organizações civis é realizar ações a partir da obra dos respectivos artistas.

²¹ Para consultar os textos em que esse uso aparece ver Lista 5.

Figura 54. D. Pedro II, foto de Carneiro & Gaspar, foto-pintura de J. Courtois, 1867. (CHIARELLI, 2005, p. 78).

Figura 55. Carneiro & Gaspar, albúmen. D. Pedro II conversando consigo mesmo, c. 1867 (CHIARELLI, 2005, p. 87).

Figura 56. Vítor Meireles, *Batalha dos Guararapes*, 1879, óleo sobre tela, 494 x 923 cm, Museu Nacional de Belas-Artes.

Figura 57. Pedro Américo, *Batalha do Avaí*, 1877, óleo sobre tela, 600 x 1100 cm, Museu Nacional de Belas-Artes.

Figura 58. Anita Malfatti, *A estudante*, 1915-16, óleo sobre tela, 76,5 x 61 cm, MASP.

Figura 59. Bramante Buffoni, Sem título, 1954. Cartaz para exposição de Cândido Portinari no Museu de Arte de São Paulo (MASP). (FREITAS, 2020, p.230).

Figura 60. Bramante Buffoni, Sem título, s.d. Óleo sobre madeira envernizada, 43 x 63,1 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. (FREITAS, 2020, p.235).

Figura 61. Modelos do desfile Dior ladeadas por Pietro Maria Bardi e Lina Bobardi. Biblioteca e Centro de Documentação – IAC MASP.

Figura 62. Montagem da Sala da Bélgica, com escultura de Jozef Cantre, *Mulher deitada*. Ao fundo, montagens da Sala da Itália, com obras de Carlo Carrà, e da Sala da França, com obras de Paul Delvaux e Germaine Richier. Disponível em <http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal/fotos/3812>. Acesso: 07 jun. 2020.

Figura 63. VIII Bienal de São Paulo. Sala Sérgio Camargo. Disponível em <http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal/fotos/381>. Acesso: 07 jun. 2020.

Figura 64. Cartaz da XVII Bienal de São Paulo. Disponível em <http://www.bienal.org.br/exposicoes/17bienal/cartazes/4243>. Acesso: 07 jul. 2020.

Figura 66. Sede da Oi Futuro – Disponível em <https://oifuturo.org.br/o-instituto/>. Acesso: 07 jun. 2020.

Figura 67. Cena do 'slideshow' 'The other side': estudo sobre o 'terceiro sexo' Foto: Divulgação / Nan Goldin. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/nan-goldin-fala-da-polemica-exposicao-que-chega-ao-mam-3897043>. Acesso: 20 jun. 2020.

Figura 68. CCB/RJ – Página no Facebook. Disponível em <https://www.facebook.com/ccbb.rj/>. Acesso em 20 jun. 2020.

1.3.6. Projeto como ação estatal

O uso do termo **projeto** nesta seção se assemelha ao anterior no que concerne a indicar ações de uma instituição. Porém, alguns **projetos** só cabem ao Estado desempenhar. São citadas práticas de comissionamento de obras, de criação de leis, de ingerência na produção artística e de “intercâmbio” entre diferentes nações. Algumas ações estatais ou **projetos** do Estado soam similares ao **projeto** como ação institucional. Ao todo, 18 textos se referem a esse uso do termo, com 48 incidências. Todas as citações podem ser conferidas na LISTA 6, presente nos anexos da tese.

A partir de 2008, engajando-se ao **projeto** Sabadania, da Secretaria de Justiça-SP e Centro de Integração da Cidadania, alcança bairros periféricos como Jardim São Luiz, discutindo identidade social, autoestima e mítica pessoal. (GERMANO, 2008, p.1).

O terceiro grupo de pessoas que faz parte do processo de nossa tradução participou de um **projeto** sociocultural que foi realizado na Prefeitura Municipal de Xanxerê, na qual eu ocupava o cargo de diretora de cultura: **Projeto** Cultura como Fundamento para a Cidadania. O objetivo desse trabalho era provocar as 32 famílias que foram convidadas a participarem do **projeto** a pensarem sobre sua cultura, o que envolve: a origem, a forma de trabalho, a lembrança da infância, da escola e da família; as relações que elas têm com o bairro, a cidade e sua própria casa. (VICINI, 2013, p.94).

O comissionamento de obras também é uma prática comum a outras instituições. No caso do Estado, os **projetos** se destinam a lugares públicos.

No texto Meio-ato/Entrevista com Watércio Caldas (HONÓRIO, 2006) são mencionadas as ações de comissionamento de obras para espaços públicos:

“Escultura para o Rio” está instalada na Avenida Beira-Mar, Rio de Janeiro, RJ; realizada em 1996, nas dimensões de 1000 cm x 1000 cm x 600 cm, no âmbito de **projeto** da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, que convidou os artistas Amílcar de Castro (1920-2002), Ângelo Venosa (1954), Franz Weissmann (1911-2005), Ivens Machado (1942), José Resende (1945) e Waltércio Caldas (1946) a produzirem obras em diversos locais da capital carioca. (HONÓRIO, 2006, p.21).

O “Jardim instantâneo” foi realizado em 1989, no Parque do Carmo, situado na região leste da cidade de São Paulo, e fez parte do **projeto** “A escala pública” – promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Também participaram desse **projeto**, com instalações temporárias que ocorreram em agosto de 1989, os artistas Cildo Meireles (1948), Guto Lacaz (1948) e Siron Franco (1947). Cildo Meireles com uma instalação realizada na Galeria Prestes Maia, Guto Lacaz com “Pipopaparaz”, no Parque do Ibirapuera, e Siron Franco com “Cela protegida” e “Cela Forte”, instaladas nos terminais Santana e Jabaquara do metrô. (HONÓRIO, 2006, p. 26).

Na entrevista entre Stephen Bann e Hubert Damisch (2016, p. 35), é mencionado um **projeto** estatal de comissionamento de obras, mas em uma escala maior:

O Grand Louvre é o mais conhecido dentre os “Grandes **Projetos**” – iniciativa colossal do presidente François Mitterrand destinada a erigir uma série de monumentos que simbolizariam o papel central da França na arte, na política e na economia mundial no fim do século XX.

Em outros textos surgem questões especificamente estatais, tal como a realização de **projetos** urbanísticos.

Historicamente, o rio vem sendo negado pela cidade e seus diversos **projetos** de planificação urbana, e tornou-se um espaço residual conformador da infraestrutura viária de São Paulo. Chamam-nos a atenção os dois rios estruturais, Tietê e Pinheiros, por serem dos poucos leitos que permanecem abertos na região metropolitana. (FERRAZ e GANZ, 2008, p. 01).

Ou **projetos** de reforma de leis.

Deveríamos também conseguir o apoio da Câmara dos Lordes que, em ocasiões passadas, deu apoio às universidades, mais notavelmente em 1988, quando alterou o **Projeto** de Reforma da Educação, de maneira a garantir liberdade para os acadêmicos expressarem opiniões controversas ou impopulares, sem porem em risco seus empregos ou benesses. (THOMAS, 2012, p.22).

O texto Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes (MELO, 2016, p. 231-232) traz outros elementos da especificidade do Estado, enquanto instituição: a criação de órgãos ligados a ele para cumprirem fins específicos. Como o Instituto Nacional do Cinema, criado durante a ditadura militar, com o objetivo de intervir diretamente na produção fílmica nacional (**Fig. 69**).

Em 18 de novembro de 1966, durante a ditadura implantada pelo golpe civil-militar de 1964, o governo do marechal Castello Branco criou por decreto o Instituto Nacional do Cinema (INC), uma autarquia federal subordinada ao Ministério da Educação e Cultura. (...) Uma das atribuições do INC era “produzir e adquirir filmes e diafilmes educativos ou culturais para fornecimento a estabelecimentos de ensino e entidades congêneres”²². Atendendo a esse objetivo, o Instituto produziu o longa-metragem Panorama do cinema brasileiro (1968), dirigido e roteirizado pelo cineasta e pesquisador Jurandyr Noronha. (...) Fazia parte do **projeto** a distribuição do filme no exterior, com versões em francês, inglês e espanhol, dentro de uma estratégia de propaganda do cinema brasileiro e da própria política cultural do regime militar.

Outros dois artigos pontuam ingerências e ações do governo norte-americano em relação ao panorama cultural e educacional brasileiro (**Fig. 70**):

Segundo o autor, propagaram “entre os americanos uma imagem positiva dos latino-americanos, em especial do Brasil, e convencer[am] os brasileiros de que os Estados Unidos sempre foram amigos do Brasil. Essas foram as

tarefas levadas a cabo pelos meios de comunicação de massa, que se consolidavam nos anos 40. Como parte deste **projeto**, atuava a União Cultural Brasil-Estados Unidos, criada em 1938 para difundir a língua inglesa, tão pouco falada no Brasil até então.” (JAREMTCHUK, 2008, p. 107).

Do mesmo modo, as reformas modernizadoras empreendidas pelos referidos reitores estavam em concordância com o **projeto** de reformulação proposto pelo acordo MEC-USAID, que buscava adequar à tríade: educação, política desenvolvimentista do regime militar e o modelo educacional privatista/empresarial americano. (JORDÃO, 2016, p.191).

A ingerência do Estado no campo cultural esteve presente, também, na Rússia durante o regime socialista, conforme podemos aferir no texto A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas” (VILLELA, 2018), o que aponta para o caráter político da arte, lembrando-nos que sua autonomia é relativa e constantemente solapada (**Fig. 71**).

Os verbos utilizados por Radimov para definir a atividade dos artistas da sociedade soviética – “representar”, “retratar” e “ilustrar” – sintetizam o **projeto** artístico da AKhRR. No folheto da primeira exposição do grupo (cujo tema foi o Exército Vermelho), realizada em maio de 1922, os objetivos da AKhRR foram assim definidos: “O dia revolucionário e o momento revolucionário são um dia heroico e um momento heroico, e agora devemos revelar nossa experiência artística nas formas monumentais do realismo heroico.” Assim, um mês após a declaração de Radimov, a AKhRR definia o seu **projeto** artístico com base na ideia da formulação de uma estética “monumental”, vinculada ao suposto teor heroico dos eventos revolucionários. (VILLELA, 2018, p. 130)

A OST pretendia reestruturar a figuração soviética, opondo-se ao **projeto** de representação “naturalista” da AKhRR em prol de uma produção “construtiva” e “moderna”, derivada do cubismo, do cubo-futurismo e do expressionismo alemão; por outro lado, ela opunha-se à “arte de produção” da LEF e ao abandono do cavalete. (VILLELA, 2018, p.131).

Conjugado a tais processos, possibilitados pelo esmagamento do movimento operário, o Estado impunha um reordenamento social radical. Tal **projeto** político era expresso, assim, na escalada de leis que visavam regular o modo de vida do proletariado. (VILLELA, 2018, p.136-137).

Ela era importante, sobretudo, para o sucesso do **projeto** stalinista de mobilização massiva para o trabalho. Assim, se os retratos produzidos por Malevich e Drevin pareciam contestar a figura edificante do “novo homem soviético”, era preciso combatê-los e esvaziar as obras de qualquer potencial reflexivo. (...) A segunda montagem da exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos”, portanto, inscrevia-se historicamente como um marco deste processo repressivo. Ao ridicularizar as obras dos “formalistas” e enfatizar a figura do operário empenhado no desenvolvimento das forças socialistas, a mostra participava simbolicamente do **projeto** estatal de formação dos “operários modelos”. (VILLELA, 2018, p.141).

Figura 69. Exemplo de número musical “imaginado” (Carnaval Atlântida): No tabuleiro da baiana, de Ary Barroso. (MELO, 2016, p.240).

Figura 70. Nelson Rockefeller com o Tio Sam. (GUILBAUT, 2011. p. 149)

Figura 71. El Lissitzky. Página do catálogo do Pavilhão Soviético de PRESSA com vistas da exposição nos quatro cantos da imagem, Colônia, 1928. (MARCELINO, 2020, p.285).

1.3.7. Projeto como princípio programático político

Foram apresentados até o momento seis usos do termo **projeto**, a partir do conjunto discursivo presente na **Revista ARS**. No **projeto como ferramenta**, no **projeto como obra** e no **projeto como pesquisa**, há um forte sentido operacional específico. Faz-se o **projeto** de uma instalação para que ela seja realizada a partir da especificidade desse **projeto**. Tal como em uma pesquisa, elabora-se o **projeto** de pesquisa para que ela se concretize a partir dele.

Esse sentido específico aludido nos textos da **ARS**, em geral aparecia de modo muito próximo às instituições, seja a partir de eventos (seminários, congressos e colóquios) que articularam a produção do trabalho junto às instituições. Por vezes, estabelecem relações diretas com a noção de **projeto como articulação**, **projeto como ação institucional** ou como ação estatal. Essas correlações são mais complexas e serão aprofundadas no item 3 deste capítulo.

No entanto, essa síntese favorece o entendimento dos dois próximos usos do termo **projeto**: **projeto como princípio programático poético** e **projeto como princípio programático político**. Ambos indicam um uso do termo com maior grau de generalidade, não se referindo à produção, instituição ou eventos específicos.

A noção de princípio indica a ideia de se afirmar que um conjunto de ações pode ser referido a elementos essenciais. Já programático indica que esses “elementos essenciais” não são de uma ordem dada, natural, mas que estão também sujeitos a reconfigurações: elementos essenciais que disparam um programa, uma configuração, que reverberam em operações – artísticas ou teóricas.

O uso do termo **projeto como princípio programático político** se dá, principalmente, em torno de dois eixos. Um que define ou critica o **projeto** iluminista, o **projeto moderno**, o **projeto racionalista**, em geral. O outro que alude a **projeto moderno**, a **projeto político**, a **projeto de nação**, a **projeto desenvolvimentista**, voltado à arte e à sociedade brasileira. A divisão nesses eixos diz respeito à apresentação na pesquisa, pois esses eles se cruzam em alguns textos. Ao todo 45 textos se referem a esse uso do termo **projeto**, com 94 incidências. Todas as citações podem ser conferidas na LISTA 7, presente nos anexos da tese.

Larissa Costa da Mata (2018) e Tadeu Chiarelli (2003) pontuam sobre o **projeto** compreendido por Mário de Andrade. Ao falar sobre a ação do crítico de arte no contexto dos anos 1930, Mata (2018, p. 172) diz:

Nesse contexto, em que se torna mais substancial o seu **projeto** de consolidação da cultura nacional, a gênese aproxima-se, por fim, de conceitos clássicos como o de beleza, para ele um critério necessário para que o artista/intelectual realizasse uma aproximação efetiva entre a sua arte e o público.

Chiarelli (2003, p. 67) afirma que essa linha se afirmou como hegemônica nas décadas de 1930 e 1940:

Entendo por “corrente hegemônica” do modernismo brasileiro, aquela que, encabeçada por Mário de Andrade no terreno da crítica de arte, constituiu um **projeto** para a produção visual brasileira, projeto este aceito e levado adiante por vários intelectuais, artistas plásticos e arquitetos, obtendo o apoio do governo federal, entre a década de 30 e a seguinte.

A ação de Ciccillo Matarazzo na junção entre projeto político e arte é destacada pelos autores Benjamim Saviani e Luciano Migliaccio (2012, p. 89):

Esse “**projeto** moderno” era, portanto, um **projeto** essencialmente político, e o industrial Ciccillo, malgrado seu gosto pessoal, também incentivava as artes com esse propósito. Não seria surpreendente, portanto, intuir que seu gosto pessoal tenha se “direcionado” com o passar do tempo, para a arte moderna, sendo comumente assessorado por pessoas que lhe indicavam o que comprar.

Os autores ainda defendem que o Brasil moderno é uma ação construída por vários atores nessa articulação entre arte e política. E afirmam: “Esse **projeto** progride e toma forma, por vieses variados, até culminar na construção de Brasília, mais à frente.” (SAVIANI e MIGLIACCIO, 2012, p.89). **(Fig. 72).**

Segundo o texto Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948 (GUILBAUT, 2011, p. 161) foi sob a premissa de civilizar a sociedade brasileira que, via as ações de Ciccillo, a arte abstrata começou a ganhar força no **projeto moderno brasileiro**.

O **projeto** iluminista por trás da criação e do apoio à arte abstrata moderna estava, em muitos sentidos, reativando um mecanismo de dominação onde a liberdade de um se tornaria a norma autoritária de outro.

O texto Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil (FALCI, 2013) apresenta um itinerário da trajetória de Pedrosa, defende que ele foi fundamental para a ascensão da arte abstrata no Brasil e de sua imbricação com o social desenvolvimentismo. Brasília surge mais uma vez como vetor dessa relação entre arte e política.

Essa grande frase na produção crítica de Mário Pedrosa fecha-se com textos que refletem o seu entusiasmo pela criação de Brasília, cidade que poderia se tornar por si só uma obra de arte (“A Obra de Arte – Cidade”, 1959), e que trazia em **projeto** as promessas de um novo tipo de modernidade. Mais tarde, Mário Pedrosa se decepcionaria com este **projeto**, e isto coincidiria com a superação da arte concreta e com a dispersão ou deslocamento de vários de

seus artistas para outros campos de possibilidades. A década de 1960 traria uma nova fase para a arte brasileira, e também para a produção crítica de Mário Pedrosa. (FALCI, 2013, p.56).

Ou seja: "Passado o ciclo virtuoso dos anos desenvolvimentistas, tudo no Brasil recrudescceu e a ditadura civil-militar interrompeu o **projeto** que se desenhava em tônica nacional." (MARI, 2017, p.140) (**Fig. 73**). Uma série de citações alocadas nesta seção aponta para o ocaso do **projeto** construtivo brasileiro junto ao início da ditadura militar e como isso reverberou na produção artística brasileira. Como em *Mangue Bangue*, filme-limite (DUARTE, 2019, p. 146) (**Fig. 74**).

Segundo Ismail Xavier, esse filme condensaria as reflexões sobre a derrota do **projeto** político-populista e a crise da estética populista-pedagógica ligada a esse momento histórico. A partir de *Terra em transe* e de sua autocrítica da derrota, os filmes internalizariam essa crise – “do país, da linguagem capaz de dizê-lo, do cinema capaz de ser político” – ou a negariam de forma radical, como nas expressões apocalípticas e antiprogramáticas das obras associadas ao chamado Cinema Marginal.

Sobre novos rumos para a arte brasileira o texto *Subjetividade anônima e cultura aberta* no pensamento de Hélio Oiticica (RIVERA, 2017, p. 80) aponta para esse vetor na obra do artista, certa libertação em face do **projeto construtivo**.

No texto sobre o *Crelazer*, ele afirma que “Parangolé é a descoberta da raiz-aberta pela primeira vez”, e aponta na *Tropicália* e no *Barracão* a evolução disso em termos do “**projeto** da raiz-Brasil – a fecundação universal da raiz-Brasil”.

Essa reação dos artistas de se descolarem de um **projeto desenvolvimentista** não significou que o regime militar não se ateve à promoção da relação entre arte, Estado e modernidade. No texto *A presença da Galeria Collectio no mercado de arte brasileiro durante a década de 1970*, Rachel Vallego (2017, p. 148) desenvolve o argumento de que o surgimento de um mercado conservador de arte no Brasil está arrolado a essa questão.

O processo de consagração adentra outras esferas além do mercado, perpassando desde o debate acadêmico e o incremento das pesquisas dedicadas ao assunto, a publicação de livros e a realização de exposições, até o aporte do Estado, que, no auge da repressão e da censura, revelava um claro interesse em buscar nas raízes brasileiras a manutenção de uma ideia de tradição com o intuito de legitimar o regime militar como um continuador do **projeto** político nacional, evitando a todo custo a noção de ruptura.

A complexidade da dinâmica entre o **projeto** de modernização brasileira, o Estado e os setores artísticos é explorada, também, no texto *A relação entre crítica e*

produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970 (MACHADO e TORRES, 2017).

Sobre a dimensão pública na arte modernista, é importante observar a estreita relação entre o **projeto** nacional desenvolvimentista – encampado pelo Estado, oligarquias locais e grupos estrangeiros – e as alianças com os centros produtores de cultura e conhecimento encarregados de produzir uma imagem coerente do processo de modernização do país. (MACHADO e TORRES, 2017, p.181).

Caracterizada pela progressividade, positivismo e utopia, nossa modernidade inseria-se em larga medida no **projeto** político-econômico do nacional-desenvolvimentismo. O **projeto** visava à superação do “atraso” do país, definido como subdesenvolvimento, em direção ao progresso do moderno. (...) Embora com lutas e conflitos de diferentes correntes de pensamento, muitas insubordinadas aos interesses políticos do Estado, o **projeto** político-econômico nacional desenvolvimentista, vigente entre os anos de 1930 e meados década de 1980. (MACHADO e TORRES, 2017, p.186).

Importa ainda notar que o momento de maturidade das intervenções e ações políticas de arte coincide igualmente com a crise do **projeto** de país nacional desenvolvimentista e o início da transição para o que na década seguinte seria chamada de globalização. A crise e o inevitável ocaso desse **projeto** tornaram igualmente obsoletos o paradigma de formação. (MACHADO e TORRES, 2017, p.198).

Como dito anteriormente, alguns textos que lançam luz ao termo **projeto**, tal como definido nesta seção, não o utilizam de maneira tão próxima ao desenvolvimento do contexto político social brasileiro. Como Fernanda Lopes Torres (2013, p. 98) ao refletir sobre a obra de Yves Klein:

“Com essas duas palavras – Medo e Terror –, eu me encontro diante de vocês no ano de 1946, pronto para mergulhar no vazio”, declara Yves Klein em 1961. Como se da mesma posição dos satélites de Marte – Phobos (Medo) e Deimos (Terror) – exata noção da escala dos prejuízos até então causados à humanidade pelo **projeto** de racionalidade generalizada que se estende a todo o mundo supostamente civilizado.

Para Klein, isso implica confrontar o medo, a imensa incerteza que se instaura após um dos mais graves conflitos da humanidade. Lançar-se às possibilidades contidas no presente exige encarar o terror dos resultados produzidos pelo utópico **projeto** racionalista moderno. (TORRESM 2013, p.100)

Posição reforçada no texto Arte: estabilidade e ruptura, do modernismo ao *zeitgeist* da contemporaneidade (FOGLIANO; MALVA e FURQUIM, 2019, p. 70), num trecho com caráter de manifesto contra o **projeto moderno**:

O **projeto** moderno exigiu o controle da natureza que, por consequência, tornou-se matéria morta, uma vez que aquilo que está morto não resiste à manipulação e ao controle. Não obstante o **projeto** moderno ter permitido um grande conjunto de avanços técnicos e científicos, em seu bojo se estabeleceram valores que conduziram a hábitos que levaram a

comportamentos perniciosos como individualismo, antropocentrismo, nacionalismo, patriarquia, consumismo e militarismo.

Já Stiegler e Medeiros (2009, p. 28-29) pontuam a discussão do esgotamento do **projeto moderno** em um contexto filosófico:

A luta inaugural da filosofia contra a sofística, em torno da memória e de sua tecnização, está no coração da luta política, que é a própria filosofia; e a reavaliação da importância da hipomnésia em Platão, assim como aquela da desconstrução que propõe Derrida, que deve constituir a base de um **projeto** político renovado da filosofia onde a técnica se torna o tema central.

O tema em questão encontra alguma nuance no texto O pluralismo pós-utópico da arte, de Lúcia Santaella (2009) (**Fig. 76**). Embora, a autora tome partido da “condição pós-moderna” em que “conexões estáveis” dão lugar à “conectividade como programa e **projeto**” (SANTAELLA, 2009, p. 141), ela apresenta contraposições importantes. Santaella (2009, p. 142) firma que:

Nessa conjuntura, foi sem dúvida a arte que desempenhou o papel de grande sinalizadora das transformações sociais. No exaustivo uso do pastiche, das citações, da revisitação muitas vezes paródica dos estilos do passado, num vai e vêm espacial e temporal até mesmo atordoante, as práticas artísticas batizadas de pós-modernas estavam na verdade levando a cabo um questionamento chave da pós-modernidade, ou seja, o questionamento da concepção teleológica do tempo e da história que norteou o **projeto** da modernidade desde o seu apogeu iluminista.

Mas, apresenta um contraponto a essa posição:

Muito pouco tempo depois da publicação da obra de Lyotard, no discurso, sob o título de “A modernidade – um **projeto** inacabado”, proferido em 1980, por ocasião do recebimento do prêmio Adorno, Habermas entrou na discussão, assumindo posições críticas contra o pós-moderno. A pertinência dessa crítica só pode ser avaliada no contexto da teoria social habermasiana, embasada na defesa do **projeto** emancipatório da modernidade iluminista. Segundo o autor, esse **projeto** está ainda inconcluso e postular sua interrupção, às escusas de uma condição pós-moderna, pode não passar de uma forma disfarçada de reacionarismo. (SANTAELLA, 2009, p. 140-141).

A crise do **projeto moderno** encontra no pensamento de Sônia Salzstein, em Transformações na esfera da crítica (2003), elaboração que foge a qualquer simplificação maniqueísta. Com ressonâncias de Habermas e Adorno ela pontua, também, o contexto da crítica de arte no Brasil no início dos anos 2000.

Pode-se argumentar que o **projeto** histórico do Iluminismo já vinha dilacerado por contradições de origem, que a Razão sempre portou a possibilidade de desenvolver-se como uma ideologia de racionalidade obediente apenas aos seus próprios fins, que estas contradições, enfim, são as mesmas que se ligam à emergência da sociedade industrial moderna, e que de resto são elas que historicamente asseguraram a produtividade dialética da ideia. Mas mesmo que a noção de crítica vislumbrada por Baudelaire já carregasse em seu núcleo mais interno as ambiguidades que a Razão moderna carregaria no

curso de seu desenvolvimento histórico, isto não impedia que essa crítica preservasse um sentido normativo ou que fosse motivada por um empenho cognitivo. Considero a prova maior desse empenho cognitivo o apreço de Baudelaire pela noção de experiência. (SALZSTEIN, 2003, p. 84).

É inquietante que a maior parte desses textos demonstre cada vez menos interesse não só pelo passado remoto da arte moderna, mas também pelo passado recente desta, que não se interesse em confrontar trabalhos contemporâneos com certas referências históricas da modernidade, de modo a revelar uma capacidade interpretativa mais generosa e algum esforço de síntese. Fatos como estes sinalizam que terá se obliterado para a crítica contemporânea a perspectiva de operar segundo **projetos** de longo prazo, isto é, **projetos** capazes de se desenvolver de modo mais independente em face do calendário de grandes museus, centros culturais e galerias, em face da racionalidade administrativa e econômica com que essas instituições devem operar – o que certamente impõe rapidez e ecletismo intelectual ao trabalho do crítico-curador-teórico-historiador da arte (eventualmente, também artista). (SALZSTEIN, 2003, p. 88-89).

Como foram pesquisados textos da **ARS** de 2003 a 2020, é interessante perceber como esse uso do termo **projeto** marca momentos diferentes do contexto político brasileiro.

Em um texto redigido logo após a chegada do Partido dos Trabalhadores ao poder, Suely Rolnik (2003, p. 84) diz:

O “acontecimento Lula” é o esgarçamento ao vivo da figura da vítima. Um corpo que fala desde outro lugar: o lugar da apreensão da realidade viva do mundo como matéria-força, que se apresenta na subjetividade como sensação. Uma fala que, produzida desde esse outro lugar, é portadora da exigência e da liberdade de problematizar a configuração atual do mundo como matéria-forma. Um tipo de conhecimento que não se aprende na escola, nem mesmo na melhor das universidades, mas numa verdadeira exposição ao outro como campo de forças que afetam o corpo vibrátil, agitam e convulsionam a subjetividade, obrigando-a a criar novas cartografias de existência – por exemplo, um **projeto** político para um país.

Já em 2015, lê-se no texto Bom dia, Varsóvia (NEREFUH e MAIER, 2015, p. 8), (**Fig. 77**) que comenta uma exposição de arte brasileira na Polônia:

Ressoam com *The wind of change* os protestos dos professores nas ruas do Rio de Janeiro; os protestos contra o aumento de preço do transporte público em São Paulo; os protestos contra a venda dos campos petrolíferos brasileiros; contra a violência rural, urbana e suburbana; contra os gastos com campeonatos mundiais de futebol e as Olimpíadas e o deslocamento de comunidades indígenas devido a **projetos** de construção; contra a corrupção e a enorme burocracia que tanto travou a vida pública; a falência dos **projetos** de mineração e construção imobiliária do homem outrora detentor da maior fortuna do Brasil, Eike Batista. Os ventos da mudança e o desejo por um novo **projeto** nacional são palpáveis.

Nesse sentido, o grande **projeto** moderno de delinear um novo futuro para o país pode ser rapidamente transformado em uma dupla apreensão neocolonial do país – tanto pela elite nacional quanto pelo capital internacional. (NEREFUH e MAIER, 2015, p.11).

Esperamos que esta exposição possa contribuir para a renovação do diálogo entre os dois países e que o público da Zachęta seja capaz de traçar novos paralelos, levando em conta as deficiências, mas também as novas possibilidades inerentes ao **projeto** moderno e contemporâneo, tanto na vida sociocultural brasileira quanto na polonesa. (NEREFUH e MAIER, 2015, p.12).

A despeito do pretenso esgotamento da noção de **projeto** moderno ou de **projeto** de nação, esses conceitos continuam sendo mobilizados dentro do contexto da crítica de arte. Priscila Rossinetti Rufinoni, em Rito e violência - vigília pelos 111, por Nuno Ramos (2016, p. 304), que ressoa o massacre do Carandiru, se pergunta se ainda não é válido discutir racionalidade no contexto social brasileiro.

Desse modo, talvez possamos entender as políticas públicas de segurança como disciplinadoras, muito distantes de um **projeto**, ou de qualquer forma de regulamentação racional moderna, de verniz social ou liberal que seja. (...) Em ambos os casos, uma força policial pouco efetiva, se levarmos em conta um **projeto** público de segurança pautado pela eficácia, seja qual for o seu matiz político. Não parece haver perspectivas racionais para dar uma forma final coercitiva aos meios repressivos.

Figura 72. Marcel Gauthierout, *Palácio do Congresso Nacional em Construção*, 1958.
https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/olhar_brasilia_ims_educativo.
Acesso: 07 jun. 2020.

Figura 73. Antonio Dias, *Projeto para um voo de ataque*, 1964, gesso e óleo sobre duratex, 66 x 50 x 5 cm. Col. J. Boghici. (MARTINS, 2006, p. 61)

Figura 74. Stills do filme *Mangue Bangue*, 1971, Neville d'Almeida, Brasil. (DUARTE, 2019, p. 155).

AS COTAÇÕES <i>(preços médios de óleos obtidos em leilões, em Cr\$)</i>					
Pintores	1970	1971	1972	1973	1974
Aldemir Martins	2 000	4 000	7 000	6 000	9 000
Bonadei	1 500	3 500	6 000	10 000	18 000
Clóvis Graciano	2 000	4 000	8 000	8 000	12 000
Ismael Néri	*	5 000	100 000	130 000	*
Milton Dacosta	5 000	10 000	28 000	35 000	55 000
Pennacchi	1 500	3 500	5 000	8 000	11 000
Portinari	50 000	100 000	160 000	200 000	300 000
Rebolo	1 500	3 000	5 000	10 000	16 000
Volpi	15 000	20 000	30 000	28 000	40 000
Zanini	400	1 000	3 000	5 000	6 000

* Não foram apresentados quadros a óleo para venda.
 Fonte: Irineu Ângulo — leiloeiro.

Figura 75. Cotações dos artistas em janeiro de 1975. Fonte: **Revista Veja**.

Figura 76. Paula Pin, *Medusa*. (SANTAELLA, 2009, p.131).

Figura 77. Leandro Nerefuh, *Caverna de Umbelina*, 2015. (NEREFUH e MAIER, 2015, p.13).

1.3.8. Projeto como princípio programático poético ou teórico.

O **projeto** como princípio programático poético ou teórico norteia a produção individual ou de um grupo em relação a trabalhos críticos ou artísticos. Ao todo 62 textos se referem a esse uso do termo **projeto**, com 121 incidências. Todas as citações podem ser conferidas na LISTA 8, presente nos anexos da tese.

Em relação ao fazer artístico individual esse uso surge, na maioria das vezes, como **projeto** poético.

Sobre Mira Schendel:

Longe de querer reduzir sua obra a uma interpretação mecanicista determinada pelas experiências da vida, creio ser possível estabelecer uma relação entre a origem cultural mista e a consequente educação religiosa heterodoxa no seio familiar de Schendel, e a singularidade de seu **projeto** estético, que reuniria elementos de heranças culturais aparentemente inconciliáveis, a saber, do judaísmo boêmio-alemão (checo), cosmopolita e modernizado, mas vinculado à mística da linguagem e à problemática da iconoclastia, e a do catolicismo romano, manifesto plasticamente no sensualismo da cultura visual italiana. (DIAS, 2003, p.129).

Sobre Mauro Restiffe:

Deve-se, contudo, advertir que, por amplo que esse escopo seja, ele não esgota o **projeto** poético de Restiffe, que aqui, por conveniência da análise que se fará de sua série Glass House, será reduzido às direções aludidas. (FARIAS, 2017, p. 48).

E sobre Hélio Oiticica:

Segundo a análise de Carlos Zílio, é justamente o anarquismo de Oiticica, “sempre infeso a qualquer doutrina estabelecida”, que lhe possibilita manter uma proposta autônoma na relação com as formas fixas de poder, de modo que seu **projeto** não se sujeita a quaisquer disciplinas ou injunções políticas próprias ao aparelho cultural, seja da esquerda, seja da direita. (LOEB, 2011, p.68).

Nessa trajetória experimental, em que se destaca a coerência, que implicava lucidez quanto aos desdobramentos contemporâneos da atividade artística e das relações entre arte e cultura e das proposições vivenciais, o trabalho de Oiticica encaminhou-se para a materialização de seus interesses “desalienantes”, que supunham desidealização e desestetização; um trabalho de realização do seu **projeto** de “transformar os processos de arte em sensações de vida” – uma modalidade de experiência em que se imbricavam ação cultural e vivências renovadas. (FAVARETTO, 2011, p.101).

Segundo Taís Cabral Monteiro, esse sentido de **projeto** seria assim definido: “O artista é alguém que faz e tem uma técnica, que certamente tem uma ordem, porque pressupõe um **projeto** e uma determinada sucessão de atos” (MONTEIRO, 2018, p.144).

Porém, no texto Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras (SALLES, 2003, p. 91), o **projeto poético (Fig. 78)** surge como algo lábil. Soa como se não tivesse relação com o sentido de **projeto**.

São reflexões sobre questões diversas que dizem respeito a seu **projeto** poético e seu fazer artístico. Poderia se dizer que, de certa forma, respaldam as opções que as obras apresentam.

O **projeto** não é claramente conhecido pelo artista, mas define-se enquanto as obras vão sendo executadas. (...) Na prática criadora desse artista há princípios de natureza geral, envoltos pela aura da singularidade, que estamos chamando de **projeto** poético. Gostos e crenças que regem o seu fazer – um **projeto** pessoal, singular e dinâmico - que também se altera ao longo do tempo. O **projeto** está ligado a princípios éticos do artista: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um **projeto** ético conduzido por seu grande propósito estético. (SALLES, 2003, p.94).

Em todos esses casos e em outros que estão presentes nos textos pesquisados, há um esforço de síntese do crítico em dar legibilidade ao conjunto da produção poética de um artista. Muitas vezes, essa trajetória se estende por décadas e o **projeto** pode ser apenas inferido, se nunca foi explicitamente anunciado. Sobre essa disposição do historiador ou do crítico, Stéphane Huchet (2019, p. 129) faz um alerta.

A posição do crítico e do historiador é interessante. Ele repara mecanismos, analogias. Entretanto, sabemos que muitos artistas daquela época ressaltaram o quanto eles não pretendiam realizar um **projeto** racional. A tensão entre regressão kantiana às condições e as declarações de intenção dos próprios artistas redobram, portanto, a labilidade entre “ideia” e “sensível” apontada por Kant.

Em relação a princípios programáticos poéticos de um grupo de artistas, esses elementos são explicitados para justificar constituição de um grupo ou a um determinado movimento, como, por exemplo, o Surrealismo:

Em seu livro Philosophie du surréalisme, Ferdinand Alquié, ao analisar detidamente o **projeto** surrealista, diz: “Le surréalisme est vie. Il ne lui importe pas de faire l’œuvre littéraire, mais d’exterioriser des forces humaines, d’aimer, d’espérer et découvrir”. No primeiro manifesto, Breton vai apontando para as possibilidades de intervenção no cotidiano, chegando mesmo a mostrar que o surrealismo é como um vício, não se pode entrar e sair dele com tanta facilidade depois de se compreender que a racionalidade empobrece o discurso; quando elementos de desordem entram na escrita e na fala, é como se fossem tomadas por um estado de loucura e, a partir daí, surge a criação sem amarras: o diálogo não deve pretender montar uma tese, mas oferecer-se como “tremplins à l’esprit de celui qui écoute”. (TAVARES, 2009, p.104).

Ou o Minimalismo:

Eu tenho reservas quanto a isto como uma paráfrase do **projeto** minimalista/literalista (da noção de “controle”, os dois tipos de tempo, o corpo que “carrega” o olho), assim como eu não compartilho a visão de O’Doherty de que na pintura modernista antes do minimalismo, o corpo era visto com “supérfluo, um intruso” (toda a distinção que percorre o livro entre o Olho e o Espectador me parece forçada, assim como o argumento de que “é preciso ter morrido” para estar no espaço da galeria modernista).” (FREITAS e LOPES, 2016, p. 344).

Mas, o uso do **projeto** como princípio programático recai também sobre grupos cuja coesão era mais difusa, tal como, o Expressionismo Abstrato:

O trabalho examina a hipótese da chamada “Capela Rothko”, na Menil Foundation de Houston, assinalar o corolário desse **projeto** histórico-pictórico. A capela também representaria, nesse sentido, o desaguadouro do **projeto** geral do expressionismo abstrato, de superar a “pintura de cavalete” e de levar a pintura a exercer, sob a forma do mural e das obras de grande formato, um estatuto simbólico cívico, além dos limites esgotados do quadro. (MARTINS, 2008, p.90).

Ou o Fluxus:

Com origens remotas nas vanguardas iniciais do século XX, mais tarde resgatada pelo Grupo Fluxus, a arte postal foi sinônimo, nas décadas de 1960-70, de uma grande atividade multimídia. Todo o seu **projeto**, da produção aos atos de remessa e recepção, colocava-se em situação de confronto diante do complexo sistema econômico administrativo institucional que envolve a obra-objeto. (ZANINI, 2004, p.13).

Para ao uso desse termo no campo da produção teórica, a lógica é a mesma. Exemplos em relação a trabalhos teóricos individuais:

Sobre Ernest Grosse:

Ernest Grosse tinha o **projeto** de uma ciência da arte que unia sociologia e antropologia à história da arte de modo a ampliar seu escopo e a incluir as produções dos povos não ocidentais, aliás, de modo a incluir a pré-história dos ocidentais também. (GABRIEL, 2018, p.68).

A respeito de Foucault e Aby Warburg:

Diante disso, ele indaga sobre que critérios podem ser utilizados ante o que seria a morte do modernismo, ao comentar o conceito de flatbed, aproximando-o do “**projeto** arqueológico” de Michel Foucault. (PUGLIESE, 2017, p.35)

Assim, ela pode ser compreendida como uma espécie de fractal do **projeto** warburguiano, como encontro de imagens impregnadas por sobrevivências do antigo, que atuam em nossa concepção antropomórfica. (PUGLIESE, 2017, p.51)

E Pedrosa:

O que Pedrosa irá fazer em outras ocasiões, exercendo o seu **projeto** crítico, é esclarecer esse processo ao espectador e visualizar novas possibilidades de reatar essa relação da arte com uma instância pública maior. O primeiro objetivo que não foi resolvido pelo artista é, nesse momento, assumido pelo

crítico, ao pretender traçar, entre as linhas do seu discurso, uma linha orgânica entre arte e espectador. (GABRIEL, 2018, p. 56-57).

Como dito esse uso é também atribuído a um grupo de autores – o que amplia o grau de arbitrariedade da noção. Seja em relação a um grupo específico:

Sinto-me forçado a usar o termo “pós-estruturalista” que define o grupo de pensadores que não adere ao **projeto** do estruturalismo: Jacques Derrida, Jacques Lacan, François Lyotard, Gilles Deleuze, Michel Foucault, entre outros. Porém, não gostaria que esta expressão reduzisse a inteligibilidade desses pensadores ao reduzi-los a um termo. No caso, o termo serve apenas para mostrar o contraste entre o marxismo de Walter Benjamin e a leitura desses pensadores na obra de Georges Didi-Huberman. Tal conjunto de pensadores parece se configurar cada vez mais como uma base da formação estético-crítica de pensadores da arte contemporânea. (BEZERRA, 2016, p.67).

Seja a respeito de um grupo difuso:

Vimos constituir-se no século passado, a partir dos anos 1950, uma federação de pesquisadores provenientes de horizontes bastante diversos, agrupando especialistas da cibernética, matemáticos, físicos, biólogos, especialistas da teoria dos sistemas e jogos, da informática, antropólogos, psicólogos, neurologistas, linguistas e filósofos. Esses pesquisadores compartilhavam o **projeto** comum de tratar o espírito e o pensamento como objeto “natural”, de origem não transcendental, que funciona segundo processos identificáveis, tal como outros fenômenos da natureza, contrariamente à tradição cartesiana, que separa espírito e matéria. (COUCHOT, p. 2012, p.98).

Figura 1

Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Figuras 6 e 7 (outras ilustrações à página 108)

1.3.9. Usos menos recorrentes do termo projeto.

Aqui, a reunião desses usos sobre essa rubrica nada específica tem a intenção de economia na organização da apresentação desse mapeamento, não porque sejam usos menos interessantes, mas, porque sua incidência é muito pouco frequente se comparado aos usos anteriores. Todas as citações podem ser conferidas na LISTA 9, presente nos anexos da tese.

1.3.9.1. Projeto como desejo

Nesse uso o **projeto** surge como algo difuso, algo ainda sem formalização. São “**projetos** que passam pela cabeça dos artistas”. Ao todo seis textos se referem a esse uso do termo **projeto**, com sete incidências. Como diz Marco Buti (2005, p. 89) a respeito de si.

Tendo sido convidado pelos organizadores a indicar artistas brasileiros para uma exposição internacional de gravuras na França, voltada para a América do Sul, na qual meus trabalhos também estariam sendo exibidos, acreditei que seria uma boa oportunidade para tentar realizar um antigo **projeto**: passar um mês em Paris pesquisando o acervo de gravuras do Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional.

O trecho retirado do texto de Luise Weiss (2010, p. 109) aponta para o limite dos desejos de estudantes de artes visuais:

Há ainda casos nos quais o estudante almeja desenvolver um trabalho visual nas possibilidades de seu repertório, não cobiçando **projetos** grandiosos, tampouco bienais ou grandes eventos, porém desenvolver trabalhos visuais simplesmente.

Porém, o caso paradigmático está no do texto de Chiarelli (2019, p. 36) em que ele cita Murilo Mendes:

Não criticamos o que Ismael pensou em fazer – e sim o que ele fez. Imagine-se se os críticos tivessem que tomar conhecimento de todos os **projetos** que passam pela cabeça dos artistas. Mas cerca de 200 quadros e 1.300 desenhos não são uma fantasmagoria; são uma realidade. A obra de Ismael ainda não pôde ser mostrada ao público, senão fragmentadamente...

1.3.9.2. Projeto em um sentido existencial.

Esse sentido do uso do termo se dirige à ideia de um **projeto** de vida ou de existência. Ao todo oito textos se referem a esse uso do termo **projeto**, com 10 incidências. Em relação ao primeiro sentido:

Com uma seleção de documentos de seu acervo, a exposição *Ser poeta: Lupe Cotrim, 40 anos depois* – título inspirado em seu poema “O dúplice” – procurou reconstituir o itinerário intelectual e literário da autora, desde o **projeto**, formulado aos doze anos, de tornar-se escritora, o qual depois viria a se metamorfosear no de “ser poeta”. (GOUVÊA, 2010, p.142).

Em referência ao segundo: “ao atingir certa completude somos, de pronto, convocados para o futuro, para o **projeto** da existência, este que não conhece termo final” (SILVA, 2019, p. 130). Surge, também, no texto *Elefante branco: espaço urbano, ruínas e violência*, no qual a autora Natalia Christofolletti Barrenha (2019, p. 205) compara a existência dos personagens do filme às ruínas de uma obra pública inacabada.

Os personagens estão sempre andando sobre ruínas ou desviando delas, e todos parecem condenados a se transformar no esboço vivo de um **projeto** que nunca será realizado, como o *Elefante branco*.

1.3.9.3. Caráter de projetualidade do desenho

Por fim, temos a ideia de que o desenho traz em si um caráter de projetualidade (**Figs. 79 e 80**). Ao todo, quatro textos se referem a esse uso do termo **projeto**, com quatro incidências.

Como no texto *Imagem, virtual & som*, no qual François Soulagès (2005, p. 14) compara o desenho ao **projeto** e a fotografia ao vestígio.

As segundas contradições são relativas à pluralidade e à heterogeneidade, próprias das imagens, que vão das imagens de Lascaux às imagens numéricas: por sua história ou por sua natureza (condições de produção, modos de funcionamento, modalidades de recepção...), estas imagens são diferentes, mesmo que elas sejam apreendidas, tanto umas quanto as outras, como imagens e assim nomeadas. Com efeito, se algumas imagens, como o desenho e mesmo a pintura, remetem à lógica do traçado (**projeto**), outras, como a fotografia e mesmo o cinema, obedecem à lógica do traço (vestígio): isto muda tudo quanto à relação que a imagem artística pode ter com o real e o tempo, a reprodução e a representação.

Figura 79. João Loureiro. Sem título, 2009. Nanquim sobre papel jornal. (RICCIOPPO, 2014, p.144).

Figura 80. João Loureiro. *Blue Jeans*, 2009. Isopor, resina, fibra de vidro e *jeans*. (RICCIOPPO, 2014, p. 145).

CAPÍTULO 2. PROJETO E SUA DINÂMICA SISTÊMICA

No capítulo anterior, o esforço foi esclarecer a metodologia que engendrou o mapeamento do campo de imanência proposto e apresentar o resultado alcançado em relação a uma melhor compreensão sobre a variedade dos sentidos atribuídos à noção de **projeto** no campo artístico em contexto contemporâneo. O modo fragmentário²² de apresentação das passagens e a quase ausência de referências mais gerais sobre os textos analisados e sobre a própria **Revista ARS**, teve como objetivo fazer com que esses se tornassem um aglomerado discursivo e que esse conjunto passasse a gravitar em função da pesquisa, e não o contrário. Ou seja, a pesquisa é sobre os usos do **projeto** e não sobre a ARS e essa deveria funcionar como um meio, portanto.

No entanto, o resultado desse mapeamento está relacionado aos contornos do campo do qual ele emergiu. O editorial da primeira edição da revista, em 2003, diz:

A revista Ars reúne trabalhos relevantes no debate da arte, produzidos no meio universitário ou fora dele. Surge da constatação que no âmbito da universidade tal debate tende a permanecer represado no cotidiano das salas de aula ou confinado às asperezas técnicas do discurso universitário e, fora dela, a subordinar-se ao espaço rarefeito das publicações de museus e galerias, quando não ao interesse – sempre epidérmico e provisório – das colunas culturais da mídia. A publicação visa intervir, assim, na situação de profunda atomização da discussão sobre arte no país, e propugna que as questões que envolvem uma escola de arte não devem permanecer restritas ao ambiente acadêmico, mas mobilizar o debate cultural para além dos muros da universidade e interrogar as próprias perspectivas da arte no contexto contemporâneo. (EDITORIAL, 2003, p.7).

Nesse sentido, desde o início, a publicação não se pretende restrita ao contexto acadêmico. Seu objetivo é utilizar a universidade como um núcleo de forças capaz de intervir no debate cultural de maneira reflexiva. Como se pretendesse ocupar um hiato entre um saber artístico criterioso, mas enclausurado na instituição, e um discurso disperso invadido pelas vicissitudes do mercado. Embora o foco recaia sobre a arte em seu contexto contemporâneo, a revista não se prendia à ideia de acolher apenas textos sobre a arte contemporânea, pois a história da arte é uma força atuante também no presente.

²² Como podem ser percebidas todas as citações aos textos trazem diretamente a palavra **projeto**, todas as demais não foram utilizadas no movimento do primeiro capítulo. As exceções são as poucas passagens utilizadas na apresentação de cada uso do termo **projeto**, quando isso foi necessário para sua inteligibilidade. Para essas mediações foram explorados exclusivamente textos contidos na própria **ARS**, para que o princípio de campo de imanência fosse preservado.

Propõe um foco ampliado na abordagem das artes visuais, conforme, ademais, as exigências de interdisciplinaridade postas pela própria produção artística contemporânea. Valoriza na área teórica, ao mesmo tempo, a contribuição de disciplinas mais antigas, como a filosofia, a estética e a história da arte, sobretudo considerando a pouca tradição acadêmica das escolas de arte brasileiras e a necessidade de aprimorar posições teóricas com referências intelectuais sólidas na tradição do conhecimento, ainda que frequentemente se trate de confrontar ou apontar os limites dessa tradição em face dos desafios da situação contemporânea (EDITORIAL, 2003, p.7).

Há, também, uma preocupação em relação a um posicionamento frente à globalização, intensamente presente no âmbito da arte.

Como iniciativa acadêmica, nascida numa escola de arte, abre-se, enfim, à discussão do problema da formação, não apenas aquela dos estudantes que pretendem tornarem-se artistas, professores, educadores ou teóricos, mas também a formação de uma experiência de criação e reflexão, capaz de favorecer a constituição de pontos de vista emancipados no ambiente globalizado da cultura contemporânea. (EDITORIAL, 2003, p.7).

Um parágrafo desse editorial-manifesto é importante, pois aponta certos núcleos de pesquisa presentes na revista que estão relacionados à organização da instituição de ensino. Essa pluralidade é defendida como uma dispersão produtiva.

Ars tem interesse em divulgar, ao lado dos trabalhos dos artistas, críticos/historiadores de arte e alunos de pós-graduação do Departamento de Artes Plásticas, colaborações de artistas, intelectuais e outros profissionais do meio artístico, num contexto, como o de uma revista não comercial, favorável à experimentação e à pesquisa teórica especializada. A publicação reflete a diversidade das áreas de atuação do Departamento de Artes Plásticas – em multimídia, pintura, escultura, gravura, na teoria, história e crítica da arte, nos estudos ligados à licenciatura - e a multiplicidade de experiências profissionais de seu quadro de professores. Acolhe, assim, como aspecto produtivo, a eventual ausência de unidade nas tendências de pensamento que expressa. (EDITORIAL, 2003, p.7)

O quanto a **ARS** cumpriu o seu objetivo de “intervir no debate mais amplo da cultura” é algo que não há como precisar aqui. Em relação à sua organização interna, é fato, que ao longo dos 18 anos de sua existência os critérios delineados no editorial supracitado foram operacionalizados. A presença de entrevistas relevantes entre teóricos e artistas; a presença de textos advindos de vários estados do Brasil e do exterior; a publicação de artigos de estudantes de pós-graduação, mas também de teóricos renomados, com trajetórias consolidadas; bem como a variedade de interesses mencionados no editorial documentam a coerência entre o percurso da revista e seu **projeto**.

A soma de dispersão e critério; de foco no aspecto contemporâneo da cultura, sem negar a contemporaneidade da história; de localidade, porém preocupada com os aspectos nacionais e globais da arte fez da ARS um campo de imanência

significativo para essa pesquisa. Além disso, a publicação reúne discursos de agentes da arte, contemplando pesquisadores, professores, gestores, críticos e curadores e também artistas. A multiplicidade oriunda dessas perspectivas possibilitou uma compreensão abrangente sobre como a ideia de **projeto** é acionada por diferentes profissionais do campo da arte contemporânea no Brasil.

O que não quer dizer que o resultado possa ser visto como universalizável. Se o mapeamento fosse feito em publicações que abarcassem, por exemplo, textos sobre a produção cultural o resultado seria diferente. Nesse sentido, as reflexões que se iniciam neste capítulo reconhecem, de antemão, esse caráter. Afinal, é parte estruturante da metodologia proposta. E assim, entende que o contexto de reflexão tem a ver com as concepções de **projeto** inseridas em textos que refletem sobre a arte, mesmo que esses textos não sejam sempre elaborados por críticos de arte. Em geral, o esforço para publicar em uma revista acadêmica, por mais alargados que sejam seus parâmetros, envolve elaborar criticamente suas questões.

2.1. Os sentidos do projeto como uma tribo de proposições.

A partir do mapeamento apresentado, é possível pensar no seguinte conjunto de frases:

- O artista elaborou um **projeto** e o enviou para o edital;
- O **projeto** foi escolhido, foi realizado e participou da exposição;
- O **projeto** patrocinado via lei de incentivo viabilizará a realização de **projetos** de artistas convidados;
- O **projeto** se desdobrou durante a pesquisa;
- A exposição conta com **projetos** de artistas renomados;
- Essas obras devem ser compreendidas a partir do **projeto** mais amplo do artista;
- O ocaso do **projeto** racionalista moderno acarretou uma série de reações.

Dentro do contexto da arte contemporânea no Brasil, pelo menos a partir dos anos 2000, as proposições acima são claramente significativas. Prova disso está no fato de que nos textos mapeados elas são empregadas, na maior parte das vezes, sem nenhuma autoexigência de justificação. Os autores não se sentem obrigados a

explicar o que é: um **projeto**. Nesse sentido, é válido retomar o caminho metodológico proposto ao relembrar a seguinte passagem mencionada no início do primeiro capítulo:

Cada um dos jogos de linguagem (aqui também devemos falar no plural, como no caso dos planos de imanência) é um conjunto (melhor seria dizer um "aglomerado") simbólico-prático, que, na sua dimensão simbólica, se distribui entre proposições e pseudoproposições, entre proposições bipolares e polares. **Estas últimas, que não são nem verdadeiras nem falsas, servem de base ou abrem o espaço que será povoado por certas tribos de proposições propriamente ditas e proibirão a entrada de quaisquer outras tribos.** (PRADO JR., 2000, p.317, grifo nosso).

Em relação à “tribo de proposições” aqui analisadas há uma disposição de tratar o fenômeno artístico como algo que é engendrado junto às instituições e que passa, obviamente, por uma elaboração racional. Nesse sentido, concepções que pensam a arte como algo divino, um dom e que se relaciona com uma origem mística soam como um despropósito. Além do mais, um dos aspectos mais significativos a ser destacado, é que qualquer tentativa de se analisar o fenômeno artístico como algo preponderantemente objetual não cabe à noção de **projeto**. Tal tentativa é barrada pela tribo de proposições relacionadas ao **projeto**. Ou seja, a produção de um objeto passa a ser menos relevante; uma condição não necessária para a existência do fenômeno artístico. O elemento artístico seria, sim, percebido como algo centrado na elaboração mental, em uma concepção, que pode ou não incidir da produção de uma obra matérica.

Essas características que possibilitam compreender o **projeto** no contexto da arte contemporânea por meio de “semelhanças de família” podem ser compreendidas pelo diagrama seguinte, que busca explicitar as articulações entre as mais significativas acepções do **projeto** mapeadas no primeiro capítulo.

Figura 82. Diagrama de representação dos sentidos do termo **projeto**: (1) **Projeto como ferramenta**, (2) **projeto como obra**, (3) **projeto como articulação**, (4) **projeto como pesquisa**, (5) **projeto como ação institucional**, (6) **projeto como ação estatal**, (7) **projeto como princípio programático político**, (8) **projeto como princípio programático poético ou teórico**. (Fonte: o pesquisador).

Como podemos perceber no diagrama acima, estão assinaladas três dimensões dos diferentes sentidos do **projeto**. Duas relacionadas a um discurso operativo (uma ligada à poética artística, enquanto uma ferramenta para o trabalho de arte e outra advinda das ações de instituições e do Estado – **projeto como ação institucional ou estatal**) e uma terceira, vinculada aos discursos teóricos da crítica de arte²³.

Da interface entre os sujeitos, instituições e o Estado emergem os sentidos do **projeto como um instrumento** de interface para as demandas institucionais. Seja relacionas a uma pesquisa, à realização ou exibição de uma obra, ou à execução de um evento (articulação). A crítica de arte, por outro lado, reflete sobre esses sentidos do **projeto**. Considera o **projeto como uma obra**, busca identificar um princípio que

²³ Essas distinções propostas têm um caráter didático. Há uma interação sistêmica desses discursos – o que resulta em uma abertura para que exista reflexão teórica na poética dos artistas, como também da influência da prática teórica da crítica de arte sobre os sentidos “operativos” do **projeto**.

orienta a realização de obras de um grupo ou de um determinado artista (princípio programático poético ou crítico), além de pensar sobre um sentido amplo, político de preceitos que surgem como determinantes de processos sociais diversos (um princípio programático político).

As elaborações projetuais dos sujeitos, as ações institucionais e do Estado, e os discursos da crítica de arte, nesse contexto, se articulam e constituem uma dinâmica própria dentro do sistema da arte. Como dito anteriormente, o objetivo principal desse capítulo é compreender essa dinâmica no cenário paulistano a partir dos anos 2000. No sentido de compreender como o **projeto** torna-se central ao fazer artístico algumas mediações serão relevantes, assim como o entendimento da participação das instituições nessa dinâmica e como a crítica de arte percebe esse fenômeno e se posiciona diante dele.

2.2. O deslocamento do fazer artístico do objeto para o projeto

Em **Projeto e destino**, Argan (2004) aborda pontos que podem desdobrar a dinâmica supracitada. O autor inicia o texto pela apresentação de uma crise em que “foi alcançado, ou está para ser, o ponto em que a arte nega a si mesma (e justamente com as obras que continuam a ser chamadas de artísticas), isto é, desmente e destrói a própria artisticidade” (ARGAN, 2004, p.8).

Originalmente, o texto é datado de 1964. No seu desenvolvimento, o autor aborda o Minimalismo e a Pop Art. Seu intuito é o de entender a função dessa produção artística e o que ela significa em relação aos desdobramentos da arte junto às sociedades industriais. Embora, em grande parte do texto ronde a ideia de morte da arte ou da historicidade dela – o que para Argan são movimentos coincidentes –, ele rechaça essa abordagem.

Pode ser triste que, neste ponto de seu caminho, a civilização histórica pareça mortal, moritura, morrente; mas tudo o que podemos concluir é que essa angústia é ainda um sinal do nosso pensamento histórico. Se o fim advirá realmente, se o impulso tecnológico anulará o impulso histórico, de tal fim não poderemos mais falar como historiadores, tal como, mortos, não falaremos mais da morte. (ARGAN, 2004, p. 15).

O autor, portanto, pensa a crise da artisticidade da arte em um contexto histórico não teleológico. Não haveria como prever o fim ou o não fim da historicidade da arte. Nesse ponto do texto, Argan recua para analisar o estatuto da arte antes da

revolução industrial, para melhor explicitar as mudanças que esse fenômeno imprimiu ao fazer artístico.

Ao analisar a conjuntura social anterior à revolução industrial, na qual o artesanato tinha prevalência sobre a produção dos objetos, ele aponta para a teologia como seu arcabouço ideológico. “O sujeito que produz objetos, agindo como causa, repete no particular o gesto do criador, isto é, imita a natureza” (ARGAN, 2004, p.17).

Nesse contexto, a arte é, simultaneamente, reguladora de técnicas empregadas no artesanato e produtora dos objetos que melhor exprimem a totalidade da criação divina.

A mediação instrumental não é apenas uma prática, mas um processo cognoscitivo: quanto mais complexa é a mediação instrumental, mais extenso é o campo de experiência; quanto mais aumenta a distância entre sujeito e objeto, mais a natureza, objeto unitário e global, se manifesta na sua totalidade. O melhor objeto que o homem consegue produzir é aquele que contém uma experiência mais ampla, uma concepção total do mundo. A obra de arte, como produto supremo do fazer humano, é justamente o objeto perfeito, aquele cujos contornos coincidem idealmente com o horizonte do cognoscível e que equivale, em termos de valor, à natureza. (ARGAN, 2004, p. 17).

No objeto artístico estavam presentes técnica e subjetividade, cuja ideologia predominante reverberava como coisa humana e divina. Esse sentido do objeto entra em crise com a industrialização. E a arte fundada nessa relação de ser com o mundo, também.

A arte apresentava os objetos com a maior qualidade numa mínima quantidade em face ao artesanato. Houve um período de transição em que essa relação de alguma maneira se manteve, via o modelo ou protótipo que guiava a produção industrial.

Está provado que, em toda a fase histórica, no centro da tecnologia artesanal está a arte, como qualidade absoluta: a tal ponto que os modelos de valor propostos pela arte foram, por extensão, adotados como modelos de atividades não artísticas. Mas o valor qualitativo da arte estava no vértice de uma pirâmide que tinha a base quantitativa mais larga possível: a relação qualidade-quantidade sempre foi uma relação fundamental, uma lei. Admitiu-se isso mesmo quando, nos tempos heroicos do desenvolvimento industrial, se inverteu a escala dos valores, pondo-se no vértice a quantidade: a qualidade era o **projeto**, ou melhor, o modelo ou o protótipo, do qual os objetos da série eram apenas a repetição exata. Por essa trilha se moveu o desenho industrial, na esperança de poder fornecer ao novo aparato tecnológico os impulsos inventivos que a arte tinha fornecido ao antigo. (ARGAN, 2004, p.22).

No entanto, essa relação se rompe na medida em que a produção industrial se autonomiza e o **projeto**, nesse contexto, perde qualquer elemento de criticidade e

passa a ser inteiramente direcionado ao lucro. Num cenário, no qual os objetos produzidos em série não sinalizam a participação humana e o **projeto** é solapado a dimensão crítica e a tecnologia se apresenta como utopia, como algo que não convoca a participação humana – e mesmo a repele.

O sentido de utopia dado por Argan está arrolado a uma noção de ahistoricidade. “A utopia é o simulacro de uma sociedade impossível. Ela se gera, como o sonho, da experiência vivida, da renúncia de continuar a vivê-la na dramática tensão da história” (ARGAN, 2004, p.9). O caráter da produção dos objetos no mundo da industrialização tardia bloqueia a arte de atuar com historicidade no campo em que sempre atuou – o dos objetos. Ela não tenciona essa produção no momento de sua elaboração e muito menos tem como atuar com criticidade de maneira direta no universo da intensa produção serial das coisas feitas pela indústria. Ou seja, como objeto.

Junto ao artesanato ela instaurava novos elementos que abriam novas perspectivas para a produção das coisas humanas e, assim, atuava historicamente. Com a industrialização, esse caminho foi vedado. É por esse conjunto de aspectos que ele percebe a crise na arte. E a Pop Art e o Minimalismo expunham esse estado de coisas (ARGAN, 2004, p.35).

Como dito, a morte da historicidade da arte e, portanto, dela mesma ronda o texto, mas o autor apresenta possibilidades para a função da arte nessa conjuntura.

A única possibilidade de salvar alguma coisa da experiência e da capacidade de experiência que o mundo adquiriu mediante a arte é, portanto, a reificação do **projeto**, a sua constituição em objeto, o seu propor-se não à esperança, mas à motivada intencionalidade humana. (ARGAN, 2004, p. 48-49).

Ele propõe pensar a arte via **projeto** e não em relação a sua existência enquanto objeto. O **projeto** passaria a ocupar, no fazer artístico, o lugar que antes era do objeto. Para compreender essa proposição é importante ter a dimensão do conceito de **projeto** para o autor, que para ele tem múltiplos sentidos. Argan (2004) antepõe o **projeto** ao destino. Nesse sentido, o **projeto** surge como a elaboração da ação humana que instaura uma fenda na sucessão inexorável dos acontecimentos. E a resultante dos **projetos** forma a história, construção deliberada que contrasta radicalmente com a ideia de destino. Esse pode ser entendido como um plano divino que anula a intencionalidade ou a condiciona a um caminho pré-determinado ou,

também, como a resultante das ações humanas desordenadas que tragam qualquer possibilidade de autodeterminação.

Não há documento que não seja o produto de um **projeto** e de uma operação técnica; e o documento é sempre um objeto, ainda que se trate de um conto, uma poesia, um canto. (...) Sobre uma experiência passada construiu um **projeto** para o futuro. Dos mínimos aos máximos fatos, o comportamento histórico se desenvolve num arco temporal que vai da experiência ao **projeto**: aquilo que é objeto no presente foi **projeto** do passado e é condição do futuro. (ARGAN, 2004, p.16).

Nesse primeiro movimento, há três elementos principais. O **projeto** e a técnica operativa que o acompanham e a historicidade resultante da reflexão sobre a base de uma experiência passada, que se constitui em um **projeto** para o futuro e que resulta em uma ação no presente (a produção do objeto seja ele um conto, uma poesia...).

Outro ponto marcante a respeito do vetor de historicidade do **projeto** é o embate entre **projetos** contrastantes.

O equilíbrio que se alcança entre sociedade e natureza ou entre os grupos e os indivíduos na sociedade é sempre o resultado de **projetos** contrastantes e de duras lutas para fazê-los triunfar: na história, os homens consideraram o sucesso dos **projetos** traçados e deles tiraram lições para os que farão. (ARGAN, 2004, p. 15-16)

É a partir dessa relação **projeto-técnica**, operativa-historicidade que o autor propõe considerar o **projeto**, ao invés do objeto como campo de atuação da arte, após a consolidação da sociedade técnico-industrial. Segundo ele, essa possibilidade encontra reverberação na história da arte.

A redução das técnicas artísticas à metodologia intencionada do projetar não constitui, em si, a transformação radical do processo artístico anunciada e promovida pelas vanguardas. Em termos históricos, que obviamente não são mais os clássicos da mimese e da invenção, reproduz-se a situação que se delineou no Renascimento, quando foi instituída, acima das técnicas particulares, uma técnica universal: o desenho, como técnica mental ou da ideação, princípio ideal ou teórico na origem das múltiplas espécies da prática. O desenho era já, institucionalmente, **projeto**. (ARGAN, 2004 p. 54-55).

Porém, é preciso uma reconfiguração dessa tradicional relação entre **projeto** e arte.

Não é um recurso histórico: é justamente aquela situação que, evoluindo, alcançou hoje seu ponto de crise, a exigência de uma transformação radical dos princípios, dos modos, das finalidades do **projeto**. O plano não é mais aquele, limitado, da relação entre arte e produção. Nesse plano não haveria possibilidade de solução. (ARGAN, 2004, p. 55).

Nesse movimento do texto de Argan, surge outro elemento que também requer atenção: *o plano*. A introdução do plano no texto é realizada junto à relação entre arquitetura e urbanismo. Se a produção arquitetônica também foi tragada pela retorta dos objetos da era industrial, sua historicidade migrou para o urbanismo. Um conjunto de orientações amplas que regula criticamente, apontando para um futuro, a produção das coisas da arquitetura.

O fato novo e positivo é outro: a arquitetura se adaptou à cultura de massa e à situação tecnológica atual destruindo-se como arquitetura e tornando-se urbanismo. O urbanismo é plano, programa de projeção. Se o urbanismo deve propor-se, como outrora a arquitetura, à avaliação crítica, o objeto do juízo é o plano: não como virtualidade ou fase inicial ou prefiguração da obra, mas como realidade estética, obra autônoma. (ARGAN, 2004, p.49).

O plano funciona como uma elaboração mais ampla dos caminhos para o desenvolvimento da urbanização. Elaborado criticamente, busca incidir sobre as realizações matéricas da arquitetura. Ele cria uma relação crítica em confronto com os interesses econômicos que movem as produções arquitetônicas. Nesse sentido, o plano não se confunde com o **projeto** específico de um edifício. Ele busca problematizar esse **projeto** e o inserir num planejamento mais amplo que permita que interesses coletivos influenciem nas realizações particulares. Essa atuação não é se dá somente no âmbito de formulações de planos-diretores para uma cidade ou outras ações no campo da não-materialidade. Isto é, não são apenas urbanistas (em sentido estrito) que contribuem para a constituição de um plano urbanístico. Existem arquitetos capazes de elaborem **projetos** específicos e instaurarem discussões coletivas sobre a organização das cidades, a partir de construções arquitetônicas ligadas à percepção crítica sobre o urbanismo. Vale ressaltar que a relevância dessas construções não vem do fato de modificarem enquanto objeto o que a indústria da construção produz, mas da discussão urbanística que elas construções introduzem. Pois, por esse caminho, podem intervir no rumo das coisas.

Argan (2004) transpõe para a arte esse movimento operado no campo da arquitetura. Para ele, é importante que o campo de atuação projetual da arte não se resume a **projetos** específicos, mas que envolva também a atividade de elaborar planos que coloquem posições críticas à utopia tecnológica da sociedade industrial.

Sem o juízo crítico dentro do campo artístico isso seria impossível. E essa tarefa não é exclusiva dos críticos e teóricos, mas também dos artistas. Pois, como pensado junto à arquitetura, o plano urbanístico é também alimentado por arquitetos que

realizam edifícios que estabelecem uma discussão mais ampla. Assim, **projetos** artísticos específicos podem redimensionar criticamente as elaborações mais amplas da arte na sociedade contemporânea.

O plano, assim como os **projetos** específicos relacionados a ele, são elementos em si criticáveis e não apenas a partir das realizações matéricas sobre as quais eles incidem. Nesse movimento, o inacabamento ou não esgotamento do plano em simples atualizações é um elemento fundamental. Para tornar mais exata essa noção, ele recorre novamente à arquitetura:

Ora, o plano urbanístico como forma atual da arquitetura não é senão *work in progress*, uma obra de arte que é feita enquanto é *in fieri*. Aquilo que o plano na realidade planeja não é um edifício ou um conjunto de edifícios, ainda que na prática ele resulte do conjunto desses **projetos**, mas uma reforma da estrutura do real enquanto esta se fenomeniza numa diferente distribuição, mensuração, qualificação do espaço; mais precisamente ainda, ele modifica e reforma a metodologia do projetar, determinando-a cada vez melhor no seu finalismo entendido como condição qualificante do agir humano. Em outros termos, o plano não é o **projeto** de uma ação futura, mas um agir no presente segundo um **projeto**. (ARGAN, 2004, p.50).

A partir do que foi explicitado, relacionemos alguns sentidos do **projeto** apresentados no primeiro capítulo aos preceitos desenvolvidos no texto **Projeto e destino** (ARGAN, 2004). Proposto por Argan, o deslocamento do aspecto objetual da arte para o **projeto**. A proposta se dá em perceber esse como sendo um elemento criticável em si. Assim, fica claro que o autor pensa o **projeto** como obra. Independente se o artista utiliza o **projeto como ferramenta** em sua poética. Ou seja, a elaboração cognitivo-estético (**projeto**) que orienta a produção artística de um quadro ou gravura ou um ambiente de interface computacional pode ser pensado como a obra e não o resultado final – embora, ambos estejam imbricados. É nesse sentido que a crítica de arte tem se atentado para considerar em suas elaborações teóricas o **projeto** de determinado artista ou grupo de artistas. Esse é o sentido do **projeto como princípio programático poético ou teórico**. Por esse viés se entende a crítica de arte estar se ocupando do **projeto** de Mira Schendel, por exemplo. A despeito da artista não ter em sua produção a utilização tão recorrente do **projeto como ferramenta**, como na obra de Hélio Oiticica.

Por outro lado, o plano na proposta de Argan (2004) pode ser pensado como elaboração mais ampla, na qual se ligam teóricos e artistas por meio de seus **projetos** particulares. Nesse sentido, podemos aproximá-lo do **projeto como princípio programático político**.

Abaixo estão destacadas duas passagens que fazem alusão à especificidade que esses sentidos do **projeto** devem ter como atributo para se afastarem da lógica dos **projetos** do operar tecnológico da indústria. De fato, para ser **projeto**, no sentido em que negam o destino, ao apontar novos caminhos para a humanidade, ao negá-la como incapaz de elaborar seu próprio caminho frente ao gigantesco aparato técnico-econômico-burocrático que ela mesma desenvolveu.

Ao trazer para arte essas características que devem orientar uma arte enquanto **projeto**, que rompe com o destino tecnocrático, o autor destaca o inacabamento e a função de fornecer modelos metodológicos de **projeto**.

Arte não acabada é arte em **projeto** e, juntamente, **projeto** de existência segundo uma ordem que não é a da lógica formal, mas uma ordem interna à existência como tal, ao seu efetuar-se: um princípio de estrutura que se delineia e se constrói na própria sucessão dos eventos sofridos não passivamente (...). Como outrora revelava no objeto a estrutura imóvel do mundo objetivo, hoje a arte deve revelar no **projeto** a estrutura móvel da existência. O **projeto**, cujo modelo metodológico a arte deve fornecer, é em suma a defesa manobrada da vida social, histórica, no seu confronto diário com a eventualidade e o acaso; e contra a morte, eventualidade extrema e, último dos acasos. Há no projetar da arte um sentido, um interesse, uma paixão da vida que não encontramos na lógica irrepreensível da projeção tecnológica: essa projeção que cresce sobre si mesma por sucessivas ilações ignorando a alternativa de morte que acompanha toda ação moral, e, portanto, está sempre em perigo de ultrapassar, sem sequer se dar conta, o limite da vida. (ARGAN, 2004, p. 58).

A morte a que o autor se refere é a humanidade se ver como não pensante frente à tecnologia que em seu desenvolvimento se pretende formular elaborações simbólicas e produções matéricas superiores ao que os seres humanos podem realizar. Lutar contra essa morte é um elemento essencial ao se considerar criticamente o trabalho artístico enquanto **projeto**.

Mas o interesse pela vida que guia o projetar artístico pode ser considerado do um interesse crítico? A intervenção da crítica no processo-**projeto** da arte, o criticismo profundo daquele projetar ao qual a arte devia dar o modelo consiste na verificação, passo a passo, dos atos intencionados e de sua sucessão. Se em seu conjunto, a operação projetística da arte é, num só tempo, crítica, retificação e modelo do operar comum e, hoje, do operar tecnológico da indústria e da serialidade pré-ordenada de seus atos, a função essencial da arte deveria ser reduzir essa serialidade a uma sucessão intencionada. O que criticamente se afirma não é tanto o ato em si quanto o ato como condição, de estímulo e de direção, de um agir ulterior. Se a obra de arte não vale mais porque acabada ou perfeita, mas porque não acabada, é preciso também se perguntar o que ela prepara e traz em si, qual o problema que coloca para o futuro. Coloca um problema que pede ainda uma solução artística ou um problema que a exclui? A sobrevivência da arte no mundo de amanhã, qualquer que seja ele, depende apenas do **projeto** que a arte faz para a arte de amanhã. (ARGAN, 2004, p. 58-59).

No percurso apresentado Argan, caracteriza-se o **projeto** como essência da ação humana que se antepõem ao destino, seja ele divino ou tecnocrático. Também o entende como ideação acoplada a um procedimento técnico para a produção de algo, mas que em sua contemporaneidade deve estar ligado a um plano. Conectado a um sentido mais amplo que o trabalho pontual. Esse sentido está, por sua vez, imbricado na luta para romper a morte da humanidade, isto é, o não reconhecimento da humanidade como pensante; como incapaz de projetar algo melhor que a dinâmica inumana da tecnoburocracia industrial. À crítica de arte caberia reconhecer e potencializar discursivamente esses elementos ao considerar o **projeto** como algo passível de ser criticado por si. Nesse âmbito, se a crítica não existir a arte, se consubstancia em mais um aspecto da tecnoburocracia mortificante.

Esse desacoplamento da arte em relação ao objeto que Argan (2004) busca qualificar em seu texto como uma possibilidade para a arte manter sua historicidade em um contexto de profundas modificações sociais aponta para relações entre os sentidos do **projeto** que foi apresentado no início desta tese. Principalmente, no que tange a considerar o trabalho de arte por meio do **projeto** e não do objeto.

Outras questões que foram trazidas à baila, como a capacidade dos **projetos**-planos artísticos de instaurarem historicidade; da crítica se ater ao **projeto** como algo recenseável em si, a despeito de objetos que produzem, terão que ser cotejados junto ao contexto atual da arte, da qual emergiu o presente estudo. Antes, porém, será importante apresentar outro caminho teórico que complementa o que foi destacado junto ao texto de Argan (2004), especialmente no que o autor alude como racionalização e tecnoburocracia.

Se por um lado, no texto **Projeto e destino**, o autor elabora a possibilidade de deslocamento do fazer artístico do campo do objeto para o **projeto**, desde que esse seja concebido com criticidade, como forma de engendrar a historicidade da arte em um mundo saturado de “coisas” seriadas. Por outro, a crítica da razão instrumental, empreendida por Horkheimer e Adorno, evidencia a dimensão do desafio de se desenvolver **projetos** críticos no mundo administrado.

2.3. A racionalização social e a crítica da razão instrumental

Para apresentar aqui as ideias centrais da crítica da razão instrumental, empregamos como referência principal a análise que Jürgen Habermas realiza, no

último capítulo do primeiro tomo da **Teoria do agir comunicativo** (2012). Nesse texto, o autor percorre um caminho que se inicia com Weber, passa por Lukács e chega às considerações de Horkheimer e Adorno, na **Dialética do esclarecimento**. O percurso tem como fio condutor os estudos sobre o processo moderno de racionalização social, realizados pelos autores mencionados.

A questão da racionalização emerge como um vetor de força importante para se compreender as interrelações entre os **sentidos** do **projeto**, no que tange à dinâmica das estruturas burocráticas e as ações dos sujeitos frente a ela.

2.3.1. Weber

A análise habermasiana inicia em Weber por entender que a discussão sobre a racionalidade em um âmbito social no século XX é tributária das linhas traçadas pelo sociólogo e porque o núcleo estrutural da teoria weberiana é a questão da racionalização.

O que Max Weber descreveu do ponto de vista da racionalização não foi apenas a profanação da cultura ocidental, mas, sobretudo, o desenvolvimento das sociedades modernas. As novas estruturas sociais são caracterizadas pela diferenciação daqueles dois sistemas, funcionalmente interligados, que se caracterizaram em torno dos núcleos organizadores da empresa capitalista e do aparelho burocrático do Estado. Weber entende esse processo como a institucionalização de uma ação econômica e administrativa racional com respeito a fins. À medida que o cotidiano foi tomado por esta racionalização cultural e social, dissolveram-se também as formas de vida tradicionais, que no início da modernidade se diferenciaram principalmente em função das corporações de ofício. (HABERMAS, 2002, p. 4).

Nessa passagem, estão os elementos fundamentais da leitura de Habermas sobre a teoria weberiana. O primeiro ponto é a identificação de que o avanço da racionalização provoca um desencantamento do mundo, que pode ser compreendido como a superação das imagens religiosas como principais parâmetros regulatórios das atividades humanas. Isso provocou uma dissolução da unidade substancial que orientava as sociedades tradicionais e uma consequente autonomização e diferenciação das esferas de valor.

Conforme se demonstrou, Weber vê a transição para a modernidade como algo que se caracteriza por uma autonomização e diferenciação de esferas de valor e estruturas de consciência que, sob a pretensão de validades específicas, tornam possível uma nova conformação crítica do saber tradicional. Essa é uma condição necessária para a institucionalização de sistemas de saber e processos diferenciados conforme o caso. Situam-se nessa linha: (a) o estabelecimento de uma dinâmica científica em que os problemas da ciência empírica podem ser operados segundo padrões de

verdade internos, sem relação de dependência com opiniões doutrinárias de cunho teleológico, e em separado de questões moral-práticas fundamentais; (b) a institucionalização de um meio artístico em que a produção artística separa-se gradativamente de quaisquer condições eclesiástico-culturais e ligadas ao mundo cortês e ao mecenato, e em que a recepção de obras de arte é medida por uma crítica de arte profissionalizada em meio a um público de leitores, espectadores e ouvintes apreciadores de arte; e finalmente (c) a laboração intelectual especializada de questões atinentes à ética, à teoria do Estado e às ciências jurídicas em faculdades de direito, no sistema jurídico e no espaço público do Direito. (HABERMAS, 2012, p. 586-587).

A compreensão racional sobre a sociedade passou a não ser regulada por imagens do mundo com alcance geral, fornecidas pela religião ou pela metafísica. Esse entendimento passou a ser orquestrado por uma razão fendida em uma diversidade de esferas de valor – o que impossibilitou, na modernidade, a própria universalidade da razão.

Libertado dos laços tradicionais que regulavam a vida e, sem uma unidade de valores legitimada em todo o âmbito social, o sujeito poderia ser impulsionado a constituir sua própria unidade, uma vez que essa passou a não ser dada pela sociedade. A ausência de sentido comum para os valores que regem o mundo da vida abre uma fissura que poderia permitir ao ator social tornar-se consciente de suas preferências e, assim, escolher seus objetivos por meio de decisões aclaradas.

No entanto, a ausência de sentidos unívocos do mundo ocasiona também uma diminuição na capacidade de valores ético-morais guiarem as ações dos sujeitos. Ao invés de uma racionalidade esclarecida por valores elaborados de modo autônomo e que guiariam as ações dos sujeitos, o que se passa a ter é uma sociedade em que as ações são orientadas cada vez menos por valores éticos-morais. Isso pode ser explicado pela dinâmica de autonomização dos sistemas jurídico, científico e estético.

Ao se desprenderem de fundamentos racionais com respeito a valores legados pela tradição pré-capitalista, os subsistemas de ação racional passam a funcionar a partir de parâmetros cada vez mais particulares e menos comunicáveis entre si. Ao serem abandonados os valores tradicionais, a dinâmica das sociedades capitalistas modernas impediu a substituição desses por outros de igual proporção, ou seja, de aceitação generalizada. A racionalidade moderna (científica, abstrata e matematizada) provocou a desconfiguração das imagens religiosas e metafísicas do mundo e impediu o reposicionamento de outras que as substituíssem na função de fundar um sentido para o mundo.

É um procedimento que inviabiliza o estabelecimento de orientações de ação independentes (sejam elas cognitivo-instrumentais, prático-morais ou

estético-expressivas), isto porque na medida em que a lógica própria das diversas esferas de valor se transpõe para as estruturas sociais das esferas da vida diferenciadas de maneira correspondente, o que no plano cultural é uma diferença entre pretensões de validade pode se transformar no plano da sociedade em tensões entre orientação institucionalizadas da ação, isto é, em conflitos da ação. Tem-se, então, que o diagnóstico da modernidade que Habermas recupera de Weber enreda em si um problema sobre a unidade do mundo da vida, visto esta estar imersa em uma diversidade social moderna na qual “em vista das legalidades intrínsecas racionais das ordens modernas de vida, a unificação ética do mundo em nome de uma fé subjetiva [a fé protestante] se tornou tão inexequível quanto a unificação teórica do mundo em nome da ciência”, o que acarreta esta forma personificada e objetiva de racionalidade ignorar os antagonismos entre ordens de valor e vida porque se orienta em um “mundo racionalizado que se tornou desprovido de sentido Tese sobre racionalidade em Habermas”. (HABERMAS, 2012, p. 60).

Assim, ao invés de reforçar relações que possibilitam uma ação social racional, em um sentido amplo que inclui valores éticos e morais autonomamente deliberados, a economia capitalista e o Estado moderno acabam por premir os sujeitos a agirem guiados por finalidades específicas, cada vez mais pulverizadas. O que passa a ser comum é a ação cada vez mais especializada, não orientada por valores, mas sim pelo objetivo de êxito junto aos parâmetros próprios definidos pelas empresas capitalistas e pelas entranhas da máquina burocrática do Estado – as ações racionais com respeito a fins.

O avanço do capitalismo em seu aspecto econômico (finança e trabalho) e jurídico (seja no direito privado; seja na organização do Estado), provoca uma expansão da racionalidade com respeito a fins no mundo da vida. Ampliam-se os âmbitos sociais submetidos por processos de racionalidade direcionada a fins. Essa amplitude social do uso da razão como um instrumento prático – desacoplado de valores ético-morais – é identificado como um estreitamento da razão.

Weber identificou esta análise com a constatação de que a diferenciação das esferas de valor implicou em uma perda de liberdade (*Freiheitsverlust*) advinda da multiplicidade de modelos de agir, da crescente burocratização da sociedade (que Weber descreveu como algo referente à racionalidade com respeito a fins, controlada “por meio do juízo moral e da vontade autônoma de um indivíduo determinado por princípios”). Algo que para Habermas proporciona conceber que o processo de desencantamento do mundo acarretaria “na polarização entre ‘especialistas sem espírito’ e os ‘gozadores sem coração’”. (SIQUEIRA, 2017, p. 30).

Dessa maneira, a racionalidade enquanto instrumento pra alcançar um fim junto à burocracia do Estado ou à economia capitalista funciona como regulador social. Segundo Habermas, para Weber a racionalização cultural coincide com o desenvolvimento das estruturas que norteiam as sociedades capitalistas modernas. Essa constatação o permite concluir que a institucionalização de um agir metódico

para a vida (ações coordenadas para a consecução de fins específicos) seria o ponto central do entendimento a respeito do funcionamento das sociedades capitalistas modernas. O agir metódico como modelo de racionalidade para o mundo da vida seria a resultante do contínuo exercício de um modelo de racionalidade cognitivo instrumental que se impõe via a expansão da burocratização no mundo da vida, advinda da própria ampliação do poder social da economia capitalista e do Estado moderno.

2.3.2 Lukács

Segundo Habermas, Lukács dá prosseguimento às questões de Weber a respeito da racionalização guiada por seu uso visando finalidades específicas. Ao conceito de racionalização weberiano, Lukács aproxima-se, sobretudo, do problema da reificação conceituado por Marx.

Num tratado central sobre A reificação e a consciência do proletário, de 1922, Lukács desenvolve a tese de que é possível “encontrar na estrutura da relação com a mercadoria a imagem primordial de todas as formas de objetualidade e a imagem primordial de toda a subjetividade que, na sociedade burguesa, correspondam à reificação.” (HABERMAS, 2012, p. 610).

Lukács concorda com as conclusões de Weber, porém discorda dos pressupostos. No sentido de que o fenômeno da preponderância crescente das ações guiadas por fins não estava essencialmente ligada à fragmentação e autonomização das esferas de valores, mas sim ao processo de reificação provocado pelo avanço da sociedade burguesa. A reificação, no caso, entendida como “a separação entre a força de trabalho e a personalidade dos trabalhadores, sua transformação em uma coisa, em um objeto vendido no mercado”. (HABERMAS, 2012, p. 615).

A mercadoria como fundamento da sociedade media a relação dos sujeitos com os objetos (na sua produção), o acesso a eles e a objetualização dos sujeitos vendidos como mercadoria no mercado de trabalho. A consequente prevalência do valor de troca sobre o valor de uso ocupa, na sociedade burguesa, uma posição tão totalizante como as imagens religiosas e metafísicas ocuparam nas sociedades pré-capitalistas.

Nesse sentido, a racionalidade é afastada de valores éticos e morais não por um processo intrínseco ao de racionalização social, mas por sua subsunção ao caráter reificante que a predominância do valor de troca (dinheiro) imprime sobre as relações sociais.

Lukács vê a causa dessa deformação em um modo de produção que se baseia no trabalho assalariado e que demanda que ‘uma função do ser humano se torne mercadoria. Lukács funda sua tese em diversos passos. Investiga o efeito de reificação que a forma da mercadoria evoca à medida que vai avançando processo de produção adentro, e demonstra que a reificação de pessoas e das relações interpessoais na esfera do trabalho social representa somente o reverso da racionalização desse sistema de ação. (HABERMAS, 2012, p. 612).

Portanto, Lukács entende que Weber desconsiderou “os fenômenos da reificação do fundamento econômico de sua existência” e ainda não percebeu o efeito totalizante desses fenômenos que sobrepujavam “o afastamento das esferas culturais de valor autolegitimadas”. (HABERMAS, 2012, p. 613).

A compreensão totalizante de Lukács sobre a preponderância do uso instrumental da racionalidade pode ser resumida à seguinte elaboração: “À medida que as interações não forem mais coordenadas por meio de normas e valores, mas pelo médium valor de troca, os que agem, vão tendo que assumir um posicionamento objetivador, uns em relação a outros”. (HABERMAS, 2012, p. 615). Assim, Habermas reforça o quanto a posição lukacsiana é ancorada numa abordagem marxista.

As transações que se dão no médium valor do valor de troca esquivam-se da intersubjetividade própria ao entendimento mútuo linguístico, transformam-se em algo que tem lugar no mundo objetivo, em pseudonatureza. É com os termos objetivação ou “coisificação” (*Versachlichung*) que Marx descreve o efeito de equiparação do que é normativo e do que é subjetivo ao status de coisas perceptíveis ou manipuláveis. À medida que o trabalhador assalariado, em toda sua existência, torna-se dependente do mercado, os processos de valoração anônimos invadem seu mundo da vida e vão destruindo a eticidade de uma intersubjetividade gerada por via comunicativa: enquanto as relações sociais vão se transformando em relações puramente instrumentais. (HABERMAS, 2012, p. 616).

O que está evidenciado na passagem acima é que na relação entre reificação e racionalização, aquela é o eixo de gravidade. Para Weber, as relações de troca exemplificavam um processo mais geral de racionalização. Para Lukács, via Marx, o processo mais geral é a estrutura operante do capitalismo. Os estudos weberianos, sob essa perspectiva, tem um enorme sentido se entendidos como análise pormenorizada dos efeitos da reificação sob a cultura e o mundo da vida. A partir dessa perspectiva, o processo de racionalização social serve para reafirmar a onipresença do valor de troca na dinâmica das sociedades capitalistas.

O outro ponto fundamental da crítica de Lukács em relação às posições de Weber diz respeito à constatação por este da inexorabilidade do agravamento da fragmentação das esferas de valores e a intensificação de sua autonomização; além

do consequente avanço das ações direcionadas pela razão, visando finalidades específicas. Para Lukács, o refreamento dessa dinâmica é não somente possível, como previsto. Esse fatalismo weberiano seria fruto de um pensamento próprio da sociedade burguesa. Esse deveria ser superado pelo método dialético.

Na medida em que a forma da mercadoria se torna uma forma de objetualidade e passa a reger as relações dos indivíduos entre si e a confrontação intelectual dos seres humanos com a natureza externa e com a sua natureza interior ou subjetiva, o mundo da vida tem de ser reificado e vê-se obrigado a rebaixar o indivíduo – como bem prevê a teoria dos sistemas – ao “mundo da vida” de uma sociedade que se torna exterior a ele e se autonomiza, abstrai e densifica, até atingir a condição de um sistema opaco. Essa perspectiva, Lukács partilha-a tanto com Weber quanto com Horkheimer, diversamente deles, no entanto, está convencido de que não apenas se pode refrear aquele desenvolvimento, mas que o próprio desenvolvimento terá de colidir com as barreiras internas, por razões teoricamente comprováveis: pois a “racionalização do mundo aparentemente total, capaz de alcançar o ser físico e psíquico mais profundo do homem, encontra seu limite no caráter formal da própria racionalidade que apresenta”. (HABERMAS, 2012, p. 619).

Para Lukács, o processo de reificação teria como limite a própria estrutura da razão, que enquanto tal resistiria a se coisificar e impulsionaria os sujeitos a reagirem contra o processo social que os direcionam a esse estado de coisas. O proletariado, classe social que sente de modo mais objetivo a reificação, seria a classe social a operar essa resistência ao processo de reificação imprimido pelo capitalismo.

Nesse ponto, é mais clara a interface entre o pensamento de Marx e Weber, bem como o encaminhamento próprio que Lukács empreende a partir dos dois autores. Ele compreende que o sistema social promovido pelo capitalismo está fadado à implosão, mas diferente de Marx que busca provar por uma via político-econômico os fundamentos dessa crise, privilegia um caminho que passa pelo processo de reificação da razão. “O ônus da prova, que Marx pretendia solver com uma teoria da crise, por via político-econômica, incide agora sobre a comprovação (filosófica) das barreiras imanentes à racionalização”. (HABERMAS, 2012, p. 621).

2.3.3. Horkheimer e Adorno.

Entre a recepção marxista dos problemas apresentados por Weber (Lukács) e o desenvolvimento que Horkheimer e Adorno, as mesmas questões emergem. Acontecimentos sociais incontornáveis serão fundamentais para a compreensão da crítica da razão instrumental.

Para a formação da teoria crítica – como bem demonstrou H. Dubiel – foram determinantes três experiências históricas cujo ponto comum é a frustração de expectativas revolucionárias. O desenvolvimento soviético confirmou de maneira geral a prognose de Max Weber de uma burocratização acelerada (...). O fascismo a seguir, que sociedades capitalistas avançadas, em situação de crise, são capazes de reagir ao perigo de uma mudança revolucionária com a reconstrução do sistema político e de absorver a resistência dos trabalhadores organizados. O desenvolvimento dos Estados Unidos revelou, por fim, de outra maneira a força integrativa do capitalismo: sem repressão aberta, a cultura de massa vincula a consciência de amplas camadas da população ao imperativo do status-quo. A contraversão russo-soviético do teor humano do socialismo revolucionário, o fracasso do movimento operário social-revolucionário em todas as sociedades indústrias e as conquistas sócio integrativas de uma racionalização que adentra a reprodução cultural – foram essas experiências fundamentais que Horkheimer e Adorno buscaram processar teoricamente no início dos anos 1940. Elas contrastam com as assunções centrais da teoria da reificação que Lukács havia formulado no início dos anos 1920. (HABERMAS, 2012, p. 623).

O avanço da racionalidade a fins em uma economia destituída do mercado, como no caso da sociedade soviética, vai frontalmente contra as elaborações de Lukács, uma vez que isso se deu em um contexto em que a mercadoria não ocupava a centralidade da dinâmica social como nas sociedades capitalistas.

Em relação à teoria do fascismo e da cultura de massas, essa contraposição não é tão clara. No que tange à primeira, Horkheimer e Adorno apontam que a resistência à penetração da racionalidade instrumental no mundo da vida não necessariamente reverbera em um impulso contra o capitalismo. O efeito pode ser o contrário: o reforço de uma economia capitalista por uma ordem política que implode qualquer possibilidade de comunicação social, ancorado em empatia e valores morais elaborados racionalmente, ou seja, que submete a instrumentalização da razão a questionamentos críticos. É o que se passou no caso do fascismo.

Horkheimer interpreta o fascismo como reaproveitamento bem-sucedido, como utilização da revolta da natureza interna em prol da racionalização social contra a qual aquela mesma revolta se dirige. No fascismo “a racionalidade alcançou um patamar em que ela não se contenta apenas com a repressão da natureza; agora a racionalidade explora a natureza quando incorpora a seu próprio sistema as potencialidades rebeldes da natureza”. Os nazistas manipularam os desejos reprimidos do povo alemão. Quando os nazistas e as forças industriais e militares que lhes davam retaguarda lançaram seu movimento, precisaram conquistar as massas cujos interesses materiais não eram os deles. Apelaram às classes desfavorecidas, condenadas mediante o desenvolvimento industrial, ou seja, exauridas pelas técnicas de reprodução em massa. Aqui, entre camponeses, artesãos de classe média, comerciantes de varejo, donas de casa e pequenos empresários, podiam ser encontrados os precursores que lutariam em favor da natureza reprimida, as vítimas da razão instrumental. Sem o apoio desses grupos, os nazistas jamais teriam podido chegar ao poder. (HABERMAS, 2012, p. 635-6).

Para compreender melhor essa passagem, é importante atentar para o componente psíquico-social que os autores da **Dialética do esclarecimento** introduzem junto à análise da racionalização social iniciada por Weber. Os autores defendem que a dominação da natureza exterior é reproduzida no interior do sujeito como repressão dos desejos instintivos. Há, portanto, uma dupla dominação. Uma atrelada à outra. A razão instrumental submete ambas ao seu desígnio de controle e dominação, objetificando ambas as naturezas.

O nazismo representou um avanço da razão instrumental nessa relação, pois não se tratou de reprimir a natureza interna, mas utilizar para os seus fins a revolta contra essa repressão. O ódio social reprimido, quando externalizado foi canalizado como instrumento de dominação de uma classe política dominante. Os mesmos sujeitos oprimidos pela reificação social foram empregados como coisa a partir de sua revolta contra essa reificação. E o resultado, além das atrocidades nazistas que escancaram o potencial atômico dessa nova frente de exploração da racionalidade instrumental, ocorreu a incorporação da Alemanha ao mais avançado nível das sociedades capitalistas técnico industriais. Algo diametralmente oposto ao que Lukács previa.

A outra face do avanço da razão instrumental no sentido de canalização da natureza intrapsíquica é a indústria cultural. Essa opera de forma que os desejos, ao invés de serem meramente reprimidos, são canalizados para o mercado via bens de consumo culturais. Essa operação tem uma força integrativa de grande alcance, pois os desejos reprimidos dos trabalhadores são amainados por produtos culturais com alto poder de circulação social e de geração de dividendos.

Fascismo e Indústria cultural são percebidas como provas empíricas do avanço da razão instrumental que colocam em xeque a ideia de uma redenção social via o proletariado, que inserido no processo de racionalização social teria instrumentos para a autoconscientização e a consequente libertação das amarras da sociedade capitalista. Aliado a isso conta, à cooptação da própria ciência junto ao capital industrial ou a instrumentalização do saber científico que anula o poder conscientizador da mesma e reforça a constatação de que a inexorabilidade de uma redenção social que libertaria os seres humanos da reificação soa como disfuncional.

Como “as forças produtivas técnico-científicas acabam por fundir-se às condições de produção, retraindo em si a energia de implosão do sistema”

(HABERMAS, 2012, p. 632) e a racionalidade instrumental desenvolve mecanismo em relação ao domínio das instâncias subjetivas que, segundo Lukács, deveriam funcionar como “uma reserva resistente à reificação”, não há nenhuma evidência empírica para acreditar na afirmação de que “caberia ao trabalhador assalariado elevar-se acima de seu papel de objeto” de que “o proletariado como um todo deveria constituir uma consciência com a qual (e sobre a qual) se pudesse concretizar o autodesvendamento de uma sociedade fundada sobre a produção de mercadorias” (HABERMAS, 2012, p. 632).

Com esses pressupostos, Horkheimer e Adorno esclarecem como a sociedade guiada pela racionalidade instrumental intensifica as forças produtivas, ao mesmo tempo, em que amaina as forças de resistência subjetivas. Nesse ponto, há um retorno às constatações de Weber, no que tange à noção de que o avanço da racionalidade instrumental não está condicionado ao capitalismo, embora haja uma retroalimentação entre ambos e, de que a fragmentação das esferas de valor é um evento inexorável.

Horkheimer e Adorno recusam de Lukács os elementos de redenção social via o proletariado por meio da resistência à reificação inerente à estrutura da razão e por meio da constatação empírica do desenvolvimento da razão instrumental no socialismo soviético, negam a identificação desta com o capitalismo. Não obstante, eles acolhem o conceito de reificação como elemento teórico essencial para a definição do conceito de razão instrumental.

Em suma, as ações humanas voltadas exclusivamente para sua autopreservação colocam a natureza como um objeto a ser dominado. Essa disposição finalista leva à objetificação também de outros sujeitos, se esses são entendidos como meios para a realização da autopreservação. Além disso, os cálculos para obtenção de tal finalidade implicam na repressão da natureza “intrapísica”. Dessa maneira, a razão instrumental se confunde com a reificação e sua origem é muito anterior ao advento da sociedade organizada em torno da mercadoria.

O eu que se forma na confrontação com as forças da natureza exterior é produto de uma autoafirmação bem-sucedida, resultado de realizações da razão instrumental sob uma dupla perspectiva: é o eu que irrompe insofrecível no processo de esclarecimento, submete a natureza a si mesmo, desenvolve as forças produtivas, descanta o mundo à sua volta, mas também é, ao mesmo tempo, o sujeito que aprende a dominar-se, que reprime a natureza de si mesmo, faz avançar a auto-objetivação até seu interior, tornando-se

sempre menos transparente para si mesmo. As vitórias sobre a natureza exterior são obtidas à custa da natureza interior. Essa dialética da racionalização explica-se com base na estrutura de uma razão que se instrumentaliza em prol de um propósito de autopreservação que se impõe de maneira absoluta. É com base na história da subjetividade que se explica a maneira pela qual essa razão instrumental abate com a espada da irracionalidade todo progresso que angaria (...). Essa filosofia da história lança um olhar catastrófico sobre uma relação totalmente desfigurada entre espírito e natureza. Mas só pode falar de desfiguração na medida em que se concebe em segredo a relação original entre espírito e natureza como se a ideia de verdade se ligasse a uma conciliação universal – conciliação incluindo aqui a interação do ser humano com a natureza, os animais, plantas e minerais. (HABERMAS, 2012, p.. 638).

Nesse sentido, a reificação está imbricada à constituição dos sujeitos e ao desenvolvimento da racionalização. A saída desse processo cujo desenvolvimento aumenta a produção de objetos, ao mesmo tempo, que afunda o poço da coisificação do sujeito não pode advir de um processo eminentemente racional e cognitivo, uma vez que a própria consciência não tem recursos para desarmar um mecanismo que ela mesma desenvolveu a partir do impulso da autopreservação via a compreensão e o domínio do que é exterior a ela. Essa consequência do caminho trilhado por Horkheimer e Adorno é criticado por Habermas, que postula uma forma de preservar a racionalidade como um elemento ainda fundamental na construção de uma sociedade mais humana.

Segundo Habermas (2012), a saída encontrada por Adorno não seria possível de ser realizada pela filosofia, mas pela arte. A arte seria capaz de produzir relações que não se encerram no arcabouço racional e, assim, não se submetem à dinâmica sujeito-objeto. Nesse sentido, Adorno coloca em oposição à arte aos bens produzidos pela indústria cultural, que são orquestrados dentro da racionalidade instrumental. Assim, o trabalho teórico mais avançado, no sentido de propor caminhos de conciliação entre sociedade e natureza viria a partir da arte: “por estar envolvida com conceitos, a crítica pode apenas demonstrar por que a verdade que escapa à teoria encontra nas obras mais arrojadas da arte moderna um refúgio – sendo que desse refúgio a verdade não poderia ser convencida a sair não fosse a Teoria Estética”. (HABERMAS, 2012, p. 663).

2.4. O projetar entre a desobjetificação da arte e a racionalidade instrumental.

A aproximação entre os conceitos desenvolvidos por Argan (2004) e os apresentados por Habermas (2012), via a leitura de Weber, Lukács, Horkheimer e Adorno, é útil para as articulações entre os diferentes sentidos do **projeto** e o posicionamento dos atores (artistas, críticos, produtores, diretores de instituição, burocratas e professores), envolvidos na dinâmica de ações que implicam a operacionalização do acontecimento artístico em sua contemporaneidade.

Como dito anteriormente, os sentidos do **projeto como obra, projeto como ferramenta, projeto como princípio programático poético ou teórico e projeto como princípio programático político** podem ser diretamente relacionados ao conjunto de propostas contidas no texto **Projeto e destino**. A princípio, os sentidos do **projeto** que estão relacionados diretamente às estruturas burocráticas como **projeto como ação institucional, projeto como ação estatal** ou que dependem da interface com as instituições como o **projeto como articulação** e o **projeto como pesquisa** podem ser relacionados ao itinerário da racionalização social. Isso porque essa construção teórica auxilia a perceber a relação determinante entre estrutura burocrática e o âmbito do campo artístico – tanto no que diz respeito à própria organização institucional, quanto à relação dessas com os sujeitos que atuam no sistema da arte contemporânea. O próximo passo da pesquisa, apresentado nesse subitem, visa aproximar os aspectos conceituais desenvolvidos, anteriormente, à dinâmica “operativa” do circuito das artes visuais no Brasil, principalmente em São Paulo. Um artista pode ser instado a elaborar projetualmente uma obra, por motivações distintas, nem sempre analisadas com clareza. Pode ser que esse fazer, como defende Argan (2004), venha de uma constatação de que o *locus* de discussão da arte não gravita mais em torno do objeto e sim do **projeto**. Ou, pode ser que a elaboração projetual venha de uma necessidade de autopreservação, em que é preciso esse fazer para se adequar à lógica da burocracia estatal que exige, via edital, uma elaboração projetual para expor-se ou realizar-se uma obra.

Em Conversa com Nelson Félix (2014, p. 120), o artista diz:

É um sistema em que, frequentemente, não sei bem para onde vou trabalhar. Eu fiz esta exposição agora, mas na realidade, eu estava há 10 anos sem expor em São Paulo, devido ao sistema que eu fui desenvolvendo. A Cruz na América, por exemplo, são quatro trabalhos que me possibilitaram **vislumbrar outro projeto**, situado no ponto de encontro desses segmentos que formam a cruz, e que, por acaso, é uma cidade da Bolívia chamada

Camiri. Esse trabalho, que nasceu da Cruz na América, chamado Concerto para encanto e anel, também foi rebatido e nasceram outros. Na realidade, tudo isso é um emaranhado do pensamento que entrou aqui, foi pra lá, subiu pra cá... **Só assim eu consigo que as coisas fiquem, para mim, mais interessantes, porque é muito raso fazer uma escultura pela escultura, pois estamos em 2014 e já trabalhamos muito com isso.** Entendo que existam outras questões e respostas com interligações e tramas que podem ser operadas. Você pode até ver Lajes e achar interessante, ou compreender o Pilar isoladamente; mas não há dúvida de que a riqueza seria maior se se entendesse o Pilar e as Lajes como partes de um único pensamento. A partir disso, você compreende que a ligação de alguns trabalhos sugere uma cruz, e que essa cruz risca a América, e, quando encadeamos esses pensamentos, **os trabalhos deixam sua escala física para adquirir uma configuração mental. Pensar no todo me emociona.** (*Grifos nossos*).

Essa passagem não deixa dúvida sobre o caráter fundamental do **projeto** para a poética de Félix. Há em sua fala uma afinidade muito próxima à visão de Argan (2004) apresentada anteriormente, no sentido de que o aspecto matérico é consequência e aspecto menos importante do fazer artístico – localizado na elaboração mental, no **projeto**.

Sob essa perspectiva pode-se entender a disposição de vários textos críticos da **ARS** que buscam pensar o trabalho de arte via o **projeto**. Esse uso, que foi nomeado como o **projeto como princípio programático poético**, surge em mais de um quarto do conjunto de textos analisados e é o tônus de abordagens teóricas sobre artistas com produções muito distintas, tais como, Hélio Oiticica, Mira Schendel, Mauro Restiffe e Daniel Senise. Novamente, o texto de Argan (2004) serve de apoio, uma vez que o teórico defende a necessidade da crítica de arte se atentar fundamentalmente sobre esse aspecto da produção artística. Uma vez que um **projeto** para ser entendido como artístico deve carrear na sua constituição elaborações críticas que o diferenciam de um **projeto** para o mercado ou para a tecnoburocracia.

Um dado interessante a se constatar é a maior sensibilidade da crítica sobre o aspecto mencionado anteriormente, pois, em Fala, Hélio (PAPE, 2007), o artista reclama da obtusidade do meio artístico brasileiro em compreender sua produção projetual como produção artística. Nessa entrevista, concedida a Lygia Pape em 1978, Oiticica diz:

De repente eu cheguei à conclusão que tudo o que eu fiz antes era um prólogo para o que está aparecendo agora. As coisas escritas, todas são uma espécie de amadurecimento e são importantíssimas. As pessoas ficam perguntando e comentando sobre o espaço que vai das maquetes do Central Park em Nova Iorque, em 1972, e o que estou apresentando em 1977. Como se houvesse um buraco, como se as coisas escritas nesse período não fossem nada. Além de participações minhas em algumas exposições, como

a de Pamplona. Quando as coisas escritas eram **projetos** para serem feitos e programações. Esse material escrito é importantíssimo: há **projetos** para performances, **projetos** abertos e algo muito importante: **projeto** “C. C. – *program in progress*”, que acho mais importante do que work in progress. (PAPE, 2007, p.19-20).

A crescente importância da obra de Oiticica, confirmada pela intensa produção teórica a respeito de seu trabalho, aponta para mudanças significativas desde a passagem acima.

Outro aspecto a se destacar por esse viés é a relação que as instituições estabelecem com produções cujo **projeto** é fundamental para a preservação da obra. Aqui entendido o **projeto como ferramenta**. Em algumas produções cujo **projeto** é o aspecto preponderante a resultante matérica pode vir a ser uma obra “permanente”, tal como uma escultura, como menciona Nelson Félix (2014), no trecho supracitado. Em alguns casos, porém, o desdobramento matérico²⁴ é algo efêmero. Nesses casos, o que vai para o acervo do museu são registros ou o **projeto como ferramenta** que possibilita a remontagem de uma instalação, por exemplo. Nesses casos, parece existir certa confusão, que deve ser evitada em identificar o **projeto como ferramenta** com a obra.

A título de exemplo, vale percorrer uma entrevista que a artista Regina Silveira concedeu às curadoras Ana Magalhães e Priscila Arantes, no contexto da exposição *Paradoxo(s) da arte contemporânea: diálogos entre os acervos do MAC USP e do Paço das Artes*²⁵. Segundo Arantes e Magalhães (2018), o motor da mostra são as obras, *Inclusões em São Paulo*, a série *Interferências, Infernus, Enigmas, Anamorfias* e o *Paradoxo do santo* (**Fig. 85**), todas de Regina Silveira.

Há uma ampla gama de materiais que a artista usou para conceber essas obras em diferentes momentos de sua carreira. Além de a sombra distorcida ser parte integrante de muitas delas, Silveira revisita a problemática do museu de arte na contemporaneidade, de como ele lida com proposições artísticas que demandam outros modos de documentação, apresentação e conservação. Ela ainda, necessariamente, trata da questão da memória e de como se constroem as narrativas dentro de nossas instituições. (MAGALHÃES e ARANTES, 2018, p. 15)

Arantes e Magalhães (2018) destacam enfrentamentos para a lógica do museu em relação a obras que devem ser remontada via um **projeto** a cada exposição. Na

²⁴ Consideramos aqui a realização de uma performance como um desdobramento matérico de uma concepção prévia, no caso, tendo o corpo como elemento de materialidade.

²⁵ A mostra foi documentada no livro em ARANTES e MAGALHÃES, 2018.

mencionada entrevista, a artista Regina Silveira elabora algumas reflexões e detalhes sobre *O Paradoxo do santo* que exemplifica essa tensão.

Figura 85. Regina Silveira. *O paradoxo do santo*, 2009, Vinil adesivo e base com santo de madeira, MAC USP.

A artista conta que produziu *O paradoxo do santo* em 1993, em uma residência do **projeto** de bolsas para pesquisa do Banff Centre, em Alberta, Canadá. Ela já havia trabalhado, a partir de um monumento de Brecheret, o Monumento às Bandeiras e levou para sua pesquisa no Canadá algumas fotos de outro monumento do artista, feito em homenagem a Duque de Caxias. Ela tinha a premissa de projetar as sombras

da imagem do monumento a partir de um santo equestre. A escolha recai sobre Santo Domingo, representando Santiago Apostolo, o patrono militar da América espanhola, arrolado na dizimação de culturas e povos ameríndios. Assim, o paradoxo foi completado, pois, apesar do desencontro entre sombra e silhueta, as duas imagens se encontram pelo viés da opressão santificada.

A primeira montagem:

Na primeira montagem, no Museo del Barrio, a obra deveria ser efêmera e a solução foi pintá-la diretamente nas paredes do espaço designado pela instituição. A base para a execução foi um desenho da silhueta, feito em perspectiva sobre papel milimetrado, hoje na coleção do Museo del Barrio. A silhueta foi ampliada por meio de fotocópias gigantes até atingir a dimensão pretendida: 18 metros de largura por 3,30 metros de altura, que se estendia por três paredes do espaço expositivo que me fora reservado. Logo, a silhueta foi pintada com tinta industrial preta fosca, assim como a parte que dobrava no chão para receber a base de madeira com o santo, resolvida como forma triangular recortada em plástico fino e rígido, aderido ao piso da sala. (MAGALHÃES e ARANTES, 2018, p. 21).

A segunda montagem foi realizada no MAC USP e a artista elaborou um conjunto de chapas de poliestireno para que o museu tivesse versão permanente. Já a terceira versão contou com uma matriz digital.

A terceira versão, logo replicada e expandida para permitir as inúmeras dimensionalidades e itinerâncias que esta obra teve, resultou de sua transformação em matriz digital, para execução como recorte de vinil adesivo com medidas variáveis e flexibilização suficiente para melhor ocupar o espaço dado. Isto ocorreu em duas etapas: na primeira vez, quando o Paradoxo do Santo participou da mostra *Brazil: Body and Soul*, no Guggenheim Museum de Nova York, em 2001, onde o vinil adesivo foi recortado a mão, com o auxílio de fotocópias gigantes. Em todas as outras vezes – e foram muitas, pois o Paradoxo talvez tenha sido minha obra que mais viajou – a matriz digital já determinava o corte do vinil adesivo em máquina. (MAGALHÃES e ARANTES, 2018, p. 21-22).

A ferramenta pra se materializar a obra sofreu quatro modulações. A primeira uma perspectiva em papel milimetrado que exige uma manualidade para uma possível remontagem. Feita para ser permanente, a segunda versão se mostrou transitória, pois o Museu ao mudar de sede impossibilitou a utilização das chapas. O MAC USP possui atualmente a matriz digital. Esse processo explicita a não convergência entre a obra e a ferramenta para a materialização dessa, pois a ferramenta se modificou e a obra continua sendo a mesma. Inclusive adaptável ao espaço.

A mediação da computação em relação à matriz e ao corte de vinil produz uma maleabilidade de montagens e uma economia para a manutenção da obra no acervo. O caráter conceitual da obra, que estava posto desde o início se torna mais claro com

seu processo de virtualização e automação. Antes, talvez, pudesse se confundir a obra com o papel milimetrado, ainda mais que esse se encontra no acervo museu. Ou que alguém poderia defender a importância da “mão” da artista na montagem. Esses traços desaparecem na última versão.

A virtualização do **projeto** favorece a economia do museu por ser mais fácil manter um arquivo computacional do que um papel milimetrado ou uma placa de polietileno. Esses podem servir de documentação, de historicidade, mas não devem promover a confusão de que a obra se reduz a esses materiais.

Como aponta Argan (2004), o processo que ele busca elaborar conceitualmente de deslocamento da atuação da arte do campo dos objetos para o **projeto** é fruto de profunda transformação social ligada ao desenvolvimento da sociedade científico-industrial. Essa mesma sociedade é analisada pelos autores do itinerário habermasiano a respeito da racionalização social. Ao se atentar às posições de Horkheimer e Adorno deve-se considerar que o desenvolvimento da racionalização no campo da arte vem acompanhado por racionalidade instrumental intensa.

No texto Caros artistas, pesquisem. É suficiente (BUTI, 2005), têm-se exemplos desse embate com a racionalidade instrumental, bem como contra a concepção de deslocamento do fazer artístico do objeto para o **projeto**²⁶. Buti é Professor Titular na ECA USP. A concentração principal de suas disciplinas é em torno da gravura. Entre as disciplinas que leciona, se encontra *Multiplicidade e miopia: um esboço não-Científico de uma possível inserção da estampa na história da arte*.

No início do texto supracitado, uma passagem deixa evidente a intenção principal do autor.

(...) Arte está presente (ou é tolerada) na Universidade graças a um equívoco, que se resume na certeza da aplicabilidade universal dos métodos de pesquisa científicos. A Arte é forçada a se amoldar a um quadro conceitual que não é o seu, e isto repercute em todos os níveis das atividades acadêmicas. Trata-se aqui da presença do artista como produtor de conhecimento através da particularidade de seu pensamento visual, por meio de obras e/ou ações. Tal atividade central pode ser acompanhada da palavra, mas também pode e deve ser suficiente em si mesma. (BUTI, 2005, p. 90).

Para ancorar os argumentos de seu texto-manifesto, contra a subsunção da arte à racionalidade científica que rege a universidade, ele faz uma regressão histórica tendo como fio da meada a secular distinção entre artes mecânicas e liberais – em que essas são hipervalorizada em detrimento daquelas.

²⁶ Nesse sentido, a concepção de Buti é oposta à de Nelson Felix.

Ele inicia seu percurso mencionando uma fala de Duchamp.

Marcel Duchamp na Universidade de Hofstra, em 1960, quando a questão ainda era nova. Ele começa citando um provérbio francês que remontaria a cerca de 1880: “Bête comme un peintre”. Argumentando a favor dos estudos universitários para o artista, Duchamp se pergunta as razões para a existência de tal provérbio: “Por que menos inteligente? Porque sua destreza técnica é essencialmente manual, e não tem relação imediata com o intelecto?”. E mais adiante: “Como a profissão do artista se coloca na sociedade hoje num nível semelhante ao das profissões liberais, deve receber a mesma formação universitária, já que a profissão não é mais uma espécie de artesanato superior”. (BUTI, 2005, p. 90-91).

O argumento acima se mostrará contrário ao autor. Esse ponto é evidenciado em que ele retoma falas de Van Gogh e Morandi sobre o esforço mental que envolve o labor da pintura. No entanto, essa elaboração intelectual não precisa estar apartada da prática para ser reconhecida. Isso na verdade a empobrece na medida em que solapa sua especificidade, sua diferenciação frente a um processo como o científico. Recuando ainda mais na história, ele irá afirmar que o desenho desde o Renascimento é entendido como uma “atividade mental”, e “que organiza ou desorganiza o espaço real ou representado, ligando intenção e percepção (...)”. Desenho é, antes de tudo, um olhar qualificado, capaz de receber e projetar simultaneamente”. (BUTI, 2005, p. 94).

Apesar disso, o autor defende que a arte continua o seu calvário dentro da universidade. Premida pela obtusidade dos mecanismos de avaliação que somente quantificam e qualificam as atividades que envolvem estritamente o labor intelectual. Isso gera uma sobrevalorização da pesquisa que se torna mais importante que qualquer realização artística.

Além desse aspecto geral ele mobiliza um específico: o de que a arte foi introduzida nas universidades brasileiras na década de 1970, no auge da arte conceitual. Ao seguir em seus argumentos, ele introduz uma diferenciação entre as expressões artísticas no intuito de equalizar sua valoração.

Realizar um trabalho pode significar simplesmente retirar um objeto de seu contexto, intervir em algo produzido pela indústria, projetar, por exemplo, uma escultura, que será realizada por uma empresa, ou encontrar um sentido presente através de uma atividade que tem milhares de anos, e mais n possibilidades. (...) São opções de cada um, um direito, e, a priori, nenhuma é superior à outra. Temos de aguardar a realização, e só depois assumir uma posição. É para isto que serve uma exposição de Arte. (BUTI, 2005, p.93).

E arremata o argumento ao dizer que nem toda pintura é arte, “mas que também parece duvidoso que baste se afirmar o conceito como suficiente ou trabalhar

com tecnologia para estar com certeza realizando um trabalho artístico.” (BUTI, 2005, p. 95). Ele ainda aponta sua mordacidade para o ponto que o trouxe à baila. Por um lado, a violência que pode representar para alguns trabalhos artísticos o enquadramento a um tipo de racionalidade estranha à obra.

Para outros, cuja produção não é pautada por tais critérios, a submissão de qualquer **projeto** provoca um dilema ético. Como, após ter alcançado certo nível de realização e consciência, descobrindo e mantendo uma relação intelectual, afetiva e ética com sua obra, negá-la oficialmente, por escrito, a fim de solicitar algum tipo de bolsa ou prestar um concurso? É uma situação semelhante à enfrentada pelo cientista Galileu Galilei, sem a mesma repercussão. (BUTI, 2005, p. 95-96).

O outro viés do problema é a introjeção da lógica do **projeto**, que faz com que o pretense artista deixe a arte em segundo plano.

Quando tal relação não existe, ou seja, quando se faz Arte sem ser artista, o problema também não existe: o trabalho já nasce traído, se chegar a existir. Se o objetivo é mais conseguir o auxílio que realizar o trabalho, este último torna-se infinitamente moldável às circunstâncias. Este tipo de pesquisador é um especialista em fazer **projetos**, que com toda probabilidade serão aceitos, mas isto não garante que encontrarão uma realização que os qualifique como Arte. (BUTI, 2005, p.96).

Ele termina o texto afirmando que a resistência que a arte exprime, no interior da lógica da Universidade, é o que justifica sua relevância para essa. Ao longo da argumentação do autor, é latente a ideia de que o tipo de racionalidade que permeia a Universidade favorece algumas expressões artísticas que se aproximam a ela. Esse momento de seletividade pode ser mensurado no desconforto que se tem ao forçar algumas realizações artísticas ao formulário de **projeto**.

Uma breve apresentação de características peculiares da consolidação do campo artístico no Brasil facilita perceber a extensão do problema apresentado por Buti. Começemos por um comentário de Cildo Meireles sobre a posição de artistas brasileiros, que na década de 1970, pretendiam uma produção que questionasse o estatuto institucional da arte:

Um dos grandes problemas da época da Malasartes era como se poderia exercer uma produção da negatividade, uma crítica em cima de algo que não existia como positividade – o próprio sistema de arte. Fazendo uma analogia, seria como se no Brasil, ao organizar uma competição olímpica, tivesse que comprar o terreno, capinar e construir as estruturas. (MACHADO e TORRES, 2017, p. 176-177).

A fala foi transcrita de uma entrevista que o artista concedeu às autoras. Elas defendem que o contexto artístico brasileiro nesse período era diferente do norte-americano, em que as instituições estavam consolidadas e permitiam o embate a qual

Meireles se referia. No Brasil, essa produção crítica, atenta à relação entre arte e instituições, ao invés de um embate direto com os limites do sistema cooperou pra “fazê-lo existir”. (MACHADO e TORRES, 2017, p.177). Elas destacam que outro aspecto importante para a consolidação do campo artístico nacional era a ação de críticos e artistas nos órgãos do governo federal. “Desse processo faz parte também a ‘ocupação estratégica’ de órgãos governamentais como a FUNARTE, ao longo da segunda metade da década de 1970 e primeira metade dos anos 1980” (MACHADO e TORRES, 2017, p. 177).

Essa dupla ação da qual participaram artistas e críticos brasileiros nas décadas de 1970 e 1980 foi empreendida mediante a ascensão de um mercado de arte, movido pelo desenvolvimento econômico e uma voraz urbanização. Acrescente-se, mercado extremamente conservador.

Ao contrário dos mercados centrais, onde o processo de institucionalização era o resultado de sua inscrição histórica decorrente do confronto produção/mercado, da capacidade de apostar em produções futuras, no Brasil, com raríssimas exceções, o cálculo imediatista e conservador do incipiente mercado local era o de comercializar trabalhos já consagrados como os de Portinari e Di Cavalcanti. (MACHADO e TORRES, 2017, p. 179).

Vale complementar essa análise com o fato de que o mercado artístico brasileiro se consolida junto à ditadura militar, a qual interessava sobremaneira o caráter conservador do mercado de arte. Eventos, publicações que exaltavam o aspecto heroico dos artistas do passado era uma mobilização programática do governo militar. (VALLEGO, 2017, p. 140).

O desdobramento do sistema de arte no Brasil, portanto, foi marcado pelo desenvolvimento de um mercado conservador e pela ação de agentes interessados em produção teórica e artística reflexiva que atuaram na esfera estatal e institucional – tanto em museus e centros culturais, quanto na universidade²⁷.

O mercado, embora arrolado nos desdobramentos do sistema da arte era visto como conservador e alinhado à ditadura militar. As demais instâncias institucionais da cultura, inclusive as estatais, atuavam em confronto a esses pressupostos do mercado. Assim, deveriam possibilitar o que esse neutralizava: a experimentação, o engajamento público por uma ordem democrática. Tanto no discurso que desejava intervir no debate público, quanto em suas práticas internas.

²⁷ Ver RESENDE 2005 e JORDÃO, 2016.

Esses aspectos encontram eco no editorial da primeira edição da **ARS**, bem como no depoimento de Sônia Salzstein no material que comemorou, em 2010, os 20 anos do programa de exposições do CCSP (**Fig. 81**). Entre 1989 e 1990, ela foi a diretora do Núcleo de Artes Visuais da referida instituição e, junto a Célia Euvaldo e Fabio Miguez, estruturaram o Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo – que persiste até hoje.

Creio que naquele momento, final dos anos 80, foi marcado pelo sentimento geral de que se havia conquistado, para o meio da arte brasileiro, uma experiência cultural que os anos da ditadura militar não haviam permitido aquilatar. Era um momento de progressiva reorganização da sociedade civil, um momento promissor na vida brasileira, e o **projeto** do CCSP estava na rebarba desse processo, podia sentir-se estimulado por experiências institucionais relevantes que lhe haviam precedido. Aprendemos muito com as experiências do INAP (Instituto Nacional de Artes Plásticas), com outros **projetos** de arte ligados à Funarte, marcados por gestões renovadoras como as de Paulo Herkenhoff, Paulo Sérgio Duarte e Iole de Freitas, entre outros. (SALZSTEIN, 2010).

Salzstein (2010), em seu depoimento, mostra a continuidade, durante a redemocratização, de ações que vinham sendo desenvolvidas na FUNARTE e em outras instituições no período final da ditadura. Ela aponta a importância do apoio de Marilena Chauí que era, então, Secretária de Cultura na gestão de Luiza Erundina na prefeitura de São Paulo.

Eu acho que o **projeto** do CCSP aconteceu porque pode imantar todas essas forças que estavam em disponibilidade, porque operou uma espécie de síntese – mas só pude atinar com esses aspectos muito posteriormente, quando, ao longo da segunda metade da década de 1990, o papel das instituições mudava radicalmente, quase todas se tornando agenciadoras de grandes eventos de massa. (SALZSTEIN, 2010).

No texto, ela identifica um movimento de mudança conservadora nas instituições, que se tornavam “espaço eventos”, à “multiplicação dos espaços culturais, em saguões de banco que se beneficiavam de leis de incentivo fiscal”. Além disso, Salzstein (2010), também aponta para uma pressão pela popularização a qualquer custo²⁸, presente em setores da esquerda que haviam sido importantes para a eleição municipal à época da criação do Programa de Exposições do CCSP. Há uma clara defesa de um processo de formação que estava no formato inicial do **projeto**.

Não se tratava de convidar uma comissão que selecionava trabalhos e ia embora. (...) A ideia era chamar pessoas com pensamentos diferentes,

²⁸ Ela pontua que os comentários seriam “O que é isso que estão fazendo? A que tipo de público isso se destina? O **projeto** de artes visuais do CCSP está dirigido a uns poucos, isso é hermético”.

envolve-las nessas comissões que faziam a seleção de portfólio. E, uma vez definidos os portfólios, nós acompanhávamos esse jovem artista desde o momento em que ele apresentava a obra no portfólio a essa comissão de seleção até o momento em que ele se apresentaria individualmente na exposição. (SALZSTEIN, 2010).

Nesse sentido, defende-se a seguinte hipótese: as instituições culturais, os órgãos estatais da gestão cultural e as faculdades de artes nas universidades que foram desenvolvidas a partir dos anos 1980, com a intenção de se tornarem o contraponto ao conservadorismo do mercado vão se conformando ao processo de autonomização e vão instando seus agentes a se conformarem à lógica da racionalidade instrumental. Nesse sentido, vão se afastando do intuito inicial de serem vetores de uma produção artística livre e formativa.

Numa entrevista com Lorenzo Mammì (2010), que participou da comissão de seleção do programa de exposições do CCSP, nos anos de 1991 e 1997, é feita uma pergunta que se refere às comissões de seleção:

Não vou pedir que você recupere a experiência daquelas seleções, mas que critérios você acredita que devam prevalecer sobre a condição formativa dos artistas inscritos em iniciativas como essa, voltado justamente à projeção pública de uma produção muitas vezes incipiente? A pergunta é meio esta: como a gente consegue estabelecer parâmetros para avaliar uma produção ainda em formação? (MAMMÌ, 2010).

Mammì (2010) responde:

A questão dos editais tem uma vantagem e uma desvantagem. De fato tinha muitos editais no Brasil. Aqui tem esse perfil muito mais do que na Europa. E a vantagem da publicação dos editais é que você tem uma acessibilidade muito grande do artista em relação à instituição de arte. Os artistas chegam com muita facilidade a expor uma obra em um lugar institucional, e isso faz uma diferença desgrçada. (...) Em outros países a barreira é muito forte, você demora 40 anos para expor um quadro em um lugar assim.

O entrevistador faz uma pergunta que indica que essa barreira se daria em relação aos espaços não comerciais. O entrevistado discorda. E volta a falar sobre os editais.

Para entrar em uma galeria não era brincadeira na Europa. Agora é mais fácil, porque tem um busca violenta por jovens talentos, desesperada. Mas, em todo caso, é uma loteria. Tem uma seleção que é baseada no gosto do galerista ou do curador, não tem essa abertura. Então, isso a seleção por editais é legal, por um lado. É obvio que tem limites, você avalia o que chega. E não dá pra fazer um trabalho formativo por editais, vai pela qualidade. É obvio que também não pode estabelecer linhas fortes nas escolhas, porque se não, começa a ser, de fato, prescritivo: isso pode, isso não pode. Não, tem que aceitar qualquer coisa que vem, então tem um pouco esse defeito. É importante o trabalho de garimpar a produção atual por meio de editais. (MAMMÌ, 2010).

Ao cotejar o depoimento de Salzstein e a entrevista, o primeiro aspecto a ser destacado é a mudança no processo de seleção para o referido programa de exposição. No processo atual é publicado o edital. Os artistas enviam um **projeto** em consonância com as normas e esse é escolhido ou rejeitado pela comissão de seleção. Mammi (2010) destaca que esse processo não tem caráter formativo, pois se escolhe pela qualidade do **projeto** enviado.

Esses pontos destacados levam a crer que para se habilitar a expor no CCSP, o artista terá que lidar com um tipo de racionalidade, mesmo que sua produção seja de pintura e que, portanto, não exija que ele lide em sua poética com o **projeto** como uma ferramenta para produção artística. Terá que elaborar uma proposta, justificá-la, realizar um registro visual para que o avaliador visualize o seu trabalho. Afinal, sua obra será mediada pelo **projeto**.

Essa lógica não fica restrita ao CCSP. Na sequência da fala de Mammi, o entrevistador diz:

Esse formato de seleção ou mapeamento da produção artística jovem, por instituições públicas e privadas, se tornou uma espécie de “modelo” de atividade... Basta pensar na Temporada de **Projetos** do Paço das Artes, nos Projéteis da FUNARTE e, no Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural. (MAMMI, 2010).

Mammi (2010) atenta para a diferença de acesso que esse ecossistema de editais brasileiros permite em relação às instituições em comparação à Europa – onde isso parece não existir com essa força. Um caminho de análise que explica essa diferença é o desenvolvimento próprio do sistema artístico brasileiro, em que as instituições artísticas e as agências culturais do Estado, após a década de 1980, desenvolveram premissas de democratização e experimentação. Isso se fez via a instauração de uma lógica burocrática despersonalizada, usando ferramentais, tais como, a Lei de incentivo, edital, **projeto**.

No entanto, a consolidação da presença capilar da organização burocrática no campo da cultura traz efeitos característicos dessa dinâmica. A autonomização da organização burocrática em relação ao mundo da vida faz com que aquela desenvolva exigências e demandas racionalizadas que atendem à própria lógica burocrática e exige que os sujeitos pautem suas ações para atenderem a esse tipo de organização. Além do mais, em uma sociedade como a brasileira, o mercado está presente na própria organização das instituições. Sob esse aspecto, vale examinar a seguinte passagem de Habermas a respeito da racionalização da cultura segundo Horkheimer:

A economia e o Estado, quanto mais se transformam em corporificação da racionalidade instrumental cognitiva e quanto mais submetem outros campos da vida a seus imperativos, com mais força põem à margem todas as coisas em que a racionalidade moral-prática ou a racionalidade estético-prática possam corporificar-se; e com isso os processos de individuação encontram tanto menos apoio no campo da reprodução cultural, ora banida para o campo do irracional, ora bem talhada para adequar-se ao que é pragmático. Em sociedades pré-modernas “ainda havia um abismo entre cultura e produção. Comparado à superorganização moderna, esse abismo deixava um número maior de saídas abertas, sob a nova superorganização, no fundo o indivíduo decai a uma mera célula de reação funcional”. (HABERMANS, 2012, p. 612).

Como desenvolvido anteriormente, até o final da década de 1970, pelo menos, o campo da arte no Brasil se encontrava em um estágio pré-moderno, sem rede institucional e mercado desenvolvidos. A consolidação desse sistema traz a reboque consequências que vão além das intenções dos agentes que auxiliaram na sua constituição, como podemos vislumbrar junto aos posicionamentos de Salzstein (2010), Mammí (2010) ou Buti (2005). Revisar criticamente esse desenvolvimento, no qual as dinâmicas mediadas pelo **projeto** estão arroladas, é uma tarefa importante. Sob esse prisma é interessante analisar algumas colocações do artista Henrique Oliveira em um diálogo com Ricardo Basbaum. Ambos participaram do programa de exposições do CCSP.

Henrique Oliveira, que já foi selecionado via esse mecanismo e depois voltou como artista convidado, também participa do material dos 20 anos do referido programa de exposição. Em uma conversa com Ricardo Basbaum, ele diz que não foi tão fácil seu caminho: “Já em termos do percurso institucional que venho trilhando, expor no CCSP realizou na época a realização de um antigo sonho, pois eu enviei propostas quase todos os anos desde 1998, até ser finalmente selecionado em 2006.” (OLIVEIRA, 2010).

Na sequência de sua fala, o artista conta que quando entrou no curso de Artes Visuais da USP, já possuía uma produção sistemática, mas que foi na instituição e por meio do circuito de editais que foi conformando uma compreensão dos aspectos exteriores à poética artística em si²⁹. Diz que procura manter-se fiel à curiosidade do fazer e que nesse sentido:

Nunca alterei meu trabalho para responder ao sistema das artes (uso esse termo para me referir às instâncias da instituição, da crítica, do mercado...). Eu entendo como esse sistema funciona, fico cada vez mais familiarizado

²⁹ Como o mecanismo de editais é uma característica marcante do sistema das artes no Brasil e que serve como porta de entrada para artistas emergentes, é comum que as instituições de ensino incorporem em seus currículos conteúdos que preparem os futuros artistas a responderem a tal demanda do circuito.

com os seus mecanismos, mas procuro não deixar que isso influencie no desenvolvimento interno do meu trabalho, nas minhas escolhas. (OLIVEIRA, 2010).

Após a afirmação peremptória, Oliveira tergiversa e afirma ser difícil manter essa separação entre interesses poéticos e demandas do sistema. Parece que seu esforço é o de, ao aprofundar o conhecimento sobre o sistema, criar mecanismo que o permita ter margem de manobra junto às suas exigências.

Da mesma forma que é difícil para o artista não se deixar influenciar pela ação do sistema da arte, é difícil – diante de uma análise aprofundada – distinguir onde o mercado acaba e a instituição começa. Se o mundo das galerias e feiras é a face explícita do mercado, esse sistema não deixa de se apoiar na instituição como órgão legitimador dos valores atribuídos à obras. Acho que todo artista que tem **projetos** tem mais **projetos** que obras realizadas. Nesse sentido, ao expor em galerias e museus, busco escolher os **projetos** que sejam mais adequados a cada situação. É claro que no caso da minha produção de pintura isso não funciona em termos de **projetos**, mas apenas se pauta em escolhas. Mas, quando se trata de um site-specific, levo em consideração uma série de fatores como o tempo de exposição, as condições de produção, o público que vai ver etc. São variáveis como essas que vão me guiar na escolha do **projeto**, muito mais do que se o espaço é uma galeria comercial ou um museu público. (OLIVEIRA, 2010).

Não há como desenvolver conclusões gerais, a partir dos depoimentos aqui arrolados, mas há como perceber que, uma vez consolidado o sistema institucional das artes, é difícil para o artista escapar à lida com a racionalidade exigida pelo sistema. E ignorar seu funcionamento não significa estar alheio a ele. Assim, os atores do campo artístico vão sendo instados a se posicionar junto a esse conjunto de forças que perpassam suas possibilidades individuais. E isso é válido, por exemplo, para produções artísticas que utilizam ou não o **projeto como ferramenta** como elemento poético.

2.5. Encaminhamentos

A partir do que foi desenvolvido, é possível afirmar que o **projeto** no âmbito da arte contemporânea é um vetor sistêmico. É estéril pensar os seus sentidos separadamente, como também considerar os seus usos como não relacionados, cuja reunião se daria apenas por uma coincidência linguística.

Analizados em conjunto, os sentidos do **projeto** indicam claramente que a racionalização é um traço presente na arte contemporânea. Via a reflexão sobre o *modus operandi* das diferentes acepções do **projeto**, evidencia-se que ele perpassa a formação dos artistas, sua inserção no sistema das artes e suas produções poéticas. Isso é evidenciado nas adesões a essa dinâmica e nas manifestações de resistência a ela. Por outro lado, os entes jurídicos, instituições e Estado movem-se por meio de **projetos** e editais que demandam elaborações projetuais.

Essas reflexões ganham consistência e historicidade junto ao contexto da arte no Brasil, da qual São Paulo participa ativamente. O esforço de constituir um sistema de arte brasileiro que comportasse alternativas ao mercado foi promovido, a partir da ação de artistas, críticos, historiadores, intelectuais em órgãos do governo (FUNARTE, secretarias) e em instituições (museus, fundações e centros culturais) e na universidade. Ser alternativa ao mercado implicava em acolher experimentações estéticas de difícil assimilação comercial; democratizar o acesso, o que incluía permitir que o jovem artista a despeito de suas relações pessoais pudesse adentrar no circuito de arte e promover a formação artística e crítica por meio de ações contínuas e fundamentadas.

Para o processo de democratização e acolhida de experimentações, a dinâmica edital e **projeto** passou a ser um elemento essencial na relação entre instituição e artista. A estrutura lógico-discursiva do edital, como mecanismo operacional, permite uma despersonalização via burocracia e acolhe algo que pode vir a ser a partir dele, algo que não está pronto de antemão – desde que se adeque às suas exigências.

Nesse sentido, essa lógica apresenta uma abertura a acolher a experimentação e uma possibilidade de despersonalização, mas exige que o artista se adeque aos seus parâmetros formais, independente de suas intenções poéticas. Simultaneamente, é um vetor democratizante e promove a racionalidade instrumental. Não somente percebida pela racionalização discursiva que exige, mas por instaurar uma mecânica autolegitimadora para as realizações artísticas.

A questão de análise do mérito artístico é deslocada para a instância de seleção da aceitabilidade ou não de **projetos** enviados para editais. E como essa escolha é realizada dentro das instituições, quase sempre o discurso que legitimou ou não tal proposta não é publicizado. Ou seja, essa dinâmica que se tornou massiva no circuito de arte brasileira coopta não somente o fazer artístico, como também o trabalho crítico³⁰.

Outro *locus* de atuação dos agentes interessados em estruturar possibilidades ao exercício da prática artística e da crítica de arte que não respondem de antemão ao mercado era a Universidade. Outra hipótese, que surge junto ao texto de Buti (2005), é que nela os artistas (docentes e discentes) são premidos a lidar com uma racionalização técnico-científica burocratizada, que responde mais a critérios quantitativos que qualitativos.

No texto **Projeto e destino** (ARGAN, 2004), é apresentada a hipótese de que o desenvolvimento da sociedade industrial forçou o deslocamento do campo de atuação da arte para o seu aspecto projetual, porém esse deveria ter a crítica como elemento intrínseco. Por outro lado, as análises apresentadas a respeito da racionalização indicam que esse caráter crítico, se não é impossibilitado, é, no mínimo, achacado por esse processo social amplo.

Nesse capítulo, as passagens que trataram do campo artístico brasileiro estavam relacionadas aos aspectos mais operativos desse sistema. No capítulo seguinte, os referenciais trataram de questões mais detidas sobre a crítica de arte em seu caráter mais amplo. O que no léxico desenvolvido no primeiro capítulo está mais próximo do **projeto** como princípio programático político.

Desde já vale dizer que uma questão central que se constituiu, nesse capítulo, e exige desenvolvimento no próximo é a relação entre racionalidade, racionalização e a arte contemporânea por meio dos multifacetados sentidos do **projeto**. Outro aspecto a se destacar é a forte relação dessas questões junto ao contexto dos desdobramentos de questões arroladas à modernidade e seus desdobramentos no contexto contemporâneo.

³⁰ Esse ponto será desenvolvido no próximo capítulo a partir do texto de Salzstein, 2003.

CAPÍTULO 3. PROJETO E RACIONALIDADE

No presente capítulo, será abordada a relação ampla entre racionalidade e artes visuais por meio do **projeto**, principalmente entendido **como princípio programático político**. Em outras palavras, o **projeto** como **proposta operativa de alcance geral**, ou ainda, como o *locus* onde é discutida a dimensão social da arte. Nesse âmbito, a crítica reflete sobre suas próprias condições de efetivação e sobre as do trabalho artístico, bem como sobre seu posicionamento frente ao tecido social. Assim, o prosseguimento da discussão se encaminhará pela análise de dois textos de Habermas, *Modernidade: um projeto inacabado* (1992) e *Arquitetura moderna e pós-moderna* (in HABERMANS, 2015) – ambos escritos na década de 1980. Esses são textos em que o autor trata de forma mais direta de questões relacionadas à estética. Sua abordagem é marcada pela dialética da racionalização. Esse momento frisa a retomada da discussão sobre esse processo social amplo, mas com destaque para as elaborações próprias de Habermas, a partir das aporias que ele herda de Horkheimer e Adorno a respeito da relação entre modernidade, racionalização e estética.

Em seguida, é trazido à baila um extenso comentário de Otília e Paulo Arantes (1992) a respeito da posição de Habermas. Os intelectuais brasileiros pontuam o problema de se insistir metodicamente na continuidade do **projeto moderno**, principalmente levando em conta a perspectiva de quem o percebe da periferia do capitalismo. As análises mais próximas ao contexto da crítica de arte, na virada para o século XXI, serão desenvolvidas junto ao texto *Transformação na esfera da crítica*, de Sônia Salzstein (2003). Embora, a autora retome questões densas a respeito dos desdobramentos da modernidade em relação à crítica de arte, pode-se entender que o debate que ela propõe está intrinsecamente ligado ao sistema da arte no Brasil, onde atuou como crítica, gestora e docente.

Se o conteúdo dos textos anteriores pode ser relacionado ao **projeto como princípio programático político**, por meio do debate sobre a relação entre racionalidade instrumental e racionalidade crítica, Hal Foster, em **Design e crime** (2016) posiciona a discussão frente ao problema da subjetividade e do **projeto**.

Passados mais de 20 anos dos textos de Habermas, o crítico de arte revisita questões sobre o embate entre modernidade e pós-modernidade e para essa reflexão

mobiliza as noções de “sujeito projetado” e “economia política do *design*”. O cotejamento de ambos será essencial para o encaminhamento das considerações finais.

3.1. A crise de um projeto constituído pela crise

Em 1797, Goethe escreveu um curto texto intitulado *Arte e artesanato* (2005), no qual reflete sobre os efeitos do avanço da indústria sobre as artes, especialmente sobre as artes plásticas. A esse respeito ele disse: "na época mais recente as máquinas e a indústria foram aperfeiçoadas até o supremo grau e o mundo inteiro foi inundado, por meio do comércio, com coisas transitórias e belas, delicadas e aprazíveis" (GOETHE, 2005, p.87). Para evitar qualquer dúvida sobre o caráter irônico dessa afirmativa ele completou: "a mecanização altamente desenvolvida, o artesanato refinado e a produção manufaturada preparam a ruína completa da arte" (GOETHE, 2005, p.88). O autor conclui ao afirmar que o seu propósito ao escrever o texto foi o de, em algum momento, "ser útil a um indivíduo isolado, já que o todo evolui com potência irresistível" (GOETHE, 2005, p. 89).

Interessante perceber que dois anos antes, ele finalizara **Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister** (GOETHE, 2006), livro que instaurou um gênero literário que foi posteriormente chamado de “romance de formação” [*Bildungsroman*].³¹ A característica desse gênero de romance é justamente apresentar o processo de formação dos personagens ou de algum dos personagens. No caso, Wilhelm Meister, o protagonista, busca construir-se harmoniosamente através da arte. Segundo Mazzari (2006), uma carta escrita pelo personagem central do romance de Goethe e, apresentada no início do livro, sintetiza as aspirações de uma formação humanista mediada pela arte, pois a missiva:

(...) pode ser vista como espécie de manifesto programático do romance de formação, pois nela se formulam motivos fundamentais do gênero, como os de Autonomia (formar-se a si mesmo), Totalidade (formação plena) e, por fim, (...) Harmonia (a “inclinação irresistível por formação harmônica”). (MAZZARI, 2006, p. 46).

³¹ Segundo Mazzari (2006, p. 7), o termo romance de formação foi empregado pela primeira vez por Karl Morganstern, numa conferência em 1810. Fato é que o próprio Mazzari define esse gênero como “(...) a mais importante contribuição alemã à história do romance ocidental”.

No mesmo ano de 1795, Schiller (1990) publicou a célebre coletânea de cartas, nas quais a arte teria o mesmo papel delineado por Goethe, como condutora de um processo civilizacional. Nesse paradoxo há a consolidação da arte como elemento fundamental do **projeto iluminista** – algo que coincide com uma crise inexorável no campo estético, provocado pelo desenvolvimento exponencial da industrialização. Todos esses fatores podem ser relacionados ao trecho de Salzstein (2003, p. 86) sobre as contradições “genéticas” do **projeto moderno**.

Pode-se argumentar que o **projeto** histórico do Iluminismo já vinha dilacerado por contradições de origem, que a Razão sempre portou a possibilidade de desenvolver-se como uma ideologia de racionalidade obediente apenas aos seus próprios fins, que estas contradições, enfim, são as mesmas que se ligam à emergência da sociedade industrial moderna, e que de resto são elas que historicamente asseguraram a produtividade dialética da ideia.

3.1.1. Estética em Habermas: o projeto moderno como um princípio programático político para a contemporaneidade.

Em **Modernidade: um projeto inacabado**, Habermas (1992) afirma que o intuito do texto, que serviu de base para sua fala em razão da entrega do Prêmio Adorno em 1981, era investigar “que posição a modernidade ocupa na consciência hoje” (HABERMAS, 1992, p. 100). Inicialmente, o autor, apoiado por Jauss, indica que desde o século V, a palavra “moderno” é empregada para marcar a posição de uma renovação cultural frente ao passado tornado antigo. Embora haja variações de conteúdo, a disposição cultural que o moderno representa é a de se perceber como resultante de uma mudança do antigo para o novo. Isso aconteceu, por exemplo, na época de Carlos Magno no século XII e no Renascimento.

Uma modulação no sentido de moderno surge quando na querela dos Antigos e Modernos começa a se delinear uma rejeição ao passado clássico, que sempre surgia com referência para cada modernidade. A radicalização do moderno, que instaura o sentido atual do termo viria pouco depois. Pois, se dá no transcurso do século XIX, a consciência da modernidade:

(...) se desprende de todos os laços históricos, conservando no todo apenas a oposição abstrata à tradição, à história (...). Apresenta-se, então, como moderno aquilo que proporciona expressão objetiva a uma atualidade do espírito do tempo que espontaneamente se renova. (HABERMAS, 1992, p. 101).

Habermas (1992) chama atenção para uma dinâmica também renovada do conceito de clássico, pois existe permanência na modernidade e o clássico é o que

atravessa o tempo e se faz presente. A novidade no caso é que na modernidade a presença do passado não é feita em referência ao tempo antigo. A modernidade em sua constante renovação também modifica as referências do passado e nesse sentido “é a própria modernidade que cria seu classicismo” (HABERMAS, 1992, p. 102).

Na trajetória que vai de Baudelaire ao dadaísmo e surrealismo, o sentido da modernidade estética se consolida. A própria noção de vanguarda delineia a disposição de explorar um campo desconhecido, uma recusa de se fixar no que já está estabelecido, de assumir o risco de continuamente avançar e se orientar em um futuro, cujo passado não serviria em nada como bússola. Essa operação se faz a partir de uma negação continua de “toda normatividade e que neutraliza tanto o moralmente bom quanto o praticamente útil” (HABERMAS, 1992, p. 105).

Fraturar incessantemente a continuidade do tempo faz da afirmação do radicalmente novo uma disposição contrária às forças normalizadoras da tradição e da lógica utilitarista burguesa. Isso não significa um desconhecimento da história ou uma total desconsideração da ordem social. “Por certo, a consciência do tempo que se articula na arte de vanguarda não é simplesmente anti-histórica; apenas se volta contra a falsa normatividade de uma compreensão histórica inspirada na imitação de modelos” (HABERMAS, 1992, p. 104). Entende-se que a ordem social burguesa criticada é também a que permite a não submissão a uma ordem estética estabelecida pela tradição religiosa. O que abre a possibilidade de um passado a ser atualizado subjetivamente em função do novo e se vislumbrar, ao mesmo tempo, a superação das limitações impostas pelo capitalismo e sua dinâmica de racionalização e controle da vida.

Segundo Habermas (1992, p. 105), essa disposição se arrefece nos anos 1960 e já não encontra eco nos anos 1970. Desse modo:

Seguindo as investigações de Peter Bürger, desde então falamos da arte de pós-vanguarda, a qual já não dissimula o fracasso da revolta surrealista. Mas que significa tal fracasso? É o sinal de adeus à modernidade? A pós-vanguarda já significa a passagem à pós-modernidade?

De acordo com Habermas (1992, p. 106), Daniel Bell, “o mais brilhante entre os neoconservadores americanos”, desenvolve a tese de que a vanguarda perde sua força à medida que é assimilada aos valores cotidianos e “infecta o mundo da vida com o caráter do modernismo”. Como a insubordinação à normatividade se choca com as “exigências do sistema econômico e administrativo” essa assimilação da

vanguarda não somente a impede de continuar a ser criativa, como gera um estado de crise nas sociedades ocidentais.

Como a vanguarda não desconstrói a ordem burguesa da qual era relativamente dependente, o máximo de realização que ela poderia alcançar é essa disseminação pela cultura de “motivações hedonistas inconciliáveis com a disciplina da vida profissional”. (HABERMAS, 1992, p.107). A solução prevista pelo neoconservadorismo seria desenvolver antídotos contra o subjetivismo vanguardista para restabelecer uma harmonia entre a ordem capitalista e a cultura. Como única solução, Bell vê a renovação religiosa ou, ao menos, a adesão a tradições naturais que, sendo imunes à crítica, possibilitam uma identidade claramente demarcada e proporcionam segurança existencial ao indivíduo. (HABERMAS, 1992, p. 106).

A esse ataque obscurantista ao **projeto da modernidade**, Habermas (1992) apresenta uma preocupação por sua potência política nefasta, calcada em uma descabida interpretação das razões das crises sociais nas sociedades atuais. Segundo o argumento habermasiano, é a própria força da racionalidade instrumental que adentra o mundo da vida e tenta forçar todas as interações sociais a funcionarem em prol dos sistemas econômico e administrativo, a origem das crises sociais percebidas por Bell. Esse, inversamente, as compreende como patologias sociais advindas da popularização de estilos de vidas constituídos e disseminados por nichos de artistas e intelectuais elitistas.

Para Habermas (1992), o antídoto às crises sociais, ao contrário, seria as atitudes modernistas progressistas se tornarem de fato vetores de uma descolonização do mundo da vida pelos imperativos humanamente irrealizáveis dos sistemas de dinheiro e poder. A propagação, intencionada pelos neoconservadores, de posicionamentos de elites burguesas, radicais na economia e conservadores na moral, somente agravaria o problema.

Embora, conceitualmente disfuncional, o discurso neoconservador que sustenta movimentos que buscam restaurar uma ordem moral imune às críticas via ação política, é visto como um inimigo real ao **projeto moderno**³². Nesse sentido, o

³² Vale aqui a citação pelo valor de sua atualidade: “A discussão assume uma forma, segundo a qual tudo aquilo que possa ser entendido como expressão de uma mentalidade oposicionista é apresentado de tal modo que em suas consequências possa ser vinculado a uma ou outra espécie de extremismo: assim se estabelece, por exemplo, uma ligação entre modernidade e niilismo, entre programas de assistência e pilhagens, entre intervenções do Estado e totalitarismo, entre a crítica aos gastos com armamentos e a cumplicidade com o comunismo, entre o feminismo e a luta pelos direitos dos homossexuais, de um lado, e a destruição da família, de outro, entre a esquerda em geral e o terrorismo,

projeto moderno é visto por Habermas como única possibilidade de enfrentamento dessa nova obscuridade, pois a posição difusa e descomprometida com a realidade social do pós-modernismo o coloca a favor do conservadorismo. No entanto, para ser novamente produtivo, é preciso reprogramar o **projeto moderno**. Para isso é necessário remontar suas linhas gerais, elaborar uma compreensão da sociedade atual e rever erros históricos do modernismo.

Assim, o autor retoma a análise weberiana da modernidade cultural. Com a dissolução das imagens religiosas e metafísicas do mundo, as noções que funcionam como verdade são cindidas entre pontos de vistas específicos. As verdades produzidas por especialistas em instituições dentro das esferas de valor científicas, jurídicas e artísticas não mantêm uma relação coesa e se autonomizam na mesma medida que se distanciam entre si.

Sob outro aspecto, cresce a distância entre os especialistas da cultura e o público em geral. Aquilo que se acrescenta à cultura, mediante elaboração e reflexão, não chega sem mais ao domínio da prática do dia-a-dia. Ao contrário, com a racionalização cultural, o mundo da vida, desvalorizado em sua substância tradicional, ameaça empobrecer. (HABERMAS, 1992, p. 110).

Segundo Habermas (1992), o **projeto de modernidade**, delineado pelos filósofos Iluministas, incluía a luta constante para que o conhecimento, desenvolvido nos campos autônomos dos saberes, pudesse incidir sobre a prática. A descrença dessa possibilidade e, mesmo de seu valor intrínseco, leva a duas frentes: conservar e renovar as intenções iluministas ou dar por encerrado esse projeto de modernidade.

Mas, caso se partilhe das intenções iluministas, posição defendida por Habermas (1992), qual o caminho para a continuidade do empreendimento? Inicialmente, há dois pontos delineados: compreender melhor o processo de autonomização das esferas de valor e evitar repetir os erros cometidos pelas tentativas frustradas de romper com o afastamento da práxis pelas esferas de valor. O que de maneira alguma deve ser confundido com a dissolução da diferenciação entre teoria e práxis, erro central do modernismo.

A especificidade do estético, isto é, a objetivação da subjetividade descentrada, que experimenta a si mesma, o desvio das estruturas espaço-temporais do cotidiano, a ruptura com as convenções da percepção e da atividade em vista de fins, a dialética de desvelamento e choque só puderam surgir, com o gesto modernista de consciência da modernidade, depois que duas outras condições foram preenchidas. A primeira foi a institucionalização

o antissemitismo e mesmo o fascismo.” Com essa observação, Peter Steinfels se refere exclusivamente aos EUA, mas os paralelismos são patentes. (HABERMAS, 1992, p. 107).

de uma produção de arte dependente do mercado e de uma fruição de arte livre de fins mediada pela crítica; a segunda foi a compreensão esteticista que artistas e também críticos passam a ter de si -mesmos, entendendo-se menos como advogados do público do que como intérpretes que pertencem ao próprio processo de produção artística. Na arte e na literatura, pode agora começar um movimento que alguns já julgam prenunciado nas críticas de arte de Baudelaire: cores, linhas, sons, movimentos cessam de servir primeiramente à exposição: os próprios elementos da exposição e as técnicas de execução são elevados a objeto estético. E Adorno pode iniciar sua Teoria Estética com a frase: “Tornou-se obviedade que nada que concerne à arte já não é óbvio, nem nela, nem no vínculo com o todo, nem sequer seu direito à existência”. (HABERMAS, 1994, p. 114).

Ao passar a examinar as tentativas malfadadas de romper a superação da fragmentação esterilizante da cultura, Habermas (1992) aponta para o erro, compartilhado pelo Surrealismo, de que o irrompimento contra as especificidades da arte garantiria seu maior grau de comunicabilidade com outros campos do saber e com o mundo da vida. Essa tática possui dois problemas: primeiro que os outros campos do saber continuam especializados e isso impede a reconstituição de uma conciliação total da cultura. Segundo, é desconsiderar as condições objetivas que permitiram essas ações calculadas de romper os limites especializados da arte. No mais, essas tentativas reforçam a existência das estruturas institucionais que possibilitam esse ato autônomo, uma tentativa consciente de suicídio da arte.

Em resumo, as disposições de dissolução da condição moderna, mesmo com a intenção de aproximar o saber teórico do mundo da vida, foram deletérias para essa intenção. As tentativas de superação da arte de sua especificidade moderna, segundo Habermas (1992), foram frustradas porque nenhum efeito libertador resulta do “sentimento dessublimado” e da “forma desestruturada”. E, principalmente, porque coloca a própria arte em uma situação de maior dependência às estruturas institucionais, que no fim passam a ser o elemento que justificam a legitimação e a circulação enquanto arte dessas tentativas de negação de suas possibilidades de comunicabilidade.

A proposta habermasiana de alternativas à falsa superação da arte inclui, na esfera da produção da arte e da crítica de arte, uma preservação da possibilidade de não se considerar de antemão exigências externas, para que não exista um enfraquecimento semântico do desenvolvimento artístico. Mas, também, uma não exigência do próprio campo especializado, de que a arte somente seja recebida, pelo público leigo, por meio de seus problemas específicos. Isto é, a recepção pelo leigo não precisa ser direcionada para que esse se torne um futuro especialista e

compreenda os desdobramentos intrínsecos à esfera de valor estético-expressiva. Ao contrário, deve-se fomentar a “apropriação da cultura dos especialistas a partir do ponto de vista do mundo da vida”. (HABERMAS, 1992, p.120).

Albrecht Wellmer chamou-me a atenção para como uma experiência estética, não sendo primeiramente convertida em juízo de gosto, modifica sua medida de valor. Tão logo seja usada de modo indagativo na elucidação da vida, ela entra num jogo linguístico que já não é o da crítica estética. Neste caso, a experiência estética não renova apenas as interpretações das necessidades, à luz das quais percebemos o mundo; interfere, ao mesmo tempo, também nas explicações cognitivas e expectativas normativas, modificando a maneira como todos esses momentos remetem uns aos outros. (HABERMAS, 1992, p. 119).

A essa proposta de discernir possibilidades de continuidade do **projeto iluminista**, a partir da modernização cultural, ele acrescenta a necessidade de a “modernização social³³ ser dirigida por outras vias não capitalistas” (HABERMAS, 1992, p. 120).

Na concepção habermasiana, as propostas que não defendem a autonomia teórica das esferas de valor e a necessidade da interação dessas com a “prática do dia-a-dia” são vistas como conservadoras. Sua justificativa é de que a resultante dessas posturas é um enfraquecimento da racionalidade crítica – o que favorece o avanço do tradicionalismo obscurantista e da hegemonia da racionalidade instrumental sobre o mundo da vida.

O conceito de **projeto moderno** de Habermas é o de um programa que acolhe os pressupostos iluministas de desenvolvimento autônomo e crítico das esferas de valores cognitivo, moral e estético, desde que o avanço do conhecimento produzido nesses campos se relacione com o mundo da vida a fim de aperfeiçoá-lo continuamente. Esse **projeto** inclui a autorreflexão, sem a qual a experiência crítica é impossibilitada, mas o escopo geral delineado acima deve permanecer intacto. No último movimento do texto, Habermas (1992) aponta três grupos contrários a essa posição de continuidade crítica do **projeto moderno**.

Os antigos conservadores propõem a volta a um estágio pré-moderno, anterior à dissolução de imagens metafísicas totalizantes. Eles se identificam com os problemas ecológicos e uma ética cosmológica. Os neoconservadores compreendem como positivos os avanços da racionalização social, mas querem anular o que

³³ A modernização cultural é caracterizada pela fragmentação e autonomização das esferas de valores a modernização social; é a face operativa do desenvolvimento de subsistema instrumental de ação, na ordem econômica e administrativa.

identificam como o efeito da modernidade cultural no mundo da vida. As posturas contra a ordem e a utilidade. Os jovens conservadores são identificados com o pensamento francês que vai de Bataille a Derrida e passa por Foucault. Com forte influência de Nietzsche, esse grupo antepõe ao **projeto racionalista**, propostas contrárias à noção de utilidade ou de ações gerais programáticas.

Os jovens-conservadores se apropriam da experiência fundamental da modernidade estética, o desvelamento da subjetividade descentrada, liberta de todas as restrições da cognição e da atividade voltada para fins, de todos os imperativos do trabalho e da utilidade — e, com ela, se afastam do mundo moderno. Com uma atitude modernista fundam um irreconciliável antimodernismo. (HABERMAS, 1992, p.121).

Em relação a esse último grupo, identificado com o movimento pós-moderno, há uma implícita acusação de irresponsabilidade frente aos avanços do modernismo que possibilitaram sua própria existência. Embora, reconheça a superficialidade do esquematismo que propõe, Habermas continua a defender esses pontos no texto *Arquitetura moderna e pós-moderna* (in HABERMAS, 2015) ³⁴.

Há um paralelismo entre a defesa do **projeto moderno** em **Modernidade: um projeto inacabado** (1992), com a defesa da arquitetura moderna em *Arquitetura moderna e pós-moderna* (in HABERMAS, 2015). Inclusive, a estrutura argumentativa dos textos é convergente: uma afirmação da atualidade da modernidade e sua identificação com o **projeto iluminista**; exercício de autocrítica, mas defesa da necessidade de sua continuidade; tipificação e ataque aos grupos que defendem o rompimento com a modernidade.

No texto mais recente, após afirmar que a despeito das falsas despedidas a arquitetura moderna continua atual, ele alude ao ataque do Nazismo contra o movimento. Em seguida, ao fazer a ressalva que não desejava fazer comparações despropositadas, aponta dois grupos que recusam a arquitetura moderna. Os neoconservadores que desejam reviver tradições arquitetônicas anteriores à modernidade e outro grupo que ataca a arquitetura moderna ao identificá-la como responsável por um crescimento colonizador e predatório das cidades. Esse tipo de posicionamento busca “uma desdiferenciação da cultura arquitetônica” e, assim, valorizar as elaborações construtivas anônimas e louvar uma arquitetura sem arquitetos.

³⁴ Originalmente, esse texto foi publicado em sua versão final cinco anos após *Modernidade: um projeto inacabado*.

A defesa de Habermas da arquitetura moderna passa pela elaboração conceitual de que ela se apropriou de conhecimentos desenvolvidos nos círculos especializados da estética, da ciência e incidiu progressivamente sobre o mundo da vida. Ela pôde, nesse sentido, ser apropriada no dia-a-dia e, a despeito de suas atuais insuficiências, provocou avanços significativos nesse aspecto.

O movimento moderno aceita desafios em relação aos quais a arquitetura do século XIX não estava à altura. Ele suplanta o pluralismo estilístico e aquelas separações e divisões com que a arquitetura se arranjava. Ele combate a alienação dos âmbitos culturais da vida no capitalismo industrial com a pretensão de um estilo que marca não somente construções representativas, mas que penetra também a práxis cotidiana. (HABERMAS, 2015, p.50).

Esse ponto possibilita a Habermas (2015) indicar o que na arquitetura pós-moderna soaria como conservador. As construções histriônicas desse movimento não podem incidir sobre a práxis do mundo da vida. Servem como experimentação estética, mas não possuem a força de propugnar a superação da arquitetura moderna. Embora, encampe a defesa da continuidade da modernidade, ele aponta críticas importantes frente aos seus desdobramentos no campo da arquitetura e do urbanismo.

Pois todos estão de acordo na crítica à arquitetura de depósito sem alma, à ausência de relação com o meio ambiente e à arrogância solitária dos edifícios comerciais, aos magazines monumentais, à ausência de urbanidade e à desumanidade das cidades-satélites, às áreas de especulação imobiliária, aos descendentes brutais da arquitetura de bunker, à produção em massa de casinhas de cachorro com telhado de duas águas, à destruição dos centros, justificadas por si mesma, e assim por diante. (HABERMAS, 2015, p.43).

Na visão habermasiana, a constatação sistemática dos problemas imanentes da modernidade seria o motivo para sua continuidade crítica e não para a instauração vazia de uma era pós-moderna, na qual a autorreflexão produtiva seria substituída por um esvaziamento formal. Para o autor, existe um exagero na constatação dos problemas da Nova Arquitetura³⁵, pois muitas das objeções apresentadas a ela não são devidas às suas propostas, mas sim ao avanço da racionalidade instrumental sobre o mundo da vida, onde a arquitetura, mais do que qualquer outra expressão cultural, atua. No entanto, ele credita essa hiperbólica culpabilização, a uma sobrecarga voluntária, pois a Nova Arquitetura se propôs realizar uma tarefa

³⁵ Nos textos de Habermas e no de Otília e Paulo Arantes, o termo nova arquitetura é empregado como sinônimo de arquitetura moderna.

irrealizável. A conciliação entre racionalidade crítica e vida – algo que estava desde o início fora do seu alcance.

Nesse aspecto, o primeiro ponto a se corrigir no **projeto** da Arquitetura Moderna seria sua pretensão de conciliação plena entre teoria e práxis. Outro ponto essencial a ser revisitado pela continuidade crítica da Nova Arquitetura é o seu impulso de planejar a vida sem levar em conta os aspectos não relacionados ao “valor de uso” que incidem sobre ela. Ao não conseguir lidar satisfatoriamente com esse aspecto, a Nova Arquitetura foi instrumentalizada a favor dos interesses dos sistemas econômico e administrativo, dos quais essa dependia para a materialização de seus **projetos**.

Nesse sentido os problemas do urbanismo que foram percebidos como problemas de conformação projetual, devem ser entendidos como desenvolvimento de controles para barrar “imperativos sistêmicos anônimos que ameaçam intervir nos mundos da vida das cidades e consumir sua substância urbana” (HABERMAS, 2015, p.57). Como as adversidades do contexto urbano para a vida não podem ser mais “apreendidas esteticamente em uma presença evidente” (HABERMAS, 2015, p.57), a busca de novas soluções passa por repensar conceitualmente a cidade que agora está “inserida em sistemas abstratos” (HABERMAS, 2015, p.58).

Outros aspectos das elaborações habermasianas, como sua aposta no agir comunicativo e o sentido de trazer a arquitetura para o debate a respeito do **projeto** moderno, serão desenvolvidos junto à crítica sistemática feita a ele por Otilia e Paulo Arantes no texto Um ponto cego no projeto moderno de Jurgen Habermas (1992).

Até o momento, vale ressaltar o aspecto generalista das posições de Habermas frente à esfera de valor estético-expressiva. Ou seja, sua abordagem em relação a aspectos pertinentes ao campo artístico se compraz em utilizá-los como ancoragem para sua defesa da continuidade de se abordar os problemas da sociedade contemporânea por meio da crítica discursiva. Não há nenhum privilégio em relação às formalizações do campo artístico, embora esse surja como um laboratório para que o autor aponte as disfunções de tentar negar as especificidades da autonomia do discurso a partir das esferas de valor. Na argumentação de Habermas, a história das vanguardas confirmou que em face à moral e à ciência, a arte é a esfera de valor mais propensa à desmedida. Isso porque, dado sua autonomia, ela é desobrigada de elaborações cognitivas demonstráveis e de condicionamentos morais-práticos. Desse

modo, existe um fracasso do **projeto** de desdiferenciar arte e vida que surge como exemplo para que Habermas fundamente seu intento de reformular o **projeto moderno**.

Não obstante, é possível perceber alguma afinidade eletiva com a posição habermasiana e algumas elaborações de Argan, em **Projeto e destino** (2004), esse autor está mais preocupado em articular as questões da arte em relação ao próprio campo estético. O que não significa que o crítico italiano desconsidere a questão política em suas análises. A formulação de Habermas (2015) de que os problemas relacionados à cidade não podem ser “apreendidos esteticamente em uma presença evidente”, pois esta está “inserida em sistemas abstratos” coaduna com a percepção de Argan (2004), para quem a arquitetura ajustou sua posição frente à sociedade industrial migrando para o urbanismo.

Como apresentado no capítulo dois, o autor italiano propõe para a arte um movimento análogo, e foca sua análise na produção artística e em sua recepção crítica a partir dessa mudança de paradigma. Habermas (2015), por sua vez, pensa a recepção artística voltada para o público leigo. Embora, haja essa diferença de abordagem, ambos em relação à arte e arquitetura reforçam a especificidade do discurso estético, porém indicam que essa particularidade está ligada mais ao caráter racional discursivo que ao objetual.

3.1.2. A obtusidade estética ou o anacronismo do projeto moderno como princípio programático político para a contemporaneidade

O texto *Um ponto cego no projeto moderno* de Jurgen Habermas (ARANTES e ARANTES, 1992) começa por relativizar a relevância que a arte ocupa em seu pensamento. Diferente de Adorno, que o influenciou decisivamente, Habermas não atribui à arte um lugar privilegiado para a crítica do capitalismo avançado. Se em Adorno a arte é um gesto que orienta a difícil formação de consciências autônomas em um contexto açodado pela razão instrumental, em Habermas ela é uma entre outras forças discursivas com características próprias que devem ser envolvidas no **projeto** de fazer avançar a potencialidade crítica da razão, por meio de ações comunicativas.

Habermas é apontado pelos autores brasileiros como um ideólogo atemporal do movimento moderno. Os seus textos apresentados na pesquisa são vistos como “contam manifesto em favor da continuidade do chamado **projeto moderno** apesar de todos os pesares” (ARANTES e ARANTES, 1992, p. 9). A irresoluta defesa habermasiana é vista como tão unidimensional como o ataque à modernidade perpetrado pelos pós-modernistas.

No mínimo uma demasia simétrica à dos ideólogos franceses e congêneres que atrelam sem mais a florescência espantosamente diversificada do pensamento projetual, posterior ao colapso dos modernos, à crítica monocórdia de algumas abstrações como Progresso, Emancipação, Universalidade etc., supostamente em estado de pane vertiginosa. (ARANTES e ARANTES, 1992, p.10).

Os autores pontuam que o embate entre Habermas e os pós-modernos tem um caráter interessante, pois o autor alemão atrela a continuidade do espírito das vanguardas históricas à defesa da arquitetura moderna. No entanto, o ideal de ruptura promovido por essas mesmas vanguardas é o que anima o pós-modernismo, que é acusado por Habermas de atentar contra a modernidade.

Antes de explorar o confronto embaralhado entre o pensamento habermasiano e o pós-modernismo, eles remetem à relação dialética entre Habermas e Adorno, no tocante ao problema da instrumentalização da razão. Esse movimento tem como pano de fundo entender como a arte e a arquitetura são reintroduzidas no pensamento habermasiano.

Para Adorno, a crítica ancorada na possibilidade da razão intervir decisivamente sobre si de modo a guiar o pensamento instrumental havia se exaurido no mundo administrado. Desse modo, ele alude à possibilidade de posicionar a crítica em uma relação próxima e distante frente à arte autônoma – aquela não submetida à razão instrumental.

Em primeiro lugar, por ser a arte o derradeiro refúgio do comportamento mimético, uma relação pacífica e expressiva de assimilação por empatia e semelhança, no polo oposto da tirania da identidade a que a abstração das relações de troca acabou submetendo o pensamento conceitual (ele mesmo mutilado pela violência que em nome do processo social está condenado a exercer sobre o particular por ele subsumido). Trata-se, todavia, de uma conduta mimética rememorada num mundo desencantado. Quer dizer, em segundo lugar, que a arte, ao dar asilo ao momento mimético, precisa espiritualizá-lo, incorporando-o como elemento objetivado ao jogo estético da Aparência. Entrelaçando impulso mimético e construção racional, a dimensão estética obedeceria assim a uma “lógica” diversa, que polemiza com a heteronomia da sociedade administrada, cujo agenciamento de meios e fins não pode, entretanto, ignorar, sob a pena de regressão. (ARANTES e ARANTES, 1992, p. 14).

Esse entrelaçamento entre mimeses e construção racional permite à arte ser um médium de relações livre da dinâmica sujeito-objeto, característica da razão. Ao mesmo tempo, ela se insere no mundo administrado questionando-o criticamente, mas não por um jogo submetido às regras do pensamento identificador. Isto é, ela não aponta para o mundo administrado e o trata como um objeto a ser dominado e redimensionado; o que a tornaria presa da própria lógica do pensamento identificador. Ela se insere no mundo administrado instaurando uma fratura, por estar nele de outra maneira; ao estabelecer parâmetros relacionais e não de dominação. “Concebida como uma integração não repressiva do heterogêneo, a obra de arte passa então a encarnar uma espécie de racionalidade alternativa que a um só tempo revela a alienação em progresso e prefigura a emancipação”. (ARANTES e ARANTES, 1992, p. 14).

Habermas entende por sua vez, que essa imbricação entre o momento mimético e a construção racional não é uma característica própria da arte, mas de um movimento mais amplo: o da comunicação entre sujeitos livre de qualquer coerção. Para o pensamento habermasiano, essa possibilidade já estava represada na formulação adorniana, mas não eclodiu por conta de seu paradigma estar preso à filosofia da consciência, cujo foco recai sobre o sujeito e não sobre as interações entre os sujeitos. Somente a arte é vista como “integração não repressiva do heterogêneo” se se considerar que esse movimento de relação com o outro se dá primeiramente no interior do sujeito de consciência emancipada em face a razão instrumental, mas se se considera que a relação livre e não hierárquica acontece de fato nas interações intersubjetivas a integração entre mimeses e elaboração racional não está presa à arte, mas é a base fundamental da relação entre sujeitos capazes de construir um envolvimento emancipador.

Mais exatamente, a unidade do mimético e do racional — a própria utopia adorniana do conhecimento —, até então confinada ao parque reservado da configuração artística, emerge doravante, enfim reconhecida no seu elemento específico, do fundamento da linguagem. Assim sendo, o ideal libertário de uma síntese não-violenta, antes atrelado a uma filosofia da consciência, ainda que negativa, emigra da dimensão estética para o chão bruto (para muitos, plataforma de um novo surto de angelismo ilustrado) das formas discursivas do mundo vivido. (ARANTES e ARANTES, 1992, p. 16).

Diante desse posicionamento, a pergunta que se fazem os autores brasileiros, recai sobre os motivos que levaram Habermas a posicionar a arte e a arquitetura como elementos centrais de sua defesa do **projeto moderno** frente aos ataques do pós-

modernismo. O questionamento é reforçado pela aparente incoerência de Habermas a respeito da análise que faz sobre os enganos que deveriam ser corrigidos para tornar o **projeto moderno** possível de ser operativo no contexto contemporâneo. Para ele, o esgotamento que se via entre os intelectuais progressistas da década de 1970 era devido à insistência no paradigma da produção, de analisar a reificação na sociedade pelo viés do trabalho.

É que os acentos utópicos (como fala nosso autor) emigraram do conceito de Trabalho para o de Comunicação, da subversão de uma sociedade consumida pelo trabalho alienado para a redenção mais modesta de “formas de vida” colonizadas por abstrações reais como Dinheiro e Poder. Longe de terem se esgotado as energias utópicas, com a mudança de paradigma da sociedade do trabalho para a sociedade da comunicação, o que de fato se modificou, renovando-as noutro rumo, foi o tipo de vinculação com a tradição utópica. (ARANTES e ARANTES, 1992, p. 18).

Por esse viés, Habermas posiciona seu acento utópico na configuração de espaços de interação sociais em que a comunicação é livre de qualquer coerção, possibilitando o entendimento emancipatório dos sujeitos. A questão levantada, por tanto, é como ele introduz no âmbito dessa revisão o movimento moderno em seu **projeto** estético mais ambicioso: a Nova Arquitetura, uma vez que o acento utópico desta está totalmente baseado no paradigma da produção, do trabalho, do desenvolvimentismo. Sendo que a arquitetura moderna “é filha e principal herdeira da Utopia Técnica do Trabalho e da civilização estético-maquinista que lhe corresponde” (ARANTES e ARANTES, 1992, p. 22).

Os autores brasileiros fazem questão de citar o próprio Habermas em um trecho que apresentaria de forma resumida a desfuncionalidade do que ele mesmo está a defender:

(...) os **projetos** de formas de vida racionais acabaram em uma simbiose ilusória entre o controle racional da natureza e a mobilização das energias sociais. A razão instrumental desencadeada no interior das forças produtivas, a razão funcionalista, desenvolvida nas capacidades de organizar e planejar deveria preparar o caminho para vidas dignas do homem, igualitárias e, ao mesmo tempo, libertárias. (ARANTES e ARANTES, 1992, p.22).

Nesse sentido, qual seria o **projeto moderno** defendido por Habermas que de um lado propõe o abandono do acento utópico baseado na produção e, por outro, propõe o *revival* da mais completa utopia estética atrelada a esse paradigma?

Outro ponto controverso é a identificação da Nova Arquitetura com o espírito da vanguarda, sendo que o próprio Habermas havia feito coro em relação à morte das

vanguardas. Segundo os autores brasileiros, o filósofo alemão oscila de um extremo a outro segundo a formulação de Peter Bürger.

Habermas oscilará ao sabor do seguinte paradoxo, cuja formulação pode emprestar a Peter Bürger — ele mesmo às voltas com as mudanças contemporâneas na maneira de lidar com a arte: caso se cumpra a exigência vanguardista (a mais ostensiva pelo menos) de abolição da distância entre arte e vida, será o fim da arte; caso se abandone essa exigência, também será o fim da arte. (ARANTES e ARANTES, 1992, p. 28).

As variações habermasianas foram moldadas pela recepção de dois grupos teóricos distintos. A Nova Esquerda que via a morte das vanguardas como o fim de uma disputa intraburguesa. O burguês ligado estritamente ao capital e o burguês esteta se divorciaram no final do século XIX. Ao longo do século XX, este dependente do capital daquele arrefeceu o poder de sua beligerância. Por outro lado, a acusação dos neoconservadores do perigo da insidiosa ética do desregramento, antes represada nos círculos artísticos elitistas e, agora diluída na cultura comum, atentou Habermas sobre uma forma de potência da vanguarda a ser revivida.

O paradoxo formulado por Bürger seria a base para a proposta de uma estética neoiluminista proposta por Habermas. Uma arte que comunica com a vida, mas sem abolir sua condição de arte. Segundo Habermas, a vanguarda se perdeu ao tentar reconciliar arte e vida ao intentar dissolver a especificidade da arte. Desestruturada, dessublimada, passou a ser mera abstração vazia que não comunicava com um mundo da vida inundado por abstrações sem sentido para a própria vida.

Aponta os autores brasileiros, que segundo Habermas, a abolição das fronteiras da esfera artística que seria integralmente o corolário das vanguardas históricas provocaria um efeito conservador, uma vez que de fato essas fronteiras não seriam abolidas, visto que o processo de diferenciação das esferas de valor ultrapassa a esfera estético-expressiva, que continua, a despeito de sua vontade, circunscrita a ela mesma, mas agora reificada por si mesma ao intentar abrir mão de sua especificidade. Esse é o erro dos pós-modernos, acolher e continuar esse processo radicalmente obtuso do modernismo.

A saída para a continuidade do **projeto moderno**, insubstituível, dada à modernização cultural e social, ainda opera no tecido social, seria uma reconcentração das forças discursivas garantidas pela especificidade de suas esferas de valor, intentando continuamente uma comunicação mediada junto ao cotidiano. “Uma solução de compromisso que dá razão à desdiferenciação vanguardista sem precisar

suprimir (ou seria esta a verdadeira *Aufhebung*?) as ramificações constitutivas do **projeto moderno**". (ARANTES e ARANTES, 1992, p.45).

E assim:

Invertendo o raciocínio neoconservador, Habermas aposta nos efeitos antagônicos da cultura artística que simplesmente escapa dos museus para o dia-a-dia ideológico. Futurismo mitigado? (Já que não vem mais ao caso mandar pelos ares a tradição armazenada naqueles santuários.) Apenas difusão das luzes nessa recepção orientada para a prática viva? Vejamos o caso. Habermas, tomando como roteiro uma situação imaginada por Peter Weiss, tem em vista uma reapropriação da cultura confinada, porém centrada desta vez na quebra da hegemonia do *connaisseur* e seu fundamento de classe. (ARANTES e ARANTES, 1992, p. 46).

É nos pressupostos da validade dessa proposta que os autores brasileiros iniciam a apresentação do que seria o ponto cego no **projeto moderno** de Habermas, pois a ideia de um público leigo interessado por si e uma apropriação não estética do trabalho de arte era o pressuposto inicial das próprias vanguardas.

É inegável que nosso autor está repassando a limpo a utopia iluminista do juízo de gosto, em cujo ponto de fuga convergiria, como se viu, o leigo que se cultiva fazendo calar inclinações particulares e o apreciador competente, capaz de fazer refluir sobre a experiência vivida o horizonte comum entreaberto pela reflexão estética — sabe-se que o desenvolvimento em separado (condição de fertilidade) da lógica interna dos vários domínios culturais acabou sepultando aquela utopia, a qual dependia justamente da abolição do especialista. (ARANTES e ARANTES, 1992, p. 44).

O apoio a essa proposta está em Brecht, que não queria a abolição do palco, mas a participação a partir desse *locus*, no esclarecimento das massas. E também Benjamin que apostava na "iluminação profana generalizada". (ARANTES e ARANTES, 1992, p. 46). A diferença é que Habermas aposta na arte produzida por especialistas da esfera de valor estético-expressiva, enquanto Benjamin em mídias intrinsecamente voltada para as massas, como o cinema. Nesse ponto, o pensamento habermasiano converge com Adorno, mas desconsidera a crítica deste em relação a Benjamin, que não considerava que o fruidor leigo em geral está submetido a um extenuante processo de reificação. Isso leva a crer que pode haver um grupo de trabalhadores interessados em, junto com as obras da história da arte, repensar a suas vidas, mas tudo indica que serão uma exceção e que isso não será uma dinâmica em nada exponencial. O que mina a proposta habermasiana e a coloca em condição anacrônica.

Seja como for, fica no ar uma sensação de contrassenso: como associar sem disparate histórico a recepção coletiva imaginada por Benjamin e Brecht em função da arte dessublimada pela reprodução técnica — uma arte inteiramente nova, portanto — ao seu exato contrário, a arte dos museus,

espécie de gênero terminal a que nada escapa graças à força restauradora da forma-museu? (ARANTES e ARANTES, 1992, p. 51).

É a partir desse questionamento que, segundo os autores, Habermas recoloca a Arquitetura Moderna no centro de sua argumentação. Pois, ela seria o exemplo de um conhecimento elaborado por especialistas esclarecidos destinados às massas, que a despeito de suas falências, de fato invadiu o dia a dia do mundo da vida. Nesse momento, os autores brasileiros buscam apresentar o cerne programático do redirecionamento que Habermas opera do legado da Teoria Crítica.

Em duas palavras: a diferença básica entre a Teoria Crítica de ontem e a de hoje consiste no fato de que onde havia Dialética — mais exatamente, uma lógica interna unificando o processo de modernização social —, funciona agora um sistema de estratificação categorial permitindo ressaltar ambiguidades, isolar patologias e selecionar vias alternativas, em continuidade, não obstante, com a marcha evolutiva das sociedades industriais. No fundo, a Dialética da Aufklärung, que servira de linha de horizonte para esquadrihar as menores células antitéticas da reificação moderna, não passaria de uma brilhante confusão entre níveis distintos de racionalidade. É verdade que tal confusão (entre racionalidade formal dos modernos sistemas de controle e diferenciação social e as formas específicas de interação dos mundos-de-vida) fora armada por Max Weber como um caso particular da generalização da forma-mercadoria. Desarmada a confusão, isto é, desfazendo-se o equívoco categorial supracitado, espécie de simbiose irreversível entre racionalização social e heteronomia universal, a Aufklärung poderia prosseguir, porém sem Dialética à vista. Ou melhor, paradoxos, reversões ou bifurcações sempre haveria, pois são da natureza do processo moderno, nada entretanto que uma boa triagem de categorias não pudesse repor nos trilhos. Trocando em miúdos: em lugar de resultados históricos avaliados globalmente em função de origem e percurso que se renegam mutuamente, o cuidado analítico em multiplicar distinções conceituais e separar níveis evolutivos. No caso particular do Movimento Moderno, poderemos ver de perto aonde levará essa depuração, se, de fato, um funcionalismo sem dialética é a melhor maneira de rejuvenescer a Arquitetura Nova. (ARANTES e ARANTES, 1992, p 52-53).

A resposta dos autores brasileiros é a de que essa operação não dialética proposta por Habermas, em relação à arquitetura moderna pelo menos, possui um grau de arbitrariedade que compromete a integridade de sua proposta. Para fazer jus ao procedimento metódico da crítica às considerações habermasianas, mostraremos resumidamente cada ponto elencado pelos autores brasileiros.

Espírito e letra: após expor os “desastres perpetrados” pelos ideais da Nova Arquitetura, Habermas apresenta dois argumentos para distinguir o desenvolvimento histórico da arquitetura moderna de suas verdadeiras intenções. O primeiro é dizer que é exagerada a culpabilização da Nova Arquitetura pelos problemas do desenvolvimento urbano na modernidade. O segundo é que esse aspecto advém da responsabilidade social que a arquitetura moderna tomou para si. De acordo com os

autores, essa distinção entre intenção e gesto não encontra respaldo na história, pois a acomodação da Bauhaus, por exemplo, às exigências do dinheiro e do poder foi o que a possibilitou ser funcional. A efetivação falou mais alto que a utopia estética, nesse sentido, não há como pensar um sem o outro. Não dá pra salvar o espírito e deixar a letra morta.

O viés estético do funcionalismo: aqui os autores reforçam a impossibilidade de, frente à arquitetura moderna, “depurar-lhe o **projeto** e, sobretudo, mantê-lo, ignorando-lhe o vínculo de origem”. (ARANTES e ARANTES, 1992, p. 57). A genética da Nova Arquitetura é indistinguível do capitalismo industrial, sendo necessariamente uma face do mesmo. Dessa maneira, ela nunca obedeceu apenas à “lógica interna do desenvolvimento artístico”. Então, não cabe a proposta de Habermas de acatar a arquitetura moderna como o movimento que uniu a “instrução entre a arte mais exigente (construtivismo) e a expressão coletiva de finalidade social (funcionalismo estrito)”. (ARANTES e ARANTES, 1992, p. 58).

O modelo construtivista: para ancorar sua posição, os autores fazem questão de desenvolver uma análise detida a respeito do construtivismo, que seria o paradigma estético da Nova Arquitetura e do funcionalismo – seu elo com a prática. Esse ponto será apresentado no próximo item. Está presente nos matizes construtivistas, o **projeto** de superação da arte pela absorção de uma ordenação geométrica e integral do mundo da vida. Uma utopia de arte total que marca a intenção declarada de extrapolar os limites da esfera artística e se diluir no mundo da vida. Eles citam Mondrian: “no futuro, a realização figurativa da expressão pura na realidade tangível de nosso ambiente substituirá a obra de arte”. (ARANTES e ARANTES, 1992, p. 59). Essa disposição não é diferente nas elaborações estéticas de Le Corbusier. Assim, a “ideologia arquitetônica do plano”, em colapso, está impressa mesmo na elaboração estética da Arquitetura Moderna. Aqui são apresentados dois problemas: o primeiro, nessa proposta a autonomia estética não está preservada a partir de sua esfera de valor, como defendido por Habermas em seu **projeto moderno** e, o segundo, é não proceder à afirmação de que a pretensão de uma estruturação global do meio ambiente se deve à deturpação da Nova Arquitetura pelas esferas do dinheiro e do poder.

Dialética do Funcionalismo: Habermas aponta o paradoxo genético da Arquitetura Moderna: de um lado, podemos entendê-la como a expressão cultural

mais diretamente comprometida com as práticas da vida cotidiana. Por outro lado, ao se ligar à arte moderna e sua verve de autonomia, comprometia-se com seu desdobramento crítico, assumindo pretensões ideais e não operativas. Mas, ao invés de perseguir os desdobramentos problemáticos dessa relação dialética, Habermas prefere anunciar que a arquitetura moderna conseguiu harmonizar esses vieses. Segundo os autores, via Adorno, pode-se perceber que o pensamento habermasiano não compreende que a beleza funcional da arquitetura moderna quer esconder por meio da aparência de finalidade sem fins, sua adesão completa ao universo da finalidade capitalista.

Envelhecimento da Arquitetura Nova: O diagnóstico do envelhecimento irremediável da arquitetura moderna, ponto defendido pelos autores brasileiros, vem de sua submissão aos imperativos da racionalização social guiada pela racionalidade instrumental. A utopia da ordenação total do meio corresponde ao objetivo também totalizante do pensamento identificador que trata o que é externo como algo a ser dominado. O envelhecimento é sua consequente perda de potência dialética, ao se perceber que o desenlace das contradições da arquitetura moderna em sua versão contemporânea é a identificação completa à “forma-publicidade”.

Os autores, então, depois de esmiuçarem os problemas da posição de Habermas, criticam o pós-modernismo e fazem um elogio implícito a Adorno.

O contrassenso não poderia ser maior, por mais que a ideologia internacional de hoje insista em incluir a Teoria Crítica de ontem no atual repertório pós-moderno. Uma coisa é o caráter há um tempo histórico e intrínseco do diagnóstico adorniano acerca do envelhecimento do moderno, mais exatamente, a inequívoca orientação moderna desse juízo inapelável; outra, a rotina das renovações artísticas, que agora, à profecia mal delineada de uma sociedade dita pós-industrial, faz corresponder outro estilo de época. Nada disso entretanto absolve a falsa posição em que se encontra Habermas, incomodamente instalado entre a evidência do modernismo declinante e a salvaguarda programática do **projeto** arquitetônico em que a vocação globalizante do Moderno melhor se exprimiu. (ARANTES e ARANTES, 1992, p. 69).

Após apontar os problemas na estrutura do **projeto moderno** de Habermas, os autores o confrontarão frente à arte e à arquitetura contemporânea. Quanto à arte, eles reiteram pontos desenvolvidos anteriormente, entre eles, a aproximação do autor com posições de Peter Bürger, via o que chamam de uma estética neoiluminista. “Em suma, revendo as aporias do rescaldo neovanguardista dos anos 70, uma desestetização sob o controle, no caso, da gramática ainda moderna da racionalização multilateral das formas de vida.” (ARANTES e ARANTES, 1992, p.78).

Voltam a condenar também, no pensamento habermasiano, a proposta de renovação da Teoria Crítica, via o abandono do paradigma da produção e da filosofia da consciência. Nesse sentido:

A *Aufklärung* materialista que se quer renovar à luz da nova era pós-vanguardista não pode ser desatrelada sem mais do “paradigma da produção” (...) Inútil continuar insistindo na posição em falso de Habermas. Basta assinalar a seguir que ele volta a se enganar a respeito de si mesmo igualmente no seu próprio registro, o dos paradigmas modernos cancelados — Produção expressiva, Razão centrada no Sujeito, Utopia estética da Síntese etc. (ARANTES e ARANTES, 1992, p 79-80).

Os autores são mais eloquentes em apontar problemas do *revival* de Habermas da Arquitetura Moderna. O primeiro ponto é que “para a arquitetura a era das intervenções drásticas e radicais está devidamente encerrada” (ARANTES e ARANTES, 1992. p. 85) e, sem isso, a utopia da arquitetura moderna não opera. Em face disso, eles defendem que o paradigma da arquitetura contemporânea é identificado com o pequeno gesto, a contenção. O que, por um lado, orienta a “nova sensibilidade projetual” e, por outro, é justificado pelos ajustes macroeconômicos de redução do Estado.

Por fim, os autores se voltam para a experiência da Arquitetura Moderna no Brasil para evidenciar o caráter colonialista do **projeto moderno** em solo tupiniquim. Nem a experiência estética total e, muito menos nossa saída da condição de país periférico, foram promovidas pelo movimento modernista.

Quando Corbusier passou pelo Brasil já não confiava mais o destino de sua utopia à audácia empresarial da grande burguesia, desmoralizada pela crise de 29, mas no poder empreendedor das camadas dirigentes organizadas na forma de Estados fortes e modernizantes. Foi esse o nosso caso a partir de 1930. Reorganizando-se no centro, o capitalismo obrigava o **Projeto Moderno** a reencontrar sua verdade na antiga franja colonial do sistema. (ARANTES e ARANTES, 1992, p.89).

Para Otilia e Paulo Arantes, embora isso seja aceito por grande parte da inteligência brasileira, ainda há um viés de identificar na arquitetura sem preocupação social da ditadura um problema maior do que a arquitetura moderna. Assim, essa permanece pautando a “imaginação projetual” em solo brasileiro.

Ao transformar a extenuada Arquitetura Moderna, sobretudo depois das vanguardas — cuja temporada também faz muito se encerrou no Brasil —, em derradeiro penhor do Progresso e da Razão (velha ou nova modernidade?), Habermas veio, sem dúvida, colocar a enorme audiência da Nova Teoria Crítica alemã a serviço desse imobilismo. (ARANTES e ARANTES, 1992, p. 90).

Em síntese, os autores brasileiros rechaçam sistematicamente as posições de Habermas. Reviver o **projeto moderno** nos termos do pensador é algo descabido e tão conservador quanto a posição pós-moderna, uma vez que ambas não são operativas em um contexto contemporâneo. O pós-modernismo é visto como a continuidade do modernismo sem força dialética, pois plenamente acomodado ao contexto do mundo administrado.

Por sua vez, o **projeto moderno** recuperado pela via habermasiana continua preso aos mesmos problemas do antigo iluminismo. E seu caráter de racionalismo multilateral encobre sua potência imperialista. Então, defender um **projeto como princípio programático**, por si só é uma afronta ao se examinar as consequências históricas desastrosas dessas propostas “iluminadoras” de alcance geral, que acabam por reforçar a colonização do mundo da vida por posições eurocentradas e alinhadas à mesma racionalidade instrumental que pretensamente buscam combater.

Em seu desenvolvimento o texto dos autores brasileiros, apresenta poucos momentos de propostas diretas de embate frente ao desenvolvimento da racionalidade instrumental. De alguma forma, as proposições de Otília e Paulo Arantes, se apresentam via o que recusam. Ou seja, do ponto de vista dos autores denunciar as utopias estéticas totalizantes, é afirmar uma posição contrária à colonização da racionalidade instrumental. Em relação ao Brasil, eles denunciam uma paralisação da “imaginação projetual”. Uma crítica voltada, mais especificamente, à arquitetura. O próximo texto analisado, porém, trata de forma mais detida aspectos concernentes à crítica de arte, embora dê prosseguimentos às principais questões apresentadas até aqui.

3.1.3. A crítica de arte constrangida

Em Transformações na esfera da crítica, Salzstein (2003) reflete sobre a possibilidade da experiência crítica no contexto contemporâneo da arte. Para tanto, ela busca definir sua concepção de crítica em geral e de crítica de arte em específico. Do ponto de vista filosófico, ela considera as elaborações de Descartes, Kant, Hegel e Adorno como pontos essenciais do desenvolvimento do conceito de crítica. Sumariamente, ela postula que os pressupostos gerais da crítica seriam “um sujeito autorreflexivo, uma vontade cognitiva e uma jurisdição mais ou menos autônoma da

atividade reflexiva, a partir da qual o pensamento seria capaz de resistir a coerções externas”. (SALZSTEIN, 2003, p.83).

A respeito da especificidade da crítica de arte, Baudelaire é a sua referência inicial e destaca nas elaborações do autor o caráter da crítica de arte entendida como experiência, “pontualmente comprometida no processo de constituição do trabalho de arte, percebendo-o através de uma espessura histórica, propugnando, enfim, critérios próprios, autônomos”. (SALZSTEIN, 2003, p.84). Outro ponto que destaca a favor de Baudelaire, é que este tinha plena consciência que a crítica de arte, fruto da modernidade, operava em uma conformação social específica e contraditória. Isso era expresso na sua leitura ambígua da burguesia, como classe revolucionária e, ao mesmo tempo, destruidora das condições de abertura social que promovia.

O desenvolvimento do capitalismo industrial, que impunha a mercadoria e a busca incessante pelo lucro como ordenamento social, possibilitava uma relativa autonomia para quem atuava no campo da cultura. Junto ao impulso individualista burguês era engendrado o espaço público em que a crítica atuava como vetor capaz de influenciar um público anônimo. No jogo cambiante da modernidade, se engendrou o sujeito e a crítica de arte. Ao apontar o Surrealismo e o Dadaísmo como portadores de um “sentido emancipatório político”, a autora afirma:

Foi a partir desses dois movimentos, diga-se, de passagem, (e é claro, das novas condições culturais precipitadas pela modernidade), que nos tornamos aptos a perceber criticamente toda a história da arte precedente como uma “instituição”, que pudemos exercer a crítica da própria instituição-arte, e que aprendemos, afinal, o procedimento da crítica permanente da própria crítica, implicando esta a afirmação de um sujeito reflexivo emancipado, mas que não cessaria de submergir na esmagadora processualidade do mundo, de se colocar em xeque e autodesmistificar. Com esses gestos contundentes a arte moderna despedia-se do gênio romântico e firmava sua verve realista. (SALZSTEIN, 2003, p.86).

Embora, no breve texto a autora não tenha um compromisso de historicizar o processo de arrefecimento das possibilidades e potencialidades da crítica de arte, ela localiza, entre os anos 1980 e 1990, o marco de um esfacelamento do espaço público em geral e da afirmação hegemônica de uma disposição à adequação.

Constrangimento do espaço público e adequação minam elementos centrais da crítica, que são a possibilidade de negação exercida pelo recuo que a necessidade da dúvida e da reflexão impõe e sua posterior propagação a fim de apontar critérios renovados, que orientarão o contínuo exercício da própria razão crítica em sua

dimensão social. Retroalimentação entre sujeito emancipado e sociedade propensa ao progresso que faz da crítica uma experiência.

A impossibilidade da negação interdita a crítica de arte, pois essa tem um caráter positivo, uma vez que possibilita o discernimento e o reconhecimento de experiências estéticas inovadoras, que contribuiriam com a atualização da potência da arte para o tecido social. Num espaço público constrangido a crítica de arte se atomiza e dilui sua força.

Do ponto de vista conceitual, a leitura desse processo por Salzstein (2003), se aproxima do itinerário da racionalização social apresentado no capítulo anterior. A crescente penetração da racionalidade instrumental no mundo da vida provoca um estreitamento da razão, posto que os elementos fundantes da auto-compreensão são negados. Uma razão que, nesse sentido, se mostra alijada do aspecto emancipatório da própria racionalidade. Assim, a autora se lança as seguintes perguntas:

É neste ponto que a questão inicial volta a se impor, agora em outros termos: a crítica que fazemos hoje ainda é portadora de algum teor de experiência (ao menos no sentido de não ser meramente mimética em face do sistema da arte, de revelar alguma possibilidade cognitiva), de algum sentido normativo? Não se encontra ela o tempo todo coagida por uma racionalidade institucional que se manifesta como realização perfeita mas invertida da Razão moderna? E por sua vez tal racionalidade - mais que nunca protagonista central nos discursos de administradores, políticos e empresários do mundo contemporâneo - não tende a se apresentar hoje absolutamente descolada dos critérios normativos que a crítica sempre lhe fornecera? (SALZSTEIN, 2003, p.85).

Sua resposta inicial seria:

A julgar pelo atual estado de coisas, a resposta a estas questões tende a ser negativa: a profissionalização e consequente atomização cada vez maiores da atuação do crítico, e também a ascendência crescente das grandes instituições e do mercado no agenciamento do espaço público da arte certamente terão reduzido (ou no mínimo deslocado) o campo de intervenção da crítica. (SALZSTEIN, 2003, p.85).

Esse deslocamento, que seria em suas elaborações subsequentes, a atuação da crítica não diretamente no espaço público, mas desde dentro das instituições, indica um recrudescimento da amplitude social e o estreitamento da margem de autonomia da arte (que de fato nunca foi plena). Pois, se na modernidade o espaço da crítica era constituído por um movimento constante de “gestos” de insubordinação que eram institucionalizados, na contemporaneidade o esforço de construir espaços relativamente autônomos se dá já no interior das instituições.

No entanto, Salzstein (2003, p. 87) defende a necessidade de se estar dentro da instituição artística para metabolizar a racionalidade instrumental a ponto de construir parcamente uma experiência crítica.

Trata-se de discutir como e em que condições seria possível recuperar a eficácia dessa extraordinária invenção moderna, dessa vontade de auto-compreensão, por meio da qual a produção artística e intelectual metabolizaria e ultrapassaria, digamos assim, a lógica do mercado. Cabe decerto perguntar: como afinal isto poderia se dar - isto é, como a crítica poderia resistir aos imperativos da instituição, ao mesmo tempo estando “dentro” dela, isto é, reconhecendo nela, a despeito de tudo - e até segunda ordem - uma via possível para o debate público da arte, para o agenciamento social do trabalho de arte? Que é possível exercer tal crítica “de dentro” da instituição não há dúvida, porque de outro modo não estaríamos aqui, tampouco pressupondo certos elementos de consenso entre nós (...). A questão é saber flagrar o momento em que o “estar dentro” pode subitamente suscitar um gesto de auto-compreensão, de modo que este permita absorver e ressemantizar as demandas da instituição. De qualquer maneira, a condição primeira de possibilidade para que o exercício crítico aspire a alguma eficácia demonstra-se, de fato, esse “estar dentro”.

Embora, defenda essa possibilidade para a experiência crítica, Salzstein (2003) termina o texto apontando os seguintes problemas no campo artístico: (1) a ultrapolitização da arte e da crítica motivada pela ação no campo da cultura por meio de uma não especificidade do discurso; (2) a adequação dos sujeitos que elaboram o pensamento crítico aos interesses institucionais, o que impõe a fragmentação do pensamento sobre arte, condicionado ao calendário frenético de exposições, feiras, mostras etc., e a imposição de elementos externos à própria reflexão; (3) a dinâmica que impossibilita o momento da dúvida ou a possibilidade da negação, elementos essenciais para a crítica de arte e estimula uma atitude frívola de desconsiderar a história da arte como elemento fundamental para o discurso estético.

Após definir em linhas gerais o aodamento da crítica de arte no contexto contemporâneo, a autora termina o texto indicado qual seria um norte a se perseguir a partir da constatação do problema.

Pois bem, o que tem ocorrido é, precisamente, que só vemos “norma” por toda a parte, que presenciamos o preenchimento ruidoso daquele momento de suspensão, daquele momento autorreflexivo que imunizava, por assim dizer, o trabalho artístico e intelectual contra o tipo de racionalidade instrumental que permeia o mundo da cultura. A meu ver, trata-se de resgatar a possibilidade desse momento autorreflexivo, que é a condição para o exercício da auto-compreensão, única via pela qual parece possível manter uma posição relativamente emancipada no interior do sistema da arte contemporâneo. (SALZSTEIN, 2003, p. 89).

Há na posição de Salzstein (2003) um intuito de preservar a autonomia da arte e sua atuação a partir de sua esfera de valor, desde que essa encontre um caminho

para se efetivar culturalmente. Para isso, a crítica deve ser exercida por meio de uma atitude reflexiva, o que envolve perceber suas limitações, no que tange a sua especificidade (no caso, a estética) e no tocante às dificuldades de sua efetivação enquanto um movimento que deve ser publicizado para que seja eficaz.

No caso, ela aponta para algumas distinções entre o contexto aludido em torno de Baudelaire e o processo de transição que marca os anos 1980 e 1990. No contexto de Baudelaire, a afirmação da autonomia da arte implicava em um posicionamento junto a um espaço público, que auxiliava a formatá-lo, a partir da mobilização de um discurso que glosava de características específicas em confronto com as obras e a história da arte. O desafio era o de que as formalizações mais inovadoras e críticas contra as atrocidades do sistema econômico e político, eram neutralizadas ao serem assimiladas e institucionalizadas. Como esse movimento era posterior, havia o embate entre a crítica autônoma e publicizada e a sua neutralização pelos mecanismos da racionalidade instrumental.

Na formatação atual, o pensamento crítico atua no espaço público por meio das instituições, elaborado por profissionais que atuam dentro dessas sobre duplo constrangimento. O primeiro é que os elementos sistêmicos, instrumentais operam em uma margem muito próxima ao sujeito que elabora o pensamento crítico. O segundo é que a especificidade do discurso é garantida mais pelo posicionamento social da instituição do que pela especificidade do texto crítico em si, o que estimula elaborações ultrapolitizadas, mas sem elementos de um discurso que é realizado dentro de uma esfera autônoma de pensamento. Premida por esses aspectos, a experiência crítica de arte que emergiu na modernidade, encontra-se com suas margens assoreadas.

Há uma convergência entre as posições de Salzstein e Habermas em relação às contradições intrínsecas da modernidade, que se por um lado desde sua origem anunciava a propagação por todo o tecido social da razão instrumental, por outro, permitiu o desenvolvimento do pensamento crítico a partir da autonomia das esferas de valor. Concordam também com a constatação de que os desdobramentos da modernidade penderam para a colonização do mundo da vida pelos interesses dos sistemas econômicos (dinheiro) e administrativos (poder), o que constrange as possibilidades de afirmar continuamente a efetividade da crítica. Há, ainda, consonância entre os dois autores a respeito da possibilidade e necessidade de se

reafirmar a potência da razão em seus aspectos de autocompreensão, de autonomia (especificidade da esfera de valor) e de eficácia social.

Otília e Paulo Arantes (1992), em sua negação à restauração do **projeto moderno habermasiano**, se mostram céticos desde a origem da modernidade e apontam para o vetor de aceleração da colonização do mundo da vida pela racionalidade instrumental como um fator intrínseco a ao **projeto moderno**. Nesse sentido, o melhor a ser feito é permitir que ele não continuasse a contaminar a imaginação projetual na contemporaneidade.

Segundo os autores, a defesa da Arquitetura Moderna por Habermas é tão disparatada que o autor converge para as propostas dos arquitetos da cidade que pautam sua sensibilidade projetual pela condenação absoluta às pretensões totalizantes da Nova Arquitetura. Ambos postulam, no fim, uma atitude mais modesta de contenção, via urbanismo, da incidência de interesses “anônimos” dos sistemas do dinheiro e do poder sobre a continua mutação das cidades. Ou seja, Habermas ao discernir o que deveria ser preservado do **projeto moderno** e incluir essa resultante em sua teoria da ação comunicativa acaba por se aproximar de propostas orientadas pelo viés de modéstia construtiva (no sentido de agir sobre um contexto sem desconfigurá-lo) e de contenção do avanço da racionalidade instrumental nada tem a ver com o *pathos* da Nova Arquitetura. Então, seria mais coerente o autor ter construído seu itinerário sem tentar reviver o **projeto moderno**, principalmente em sua expressão na arquitetura.

Ao considerar essa resultante da proposta habermasiana (modéstia e contenção) a respeito da arquitetura e urbanismo na contemporaneidade, retirando-lhe a defesa da Nova Arquitetura e transmutando-a para a arte num movimento análogo ao de Argan, em **Projeto e destino** (2004), encontrar-se-á algo muito semelhante à posição de Salzstein (2003). Ao propor estar dentro do sistema das artes, apesar desse estar radicalmente contaminado pela racionalidade instrumental, para ressemantizá-lo e assim utilizá-lo como vetor de crítica, preservando a especificidade do discurso estético em sua dimensão de autocompreensão, Salzstein (2003) parece afirmar justamente as possibilidades de enfrentamento da racionalidade instrumental a partir de um contexto, que deve ser modulado, mas não dilacerado. Embora, tome esse partido como um **projeto programático político**, ela o faz dentro da especificidade do campo e não propõe reviver o **projeto moderno**, ainda que

reconheça a crítica de arte como uma experiência relativamente autônoma que emergiu na modernidade.

A posição de Salzstein (2003) se mostra mais imune às críticas de Otilia e Paulo Arantes (1992), no entanto, esses pontuam que as disposições de modéstia e contenção se coadunam ao arrefecimento dos movimentos sociais e ao neoliberalismo que no próprio texto de Salzstein surge como a causa do açodamento da crítica que ela propõe como combater. Por esse viés, vale destacar que entre os textos **Modernidade: um projeto inacabado** e Transformações na esfera da crítica se passaram 20 anos. E ao se ater à contextualização deste, pode-se afirmar que, pelo menos em relação ao campo artístico, a irradiação da racionalidade instrumental intensificou-se e as possibilidades de momentos efetivos de autorreflexão, característicos da autocompreensão, recrudesceram-se.

Se os textos de Habermas, Otilia e Paulo Arantes, e Salzstein analisam o problema da experiência crítica no mundo administrado pelo viés do embate entre racionalidade instrumental e racionalidade crítica, o texto **Design e crime** (FOSTER, 2016) introduz outro viés de análise para o mesmo problema: a relação entre subjetivação e projeto. Sob essa perspectiva, ele aproxima ainda mais a discussão a respeito da crítica de arte em sua dimensão mais ampla ao eixo gravitacional da pesquisa.

3.1.4. Reificação entre a macropolítica do *design* e o sujeito projetado

O texto *Design e crime*, de Hal Foster (2011, p. 31), tem início com uma breve tipificação do *Style 1900* ou *Art Nouveau*. O aspecto que ele destaca desse movimento é sua disposição de subjetivar completamente o ambiente, do espaço arquitetônico para cada objeto. O interessante na abertura do texto é a comparação desse estado de coisas com os anos 2000.

Porém, o que me surpreende nessa recente onda de manifestações de *Art Nouveau* é sua forte ressonância no presente, uma sensação de que vivemos outra era de disciplinas difusas, de objetos tratados como minissujeitos, de *design* total, de um *Style 2000*.

Para contrastar a *Art Nouveau* ao modernismo, o autor traz à baila a crítica que Adolf Loos empreende contra o *Style 1900*. Em síntese, os argumentos de Loos, em *Ornamento e crime*, no qual sintetiza sua posição, é a de que a imbricação entre arte

e vida promovida pelo *Art Nouveau* gera uma “perda das restrições objetivas necessárias para se definir qualquer futuro viver, e respirar, devir e desejar. Longe de ser uma transcendência da morte, essa perda de finitude é uma morte em vida”. (FOSTER, 2016, p. 33).

Dessa maneira, o autor destaca a noção de “margem de manobra” definida como “a necessidade dos limites [...] que permitem a construção de uma subjetividade e de uma cultura” (FOSTER, 2016, p. 34). Percebida por Foster, a partir da crítica ao *Style 1900*, as “margens de manobra”, segundo ao autor, continuam fundamentais no contexto atual. Apoiado em Karl Kraus, jornalista que compartilhava da posição de Loos, Foster identifica a origem do *design* total dos anos 2000 à aproximação entre (1) *Art Nouveau* e (2) modernistas funcionalistas. Ou seja, (1) “levar” arte a qualquer objeto utilitário tem um efeito similar a querer (2) elevar qualquer objeto utilitário à condição de arte.

A junção operada pelo capitalismo tardio entre *Art Nouveau* e Bauhaus (modernismo funcionalista), produziu o objeto subjetivado adaptado à indústria e ao consumo de massa.

Sendo assim, para ficarmos apenas com o exemplo principal, o antigo **projeto** de reconectar Arte e Vida, endossado de diferentes maneiras pelo *Art Nouveau*, pela Bauhaus e por muitos outros movimentos acabou se cumprindo. Entretanto, segundo os espetaculares ditames da indústria cultural, as ambições libertadoras da vanguarda não se realizaram. Hoje, o *design* é uma forma primária dessa perversa reconciliação (FOSTER, 2016, p.36).

A mescla das disposições dos dois movimentos, apontados anteriormente, foi operada entre o fordismo e a produção flexível³⁶. No fordismo, a produção em série de poucos modelos garantia a publicidade via o próprio produto, consubstanciada por sua presença massiva e repetitiva. Com o aumento da competição, outras formas de

³⁶ Por produção flexível, ou Toyotismo, termo não explicado por Foster, entende-se a dinâmica industrial em que o produto final é fruto a partir de uma cadeia produtiva terceirizada. No caso do Fordismo, a empresa produzia todos os elementos que constituíam o produto final. Por exemplo, a Ford produzia todos os itens necessários para a montagem dos seus carros, dos parafusos, ao volante, do retrovisor ao motor. No Toyotismo, os diversos itens que compõem o produto final, são produzidos cada um por fornecedores especializados. A empresa principal é responsável pelo **projeto** e, muitas vezes, pela montagem das peças recebidas pelos fornecedores especializados. Por exemplo, no caso dos carros, os parafusos, o volante, o retrovisor e o motor são produzidos cada um por um fornecedor terceirizado, em acordo com o **projeto** da montadora. Essa lógica permite mais flexibilização da produção, pois a empresa principal pode concomitantemente realizar diferentes **projetos** e mobilizar diferentes redes de fornecedores de acordo com a característica de cada **projeto**. Nesse sentido é comum que a rede de fornecedores terceirizados seja globalizada. (PAULANI, 2009).

atrair o desejo dos consumidores foram se apresentando, dentre elas, a embalagem, “que passou a ser tão importante quanto o produto”. (FOSTER, 2016, p. 37).

Com a flexibilização da produção acontece outra modulação via a diversidade de segmentação dos produtos e sua constante atualização. Essa dinâmica possibilita “que o produto fabricado em grandes quantidades possa dar a impressão de ser algo atual, personalizado e com endereço certo”. (FOSTER, 2016, p. 37). Assim, se consubstancia o objeto subjetivado produzido industrialmente e totalmente adaptado ao universo reificado da mercadoria. Um produto para as massas, mas que se apresenta como único, específico, que diz “ei, este sou eu”. “Esse eterno perfilhamento da mercadoria, do minieu, é um dos fatores que conduzem à inflação do *design*”. (FOSTER, 2016, p. 37).

Desse ponto de vista corporativo, Foster destaca a importância do *brand equity*³⁷, para o qual o *design* da corporação como um todo (logo, sede da empresa, produtos, publicidade, embalagem) é central. Ele cita o fato de que companhias com um valor da marca bem posicionados, alavancam o preço de suas ações na bolsa de valores, mesmo com queda na produtividade e rentabilidade. Esse poder do *brand equity* foi potencializado pela *internet*, onde ter uma marca reconhecida e conceitualmente valorizada é decisivo para o sucesso das empresas nesse ambiente.

Nesse sentido, a “reinstrumentalização” da economia baseada na digitalização e computadorização, na qual o produto já não é idealizado apenas como um objeto a ser produzido, mas também como um dado a ser manipulado: ou seja, algo que será projetado e reprojetado, consumido e reconsumido. Essa “mediação” também inflaciona o *design* a tal ponto que já não é possível considera-lo uma indústria secundária. Talvez devêssemos falar em uma “economia política do *design*”. (FOSTER, 2016. p. 40).

Além desse aspecto corporativo, que obviamente impacta na vida dos sujeitos (isto porque modula integralmente a maneira de se produzir e se consumir), Foster apresenta uma perspectiva mais insidiosa a respeito da dispersão do *design* no mundo da vida, o que dá melhor a noção do que ele menciona como “sujeito projetado”. Uma vez que na contemporaneidade “se tem a impressão de que tudo, não apenas os **projetos** arquitetônicos e as exposições artísticas, mas tudo, desde os *jeans* até os **genes**, parece ser considerado *design*”. (FOSTER, 2016, p. 35, *grifo nosso*).

³⁷ Valor da marca.

Nessa perspectiva, a nanopresença do design, portanto, do **projeto**, está impressa não só nos ambientes modelados, como nos objetos que nos cercam. Com um elemento bem radical em face do Art Nouveau, a engenharia (ou design) genética. Isso é reforçado pelo seguinte aspecto:

Não é mais necessário hoje que alguém seja asquerosamente rico para conseguir se projetar como designer ou designed, seja o produto em questão uma casa ou um empreendimento, um rosto flácido (designer de cirurgia estética) ou uma personalidade retraída (designer de drogas sintéticas), uma memória histórica (designer de museus) ou um futuro DNA (designer de crianças). (FOSTER, 2016, p. 35).

Foster utiliza como exemplo as ideias do designer Bruce Mau. De instituições acadêmicas às empresas de entretenimento, como, por exemplo, a Disney, empregaram os serviços dele no intuito de reforçarem seu brand equity. No livro **Life Style**, ele conta suas reflexões e seus casos de sucesso. Pelo título do livro, percebe-se que “estilo de vida” deixou de ter o sentido propugnado por Nietzsche ou Foucault. Pois, “o mundo que aparece em **Lyfe Style** sugere outra coisa: o desdobramento de uma ‘vida examinada’ em uma ‘vida projetada’”. (FOSTER, 2016, p. 39). Foster se opõe a este estado de coisa, assinalando a defesa revisitada do modernismo, no que tange ao estabelecimento de fronteiras e distinções. Ele critica o puritanismo de Loos, mas valoriza seu ataque contra a hipersubjetivação do objeto operada pela Art Nouveau, algo atacado pelo pós-modernismo.

Esse ditado antidecorativo é um mantra modernista, caso exista algum, e o caráter puritano dessas palavras é responsável pelo fato de os pós-modernistas terem, por sua vez, condenado os modernistas como Loos. Talvez estejamos num momento em que as diferenças entre as práticas possam ser reaproveitadas ou reconstruídas, sem a bagagem ideológica da pureza e da reparação. (FOSTER, 2016, p. 32).

Essa tendência é reforçada ao longo do texto, no qual o autor destaca o aspecto opressor do design total, como face do capitalismo contemporâneo, que vai reduzindo as possibilidades de constituição do sujeito. Esse viés se mostra o objetivo central de Foster (2016, p. 42).

O design contemporâneo faz parte de uma vingança maior do capitalismo contra o pós-modernismo: do resgate de seus cruzamentos entre as artes e as disciplinas, da rotinização de suas transgressões. A autonomia (até mesmo a semiautonomia) pode ser ilusória, ou melhor, pode ser uma ficção. Periodicamente, porém, como no caso de Loos, Kraus e outros, há mais de cem anos ela se torna útil e necessária. Periodicamente, também, essa ficção pode se tornar repressora e aniquiladora, como aconteceu há trinta anos, quando o pós-modernismo passou a ser apresentado como uma saída para o modernismo petrificado. Entretanto, essa já não é a situação atual. Talvez tenha chegado a hora de recuperarmos o sentido de situabilidade política da

autonomia e de sua transgressão, o sentido da dialética histórica da disciplinaridade e de sua contestação; hora de tentarmos novamente “fornecer à cultura uma margem de manobra”.

Ao longo do texto fica claro que a comparação com o Art Nouveau esclarece o conceito de design total que para o autor é uma característica importante da cultura e da economia atuais. O referido paralelo indica como marca do Style 1900 e do Style 2000 a subjetivação integral de um ambiente, o que inclui a totalidade dos objetos que o compõem. Não obstante, o autor evidencia um contraponto fundamental. O Art Nouveau era impulsionado pela resistência ao avanço dos objetos padronizados da indústria. Compor um ambiente totalmente subjetivado era atitude contrária à lógica produtiva hegemônica, um movimento ligado a um passado em que a arte era referência para a produção do objeto artesanal. Como em uma sociedade moderna e industrializada essa função da arte já havia se perdido, o Art Nouveau soava à sensibilidade estética ligada de fato à modernidade como anacrônico, démodé.

No caso do design total, a conformação do ambiente subjetivado se passa de maneira muito diversa, pois ela é realizada via a indústria. Uma subjetivação massificada de objetos cuja segmentação e atualização constante foram possíveis graças à produção flexível, sendo direcionada e controlada pelo marketing. Importante reforçar que os pilares da produção flexível são o controle do **projeto** e da terceirização fabril. Nesse ambiente, a concorrência está intrinsecamente ligada ao aperfeiçoamento constante da capacidade projetual, no que tange à diversificação e inovação do design, assim como a precisão administrativa em controlar as minúcias das etapas de realização dos **projetos**. Essas possibilidades ganharam força exponencial com o desenvolvimento da computação.

A esse respeito Foster, no texto O mestre construtor, apresenta um exemplo a partir da produção arquitetônica de Frank Gehry.

Seus edifícios projetados com o CATIA também privilegiam forma, pele e, acima de tudo, a configuração exterior global. Isso se deve, particularmente, ao fato de que o programa CATIA facilita a modelagem de superfícies e suportes não repetitivos, bem como de diferentes painéis externos e armaduras internas. [...] Esses efeitos são mais evidentes no Guggenheim de Bilbao (1991-1997) primeiro grande **projeto** em que se utilizou todo o potencial do programa CATIA. (FOSTER, 2016, p. 51).

A computação atua em duas frentes: na ampliação das possibilidades projetuais, do ponto de vista visual e de controle de processos e, na articulação entre as empresas e os consumidores por meio da internet. Assim, acontece a

“reinstrumentalização da economia baseada na digitalização e computadorização”. O **projeto** realizado por meio da computação potencializa a produção flexível e a interação digital dá ao marketing capacidade de colher cada vez mais informações a respeito das preferências dos consumidores, o que o torna cada vez mais preciso para direcionar a venda das mercadorias “minieu”.

Por outro lado, o texto aponta para a constatação que, não somente os produtos e as construções dos ambientes se subjetivam, mas também as próprias corporações. As empresas e instituições acadêmicas que procuram os serviços de Bruce Mau buscam uma “identidade” cujos valores agregados sustentam o brand equity. É esse conjunto de interações que dá o sentido à expressão “economia política do design”. Desse modo, a noção de sujeito projetado serve para indicar o tipo de reificação que se dá nesse contexto. O caráter de subjetivação dos objetos na economia política do design acirra a potência fetichista da mercadoria, que em seu constante perfilhamento surge arrebatadora como um “minieu”. A redução das margens de manobra impostas pelo fetichismo da mercadoria exponenciado impõe por si dificuldades a ações subjetivas a partir dos sujeitos. No mais, o contexto da economia política do design apresenta uma forma insidiosa dos sujeitos se aproximarem das mercadorias: o de ser eles mesmos projetados, do corpo flácido ao DNA.

A racionalidade instrumental junto aos recursos da computação encontra novos caminhos para cooptar ações eminentemente subjetivas para a retorta dos interesses sistêmicos das forças “anônimas” do capital e da administração. A necessidade intensiva de formulações de **projetos** demandam cada vez mais trabalhadores capacitados a voltar suas habilidades intelectuais para finalidades produtivas. Nesse caso, é a subjetividade e não o corpo do trabalhador que está envolvido na consecução do produto³⁸. E esse, em última instância, é definido em função das decisões do marketing, que perfila cada vez mais suas determinações a partir da análise de dados coletados por meio das interações comunicativas online dos seus possíveis consumidores.

A partir dessa contextualização do problema, o posicionamento de Foster se coaduna com o de Salzstein, pois ele se refere a características do modernismo como

³⁸ “De outro lado, nos setores que a força viva de trabalho ainda se mostra como necessária, o trabalho não é mais um puro dispêndio de energia natural, do qual se baniu todo trabalho cerebral. Pelo contrário, é o trabalho corresponsável pela produção” (Paulani, 2009).

“situabilidade política da autonomia” e “dialética histórica da disciplinaridade”, mas não alude em nenhum momento a retomada de um **projeto moderno**. No mais, a constituição de margens de manobra (Foster) se assemelha à proposta de estar dentro da instituição para ressemantizá-la (Salzstein). Talvez, a diferença seja que diagnóstico de Foster se dirige à cultura como um todo, enquanto o de Salztein está refletindo sobre o campo artístico em específico.

Vale ressaltar que os textos Design e crime e Transformações na esfera da crítica são temporalmente muito próximos e para a tese têm um sentido complementar. O texto de Foster ajuda na contextualização social do **projeto** e o de Salztein na conjuntura do sistema de arte e no papel da crítica de arte. E ambos indicam possibilidades de posicionamento crítico frente à racionalidade instrumental e sua consequente reificação em um contexto contemporâneo.

Em **Projeto e destino**, Argan defende que a saída para a arte continuar a ter valor histórico seria se posicionar socialmente por meio do **projeto** e não da produção objetual. No entanto, o **projeto** para ser artístico deveria ser constituído criticamente, no sentido da autonomia do pensamento e da problematização à submissão do pensar humano ao automatismo dos interesses da tecnoburocracia e do lucro. Os textos analisados até então especificam melhor as dificuldades de se exercer, mesmo no campo artístico, essa exigência.

Como apresentado, no campo artístico brasileiro contemporâneo, há forte e multifacetada presença dos sentidos do **projeto**. Discerni-los facilita a constituição de margens de manobra, pois quem atua no sistema encontra-os embaralhados no uso intenso e cotidiano das discursividade que permeiam o meio artístico. No caso específico do sistema da arte no Brasil, há um “agravante”, pois o artista tem o acesso inicial ao circuito de forma atrelada aos editais³⁹ das instituições ligadas ou não ao Estado. Desse modo, pode ser opaca a diferença entre utilizar o dispositivo edital como um meio para se constituir uma produção artística crítica e autodeterminada ou elaborar **projetos** fragmentados que atendem mais à finalidade de êxito junto às demandas da burocracia institucional.

Por outro lado, ao considerarmos que nas instituições de arte podem existir profissionais dispostos a ressemantizar a razão instrumental que rege a dinâmica

³⁹ Alguns editais, no contexto paulistano: Temporada de **Projetos** do Paço das Artes, Rumos (Itaú Cultural), Programa de Exposições (CCSP), Projéteis (FUNARTE)

burocrática dessas, vale apontar que a pouca clareza da intenção na formulação dos editais e, principalmente, das análises que determinam os motivos que levaram um **projeto** a ser aceito e outro não minam a capacidade autoreflexiva do próprio sistema. Do ponto de vista da crítica de arte, vale a reflexão sobre se perceber que o **projeto** como obra não está vinculado necessariamente ao **projeto como ferramenta**. Ou seja, um artista que trabalhe com objetos pode ser ressendeado a partir de sua elaboração racional, projetual. Essa distinção também é importante para se discernir movimentos de “recuperação”⁴⁰ de obras que utilizam o **projeto como ferramenta**. Um exemplo desse problema é percebido por Moacir dos Anjos (2012, p. 33) a respeito da obra de Hélio Oiticica.

Feitos de planos de cor luminosos que formam ambientes para serem percorrido e vivenciados, somente duas décadas após sua concepção (postumamente, portanto) um desses **projetos**, a *Magic Square No. 5*, foi executado: uma primeira versão no Museu do Açude, na cidade do Rio de Janeiro, e uma segunda vez em Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais. Posteriormente, mais um desses **projetos**, a *Magic Square No. 3*, também foi construído, desta feita em uma coleção privada instalada no interior do estado do Rio de Janeiro. É curioso que nenhum deles tenha sido realizado em espaços urbanos e sem a regulação explícita de instituições públicas ou privadas de arte acerca de seu uso, o que parece atraiçoar, em certa medida, a vocação de tais trabalhos para descondicionar os modos de vida no dia a dia, seja pela instauração de uma temporalidade distinta daquela marcada pela rotina de trabalho, seja pela ativação de comportamentos diversos daqueles já normatizados.

Em relação ao problema que assinala, o crítico aponta o “amortecido impacto dos **projetos** realizados”. (DOS ANJOS, 2012, p. 34). A partir das distinções propostas pela tese, valeria dizer que a obra não foi realizada, pois o **projeto** como **obra** está arrolado à constituição ideativa do artista, que a previa em espaço público. Sendo assim, o que aconteceu foi apenas a materialização do **projeto como ferramenta**.

No caso específico da obra de Oiticica, a disparidade entre a obra como **projeto** e a materialização do **projeto como ferramenta** pode ser explicitada se a relacionarmos com questões discutidas ao longo desse capítulo. O intuito do trabalho do artista visava “descondicionar os modos de vida no dia a dia”, marcar um acento contrário à normalização da “rotina de trabalho”, da vida colonizada pela razão instrumental. Por isso, a necessidade de montá-la em um espaço público, pois inseri-la em uma instituição movida pela racionalidade instrumental que o artista intentava combater é anular sua potência crítica. De sorte, podemos compreender que a obra

⁴⁰ Ronaldo Brito definiu a recuperação como “a apropriação do produto, distante de seus pressupostos de produção e devidamente inscritos com as marcações da ideologia oficial” (BRITO, 2005, p. 55).

está no **projeto** e não em sua materialização e essa, por mais deletéria que seja, pode servir para reforçar o trabalho artístico de Oiticica e indicar o conservadorismo das recuperações de **projetos** artísticos – recuperação que, além de reforçar um cânone, é realizada de maneira a neutralizar a obra ao reforçar seu aspecto matérico. Vale ressaltar que essa neutralização atende aos interesses institucionais comprometidos com as forças do dinheiro e do poder e que a confusão indicada pode ser intencional. Não obstante, do ponto de vista da crítica de arte, de onde emergiu a análise a respeito dos sentidos do **projeto**, a atenção a esses aspectos pode reforçar os sentidos das obras como **projeto**, diante desse tipo de deturpação. Esse aspecto é importante, pois a geração de artistas que começaram a utilizar de maneira mais intensa o **projeto como obra** é agora recuperada pelas instituições e pelo mercado.

Entendemos que a identificação dos problemas arrolados anteriormente é relevante para a arte contemporânea em contexto brasileiro. Além disso, a pesquisa acolhe a necessidade de construir possibilidades do exercício autorreflexivo que opere uma resistência à racionalidade instrumental que tem presença capilar no mundo da cultura. Analisar de maneira detida a questão do **projeto** no sistema da arte pode contribuir para esse intuito. Sua presença demonstra que a questão da racionalidade não é, simplesmente, um ranço da modernidade, mas uma questão central para a arte contemporânea. Em relação ao **projeto**, sua participação no contexto cultural brasileiro, o torna um objeto de análise importante para se pensar formas para que sua dinâmica não seja apenas um viés da presença da racionalidade instrumental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de o termo projeto ser tão constante nas práticas artísticas, nas ações institucionais e no discurso teórico sobre arte, ele é uma ideia pouco estudada no campo. No *design* e na arquitetura, pesquisas que recaem sobre a questão do **projeto** constituem um campo teórico significativo. Na arte, apesar da intensa presença do **projeto**, poucos estudos se atentam para essa questão.

Aguarda-se que a presente tese encontre ressonância no meio e que venha suscitar outras pesquisas a respeito desse tema. A questão do agenciamento de grande parte da mão-de-obra ser mediada via **projetos** enseja uma reflexão cuidadosa, dada a relevância para o campo. Uma vez que, por esse aspecto, agentes que não estão no discurso crítico, de onde partiu a presente pesquisa, poderiam ser visibilizados. Arte-educadores, montadores, *designers*, curadores, críticos sem vínculo institucionais fazem parte desse universo.

A extensão do trabalho sem contrato formal no campo das artes é enorme. A crise pela qual estamos a passar apenas fez explicitar a sua dimensão. Esse, talvez, seja um conteúdo latente nas várias articulações que promovemos em torno do **projeto** como peça fundamental na dinâmica da relação entre artistas, pesquisadores, críticos e as instituições. Vale, portanto, refletir sobre a economia do **projeto**. Não como uma metáfora, mas como levantamento de questões não ligadas diretamente ao trabalho poético, mas que o tangenciam.

Isso envolveria não somente as relações de trabalho, como dito anteriormente, ou algo mais óbvio como o orçamento público para a cultura que passa pelas várias modalidades de edital e de leis de incentivo que, como vimos, estrutura grande parte do sistema. Mas, também pensar a extensa rede de terceirização de trabalhos artísticos, a energia vital e financeira de artistas que elaboram muitos **projetos** que não necessariamente serão escolhidos, da gama de trabalho despendida por vários trabalhadores nas fileiras da burocracia – nem sempre estatal.

Feita a ressalva, é vital fazer uma breve síntese dos pontos cruciais que percorreram este estudo, desde o mapeamento na **ARS** até o terceiro capítulo.

No segundo capítulo, os usos do **projeto** estão mais ligados à dinâmica, à ação dentro do campo artístico. O **projeto como ferramenta** para o trabalho artístico, como pesquisa, como articulação, como ação institucional ou estatal são os vetores de força que “movem a engrenagem”.

Esclarecer questões sobre distorções da compreensão do **projeto** na dinâmica supracitada foi algo que esta investigação buscou realizar. Uma delas diz sobre e confusão entre **projeto como obra** e o **projeto como ferramenta** para a realização material do trabalho de arte. Vimos, então, que a obra *O paradoxo do santo*, não está no papel milimetrado, utilizado em sua primeira montagem no Museu Del Barrio, nem na matriz digital atual presente no acervo do MAC USP. Mudou a ferramenta para sua materialização, mas não mudou a obra.

Por meio da distinção entre obra e a ferramenta para sua materialização, foi abordada, também, a recuperação conservadora de obras cujo **projeto** media sua materialização. Ao se confundir o **projeto como ferramenta** com a obra comete-se o equívoco de uma materialização duplamente fetichista. Por considerar real apenas o que tem materialidade⁴¹ e por atender aos anseios de uma rede economicamente hegemônica no sistema da arte.

Por influência de uma lógica que liga a obra a sua materialidade, mesmo essa sendo estranha á produção conceitual, acontece uma movimento de tornar qualquer resquício de uma obra desse tipo uma relíquia. Como se a obra, que em grande parte é conceito, pudesse ser reduzida aos seus elementos matéricos. Esse parece ser o efeito constrangedor, a se ver exposto um parangolé, ou pior quando se propõe “ativá-lo” sem a menor preocupação como o sentido da obra, sem o confronto de espaços públicos que o perpassa. Por outro lado, foi apontado um efeito coercitivo da racionalidade projetual sobre a produção artística cujo pensamento está intrinsicamente ligado ao trabalho matérico.

Um ponto importante desenvolvido – via os autores mobilizados – foi o de perceber que esse tipo de racionalidade não incide apenas sobre instâncias afeitas ao mercado, mas também nas ações de caráter público. Ela está presente nas Universidades, como atenta Buti (2005), nas instituições públicas e privadas do circuito artístico brasileiro como diz Mammi (2010). E via as leis de incentivo e edital empreendido pelo próprio Estado.

Ela está na burocracia que engendra relações despersonalizadas e democráticas (a princípio). Mas que, no entanto, pressiona o sujeito a responder à sua forma. Não se trata aqui de acreditar que não há interferência pessoalizada no seio das instituições, o ponto é de que o sujeito deve responder à sua racionalidade,

⁴¹ Esse ponto foi discutido longamente em torno do conceito de virtual em Deleuze.

expressa por meio de relatórios, formulários, editais, **projetos**, eventos. Esse movimento, no caso das universidades, por exemplo, gera conhecimento, debate, viabiliza formação, mas gera uma série de exigências (Como atenta Habermas, a burocracia gera finalidades que fazem sentido apenas para seu próprio sistema). Isso ocasiona dois problemas: um é a sobrecarga de demandas produzidas pela própria estrutura burocrática, que dificulta as atividades de um pesquisador, fim pelo qual existe a instituição, que a princípio a burocracia deveria atender. O outro ponto é que ela tende a privilegiar quem melhor se adequa ao tipo de racionalidade que a constitui.

O **projeto** é o sujeito despersonalizado atendido pela estrutura burocrática. Algo que não caiba nesse formato ou não queira dele participar, não é visualizado por ela. E, como visto, muitos trabalhos artísticos mobilizam um tipo de racionalidade que é de outra ordem. E que é contemporâneo.

No Brasil, a penetração no sistema das artes da necessidade de se subjetivar projetualmente, para atender a alguma relação despersonalizada, mas regida por determinada racionalidade, está relacionado, como dito, ao desenvolvimento da presença da arte na universidade e da universidade na arte. Junto à participação de instituições públicas e os órgãos do Estado, como espaços de margem de manobra frente ao mercado. Porém, essa lógica se espalhou de tal maneira, que espaços “alternativos” que buscariam atuar de uma maneira “mais livre” em relação às instituições replicam a mesma lógica. Chamada, edital, **projeto**, conceito, justificativa, memorial descritivo ou imagens. Com certeza, são processos menos rígidos que os formulários e a racionalidade instaurada pelas agências de fomento de pesquisa que assombraram Buti (2005), ou dos parâmetros de avaliação das agências reguladoras que fizeram Keith Thomas bradar que a universidade está sob o ataque.

Pelo que foi apresentado via Hal Foster (2016), embora não especificamente sobre o contexto brasileiro, o mercado também tem seus mecanismos de exigência da projetualidade do sujeito. Que exige decifrar e atender códigos ainda mais difusos, mas não menos penetrantes. Não se trata do sujeito-racionalidade-burocrática, mas do sujeito-racionalidade-marca.

Se não há como escapar inteiramente da racionalidade projetual, mesmo no campo da arte, onde está a possibilidade de margem de manobra na elaboração de Foster?

A resposta passa por conhecer os mecanismo para ampliar as possibilidades de utilização do mesmo e deixar de ser uma presa da aparente neutralidade da racionalidade constituinte de qualquer dispositivo. Não é outro o intuito da tese apresentada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Gerais:

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo (SP): Livraria Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

ARANTES, Otilia B. F. e ARANTES, Paulo Eduardo. **Um ponto cego no projeto moderno de Jurgem Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas e duas conferencias de Jurgem Habermas**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ARANTES, Priscila e MAGALHÃES, Ana (orgs.). **Paradoxo(s) da arte contemporânea: diálogos entre os acervos do MAC USP e do Paço das Artes**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2001.

BRITO, Ronaldo. **Experiência Crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARVALHO, Gustavo Lourenço. **Jürgen Habermas e a Modernidade: desdobramentos preliminares para uma filosofia da história**. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/viewFile/28451/15973>. Acesso: 04 dez. 2016.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. 2. ed. São Paulo, Ed. 34, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano Nascimento. **Estilo e ideal [manuscrito]: a apropriação do legado clássico na estética de Goethe**. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto (dissertação de mestrado), 2010.

FOSTER, Hal. **Design e crime (e outras diatribes)**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Repensar a política**. São Paulo: Universitária Forense, 2010 (Coleção Ditos e Escritos Vol. VI).

FREUD, E. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

GOETHE, Johann W. Arte e Artesanato In **Escritos sobre arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

HABERMAS, Jürgen. **A nova obscuridade**. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade: dozes lições**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HABERMAS, Jürgen. **Pensamento pôs-metafísico: estudos filosóficos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

HABERMAS, Jürgen. **Teoria do agir comunicativo**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HABERMAS, Jürgen. Modernidade: um projeto inacabado. In: ARANTES, O., ARANTES, P. **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas**. São Paulo: Brasiliense. 1992.

HABERMAS, Jürgen. Arquitectura moderna y posmoderna; la modernidad: un proyecto inacabado. In HABERMAS, Jürgen. **Ensayos políticos**. Madri, Península, 1988.

MAMMÌ, Lorenzo. **Entrevista. 20 anos CCSP**. 2010. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/EXPO20anos/depoimentos.htm>. Acesso: 04 mai. 2020.

MAZZARI, Marcus Vinícius. Apresentação. In: GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006.

Oliveira, Henrique. **Diálogo. 20 anos CCSP**. Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/EXPO20anos/depoimentos.htm>. Acesso: 06 mai. 2020.

PAULANI, Leda M. A crise do regime de acumulação com dominância da valorização financeira e a situação do Brasil. **Estudos avançados**. [online]. 2009, vol.23, n.66, p.25-39. Disponível em https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142009000200003&script=sci_abstract&lng=pt. Acesso: 13 abr. 2019.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III**. Organização e apresentação Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: EDUSP, 1998.

PRADO JR., Bento. A ideia de plano de imanência. In ALLIEZ, Eric (org.). **Gilles Deleuze uma vida filosófica**. Tradução de Ana Lucia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As origens do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. **Ars**. São Paulo: ECA USP, vol. I, 2003. Acesso em https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000100008. Acesso 29 mar. 2020.

SALZSTEIN, Sônia. **Depoimento. 20 anos CCSP**. Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/EXPO20anos/depoimentos.htm>. Acesso: 04 mai. 2020.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas**. São Paulo, Iluminuras, 1990.

SIQUEIRA, Daniel V. Pedroso. **Habermas e a crítica da razão instrumental**. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-18012018-120546/pt-br.php>. Acesso: 13 abr. 2020.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. 15. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1989 – (Coleção Os pensadores).

Específicas: artigos da Revista ARS

2003

ARAUJO, V. As intervenções urbanas da arte construtora. **ARS (São Paulo)**, v. 1, n. 2, p. 73-77, 01 dez. 2003.

CHIARELLI, T. A fotomontagem como "introdução à arte moderna"; visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo". **ARS (São Paulo)**, v. 1, n. 1, p. 67-81, 01 jan. 2003.

DIAS, G. Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel. **ARS (São Paulo)**, v. 1, n. 1, p. 117-138, 1 jan. 2003.

GIANNOTTI, M. A imagem escrita. **ARS (São Paulo)**, v. 1, n. 1, p. 91-115, 01 jan. 2003.

LAURENTIZ, S. Processos computacionais evolutivos na arte. **ARS (São Paulo)**, v. 1, n. 2, p. 45-55, 01 dez. 2003.

MARTINS, L. O debate entre construtivismo e produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin. **ARS (São Paulo)**, v. 1, n. 2, p. 57-71, 01 dez. 2003.

PLAZA, J. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. **ARS (São Paulo)**, v. 1, n. 2, p. 09-29, 01 dez. 2003.

ROLNIK, S. O caso da vítima: para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência. **ARS (São Paulo)**, v. 1, n. 2, p. 79-87, 01 dez. 2003.

SALLES, C. Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras. **ARS (São Paulo)**, v. 1, n. 2, p. 89-107, 01 dez. 2003.

SALZSTEIN, S. Poética da distância: entrevista com Carlos Fajardo. **ARS (São Paulo)**, v. 1, n. 2, p. 125-139, 01 dez. 2003.

SALZSTEIN, S. Transformações na esfera da crítica. **ARS (São Paulo)**, v. 1, n. 1, p. 83-89, 01 jan. 2003.

TAVARES, M. Fundamentos estéticos da arte aberta à recepção. **ARS (São Paulo)**, v. 1, n. 2, p. 31-43, 01 dez. 2003.

ZANINI, W. A arte de comunicação telemática: a interatividade no ciberespaço. **ARS (São Paulo)**, v. 1, n. 1, p. 11-34, 01 jan. 2003.

2004

DANTO, A. O filósofo como Andy Warhol. **ARS (São Paulo)**, v. 2, n. 4, p. 99-115, 01 jan. 2004.

FABRIS, A. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. **ARS (São Paulo)**, v. 2, n. 4, p. 51-77, 01 jan. 2004.

GIANOTTI, M. Andy Warhol ou a sombra da imagem. **ARS (São Paulo)**, v. 2, n. 4, p. 117-126, 01 jan. 2004.

KAC, E. Arte transgênica. **ARS (São Paulo)**, v. 2, n. 3, p. 36-45, 01 jan. 2004.

LIMA, L. A autonomia da arte e o mercado. **ARS (São Paulo)**, v. 2, n. 3, p. 102-116, 01 jan. 2004.

MAMMÌ, L. À margem. **ARS (São Paulo)**, v. 2, n. 3, p. 80-101, 01 jan. 2004.

PRADO, G.; LAURENTIZ, S. Uma leitura poética de ambientes virtuais multiusuários. **ARS (São Paulo)**, v. 2, n. 3, p. 23-34, 01 jan. 2004.

SILVA, A. Arte, interfaces gráficas e espaços virtuais. **ARS (São Paulo)**, v. 2, n. 4, p. 79-97, 01 jan. 2004.

SOULAGES, F. Estética e método. **ARS (São Paulo)**, v. 2, n. 4, p. 19-41, 01 jan. 2004.

ZANINI, W. A atualidade de Fluxus. **ARS (São Paulo)**, v. 2, n. 3, p. 10-21, 01 jan. 2004.

2005

AITA, V. "5ª Bienal do Mercosul: virtude e virulência de um modelo clássico. **ARS (São Paulo)**, v. 3, n. 5, p. 98-103, 01 jan. 2005.

BUTI, M. Caros artistas, pesquisem: é suficiente. **ARS (São Paulo)**, v. 3, n. 6, p. 88-97, 01 jan. 2005.

CHIARELLI, T. História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações. **ARS (São Paulo)**, v. 3, n. 6, p. 78-87, 01 jan. 2005.

FONTES FILHO, O. Merleau-Ponty e a "obscuridade moderna" segundo a arte". **ARS (São Paulo)**, v. 3, n. 6, p. 102-121, 01 jan. 2005.

GARCÍA, I. H. Habitabilidade crítica nas instalações de Muntadas - o espaço/tempo nos dispositivos de poder e de fuga. **ARS (São Paulo)**, v. 3, n. 6, p. 32-51, 01 jan. 2005.

HERZOG, H.-M. A beleza do real. **ARS (São Paulo)**, v. 3, n. 5, p. 50-77, 01 jan. 2005.

MELLO, C. Arte e novas mídias: práticas e contextos no Brasil a partir dos anos 90. **ARS (São Paulo)**, v. 3, n. 5, p. 115-132, 01 jan. 2005.

OLIVEIRA, H. Matéria e imagem. **ARS (São Paulo)**, v. 3, n. 6, p. 66-77, 01 jan. 2005.

RESENDE, J. Formação do artista no Brasil. **ARS (São Paulo)**, v. 3, n. 5, p. 22-29, 01 jan. 2005.

SOULAGES, F. Imagem, virtual & som. **ARS (São Paulo)**, v. 3, n. 6, p. 10-31, 01 jan. 2005.

TAVARES, M.; VENTURELLI, S. Cinético_Digital. **ARS (São Paulo)**, v. 3, n. 5, p. 104-114, 01 jan. 2005.

2006

BOIS, Y. A. Pintura: a tarefa do luto. **ARS (São Paulo)**, v. 4, n. 7, p. 96-111, 01 jan. 2006.

BRISSAC, N. Arte/cidade - um balanço. **ARS (São Paulo)**, v. 4, n. 7, p. 84-89, 01 jan. 2006.

DOMINGUES, D.; VENTURELLI, S. Cibercomunicação híbrida no continuum virtualidade aumentada e realidade aumentada: era uma vez ... a realidade . **ARS (São Paulo)**, v. 5, n. 10, p. 108-121, 01 jan. 2007.

ENTLER, R. Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. **ARS (São Paulo)**, v. 4, n. 8, p. 36-51, 01 jan. 2006.

FERVENZA, H. Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações. **ARS (São Paulo)**, v. 4, n. 8, p. 84-93, 01 jan. 2006.

FLUSSER, V. Do inobjeto. **ARS (São Paulo)**, v. 4, n. 8, p. 30-35, 01 jan. 2006.

HONÓRIO, T. Meio-ato / entrevista com Waltércio Caldas. **ARS (São Paulo)**, v. 4, n. 8, p. 12-29, 01 jan. 2006.

LAURENTIZ, S. Uma aproximação da cibernética pela poesia digital . **ARS (São Paulo)**, v. 4, n. 8, p. 114-127, 1 jan. 2006.

MANO, R. A condição do lugar no site . **ARS (São Paulo)**, v. 4, n. 7, p. 112-121, 01 jan. 2006.

MARTINS, L. A nova figuração como negação. **ARS (São Paulo)**, v. 4, n. 8, p. 62-71, 01 jan. 2006.

MELIM, R. Espaço portátil: exposição-publicação. **ARS (São Paulo)**, v. 4, n. 7, p. 78-83, 01 jan. 2006.

PANEK, B. Mallarmé, Magritte, broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto. **ARS (São Paulo)**, v. 4, n. 8, p. 104-113, 1 jan. 2006.

SANTANA, N. Crítica, tecido de contraponto. **ARS (São Paulo)**, v. 4, n. 7, p. 50-71, 01 jan. 2006.

TEIXEIRA, J. Os estudos da performance e as metodologias experimentais em sociologia da arte . **ARS (São Paulo)**, v. 4, n. 7, p. 38-49, 01 jan. 2006.

2007

HONORATO, C. Expondo a mediação educacional: questões sobre educação, arte contemporânea e política. **ARS (São Paulo)**, v. 5, n. 9, p. 116-127, 1 jan. 2007.

MELLO, C. Videoinstalação e poéticas contemporâneas. **ARS (São Paulo)**, v. 5, n. 10, p. 90-97, 01 jan. 2007.

OSORIO, L. As cores e os lugares em Hélio oitica: uma leitura depois de Houston. **ARS (São Paulo)**, v. 5, n. 10, p. 26-31, 01 jan. 2007.

PAPE, L. Fala, hélio . **ARS (São Paulo)**, v. 5, n. 10, p. 16-25, 01 jan. 2007.

RAMIRO, M. Salto para um mundo cheio de deuses. **ARS (São Paulo)**, v. 5, n. 10, p. 32-37, 01 jan. 2007.

TAVARES, M. Os circuitos da arte digital: entre o estético e o comunicacional? **ARS (São Paulo)**, v. 5, n. 9, p. 100-115, 01 jan. 2007.

VERNIER, F. Cidade e modernidade nas "flores do mal" de Baudelaire". **ARS (São Paulo)**, v. 5, n. 10, p. 62-79, 01 jan. 2007.

ZIELINSKY, M. História da arte e questões da arte no Brasil. **ARS (São Paulo)**, v. 5, n. 9, p. 68-73, 01 jan. 2007.

2008

- BARROS, J. Mario Pedrosa e a crítica de arte no Brasil. **ARS (São Paulo)**, v. 6, n. 11, p. 40-60, 01 jan. 2008.
- BASBAUM, R. Re-projetando (utrecht). **ARS (São Paulo)**, v. 6, n. 11, 01 jan. 2008.
- BASBAUM, R. V.C.P. - vivência crítica participante. **ARS (São Paulo)**, v. 6, n. 11, p. 26-38, 01 jan. 2008.
- CALZAVARA, A. Três pintores contemporâneos: Paulo Pasta/ Sean Scully/ Luc Tuymans. **ARS (São Paulo)**, v. 6, n. 12, p. 47-67, 01 dez. 2008.
- DANTO, A. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. **ARS (São Paulo)**, v. 6, n. 12, p. 15-28, 01 dez. 2008.
- FERRAZ, T.; GANZ, L. Sala de estar. **ARS (São Paulo)**, v. 6, n. 11, 01 jan. 2008.
- GANZ, L. Lotes vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental. **ARS (São Paulo)**, v. 6, n. 11, 01 jan. 2008.
- GERMANO, N. Autorretrato coletivo: discute identidade em espaços públicos. **ARS (São Paulo)**, v. 6, n. 11, p. 0-0, 01 jan. 2008.
- JAREMTCHUK, D. Experiências em Nova Iorque na década de 1970. **ARS (São Paulo)**, v. 6, n. 12, p. 105-113, 1 dez. 2008.
- LA FERLA, J. Limite: Sinfonia do sentimento. **ARS (São Paulo)**, v. 6, n. 12, p. 69-79, 01 dez. 2008.
- LE BOT, M. Arte/*design*. **ARS (São Paulo)**, v. 6, n. 11, p. 7-21, 01 jan. 2008.
- MARTINS, L. Economia política da arte moderna/ providências para uma história crítica. **ARS (São Paulo)**, v. 6, n. 12, p. 81-90, 01 dez. 2008.
- OLIVEIRA, A.; AJZENBERG, E. Narrativa da memória epopeia paulista. **ARS (São Paulo)**, v. 6, n. 11, p. 61-71, 01 jan. 2008.
- RIBEIRO, A. Antonio Manuel: corpo, memória e morte. **ARS (São Paulo)**, v. 6, n. 11, p. 78-97, 01 jan. 2008.
- RICCIOPPO, C. Leonilson - uma questão de escala. **ARS (São Paulo)**, v. 6, n. 12, p. 129-140, 01 dez. 2008.

2009

- BUTI, M. 8.03: A Arte na Universidade, A Universidade na Arte. **ARS (São Paulo)**, v. 7, n. 14, p. 112-129, 1 jan. 2009.
- CARVALHO, P. A cor na obra de Donald Judd: interação entre matéria e luz. **ARS (São Paulo)**, v. 7, n. 13, p. 126-149, 1 jun. 2009.
- DE DUVE, T.; MOREIRA, J. A arte diante do mal radical. **ARS (São Paulo)**, v. 7, n. 13, p. 64-87, 01 jun. 2009.
- FABRIS, A. Sophie Calle: entre imagens e palavras. **ARS (São Paulo)**, v. 7, n. 14, p. 68-85, 01 jan. 2009.

FRAJNDLICH, R. Um debate americano: mediação, escultura e arquitetura - sobre a entrevista de Peter Eisenman a Richard Serra em 1983. **ARS (São Paulo)**, v. 7, n. 13, p. 50-63, 01 jun. 2009.

MARTINS, L. Economia política da Arte Moderna II / notas para uma sistematização provisória. **ARS (São Paulo)**, v. 7, n. 14, p. 48-58, 01 jan. 2009.

PRADO, G. Breve relato da Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA USP. **ARS (São Paulo)**, v. 7, n. 13, p. 88-101, 01 jun. 2009.

RIVITTI, T. Uma obra para museu. **ARS (São Paulo)**, v. 7, n. 13, p. 150-159, 1 jun. 2009.

SANTAELLA, L. O pluralismo pós-utópico da arte. **ARS (São Paulo)**, v. 7, n. 14, p. 130-151, 01 jan. 2009.

STIEGLER, B.; MEDEIROS, M. Anamnésia e hipomnésia: Platão, primeiro pensador do proletariado. **ARS (São Paulo)**, v. 7, n. 13, p. 22-41, 01 jun. 2009.

TAVARES, M. Do Surrealismo em David Lynch. **ARS (São Paulo)**, v. 7, n. 14, p. 98-111, 01 jan. 2009.

TOMAZI, M. Um sopro de Luz e Letra em meio ao caos. **ARS (São Paulo)**, v. 7, n. 13, p. 42-45, 01 jun. 2009.

2010

ARANTES, P. Forma, valor e renda na arquitetura contemporânea. **ARS (São Paulo)**, v. 8, n. 16, p. 85-108, 01 jan. 2010.

BERNARDINO, P. Arte e tecnologia: intersecções. **ARS (São Paulo)**, v. 8, n. 16, p. 39-63, 01 jan. 2010.

BORGES, C.; JÉBUS, S. Memória de gestos na obra de Agnes Varda: pintura, fotografia, cinema. **ARS (São Paulo)**, v. 8, n. 16, p. 65-72, 01 jan. 2010.

COSTA, L. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. **ARS (São Paulo)**, v. 8, n. 16, p. 127-195, 1 jan. 2010.

GIANNOTTI, M. À margem da rua: o novo espaço público. **ARS (São Paulo)**, v. 8, n. 16, p. 33-37, 01 jan. 2010.

GOUVÊA, L. Ser poeta: Lupe Cotrim, 40 anos depois. **ARS (São Paulo)**, v. 8, n. 15, p. 138-145, 1 jan. 2010.

IWASSO, V. Copy/paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea. **ARS (São Paulo)**, v. 8, n. 15, p. 36-53, 01 jan. 2010.

LAURENTIZ, S. Sistemas autônomos, processos de interação e ações criativas. **ARS (São Paulo)**, v. 9, n. 17, p. 100-101, 01 jan. 2010.

OSTHOFF, S. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. **ARS (São Paulo)**, v. 8, n. 15, p. 74-91, 01 jan. 2010.

PRADO, G. Grupo Poéticas Digitais: **projetos** desluz e amoreiras . **ARS (São Paulo)**, v. 8, n. 16, p. 111-124, 01 jan. 2010.

RIZZI, M.; ANJOS, A. Arte-educação e meio ambiente: apontamentos conceituais a partir de uma experiência de arte-educação e educação ambiental. **ARS (São Paulo)**, v. 8, n. 15, p. 26-35, 01 jan. 2010.

STALLABRASS, J. A política do ensaio político de catálogo. **ARS (São Paulo)**, v. 8, n. 16, p. 75-82, 01 jan. 2010.

WEISS, L. Artes visuais nas universidades: um espaço para fazer, experimentar, pensar e aprender a ver. **ARS (São Paulo)**, v. 8, n. 15, p. 104-111, 01 jan. 2010.

XAVIER, I. A professora-poeta. **ARS (São Paulo)**, v. 8, n. 15, p. 132-137, 01 jan. 2010.

2011

GUILBAUT, S. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. **ARS (São Paulo)**, v. 9, n. 18, p. 148-173, 01 jan. 2011.

LOEB, A. Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica. **ARS (São Paulo)**, v. 9, n. 17, p. 48-77, 01 jan. 2011.

SOGABE, M. Instalações interativas mediadas pela tecnologia digital: análise e produção. **ARS (São Paulo)**, v. 9, n. 18, p. 60-73, 01 jan. 2011.

ROSENTHAL, D. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. **ARS (São Paulo)**, v. 9, n. 18, p. 110-133, 01 jan. 2011.

SALZSTEIN, S. Excurso. **ARS (São Paulo)**, v. 9, n. 17, p. 146-149, 01 jan. 2011.

FAVARETTO, C. Deslocamentos: entre a arte e a vida. **ARS (São Paulo)**, v. 9, n. 18, p. 94-109, 01 jan. 2011.

FOSTER, H. Design e crime. **ARS (São Paulo)**, v. 9, n. 18, p. 48-59, 01 jan. 2011.

2012

ALTMANN, E. Arte do documentário e arte no documentário: anamorfose e ontologia. **ARS (São Paulo)**, v. 10, n. 19, p. 114-133, 1 jan. 2012.

COUCHOT, E. As ciências cognitivas e a pesquisa na criação artística e a estética. **ARS (São Paulo)**, v. 10, n. 20, p. 86-95, 14 nov. 2012.

DARRAS, B. Pesquisa em arte por ocasião dos doutorados baseados na prática. Um estudo do caso da Universidade de Paris 1 Sorbonne. **ARS (São Paulo)**, v. 10, n. 20, p. 104-123, 14 nov. 2012.

DOS ANJOS, M. As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. **ARS (São Paulo)**, v. 10, n. 20, p. 22-41, 14 nov. 2012.

GIANNOTTI, M. O espelho invertido. **ARS (São Paulo)**, v. 10, n. 20, p. 6-21, 14 nov. 2012.

MACHADO, A.; VÉLEZ, M. Televisão e arte contemporânea. **ARS (São Paulo)**, v. 10, n. 19, p. 24-37, 01 jan. 2012.

OLIVEIRA, L. S. A mundanidade da arte. **ARS (São Paulo)**, v. 10, n. 20, p. 132-143, 14 nov. 2012.

PELED, Y. Performance na contemporaneidade. **ARS (São Paulo)**, v. 10, n. 19, p. 48-63, 1 jan. 2012.

SAVIANI, B.; MIGLIACCIO, L. Mafai e Scipione: a Scuola Romana di Pittura no MAC USP. **ARS (São Paulo)**, v. 10, n. 19, p. 76-105, 01 jan. 2012.

SIMIONI, A. P. Anatomia de um Móvel Moderno: algumas questões em torno do Mobiliário da Casa Modernista, de Gregori Warchavchik. **ARS (São Paulo)**, v. 10, n. 20, p. 42-55, 14 nov. 2012.

THOMAS, K. Universidades sob ataque. **ARS (São Paulo)**, v. 10, n. 19, p. 16-23, 01 jan. 2012.

2013

FALCI, C. Poéticas da memória: invenção e descoberta no uso de metadados para a criação de memórias culturais em ambientes programáveis. **ARS (São Paulo)**, v. 11, n. 22, p. 155-166, 30 dez. 2013.

FREITAS, A. Obra expandida: as vanguardas e o regime alográfico. **ARS (São Paulo)**, v. 11, n. 21, p. 18-31, 30 jun. 2013.

HILLESHEIM, G. B.; DA SILVA, M. C.; MAKOWIEKY, S. Ensino de arte: um olhar para os espelhos retrovisores. **ARS (São Paulo)**, v. 11, n. 21, p. 62-79, 30 jun. 2013.

JORGE, M. O cinema e a imagem verdadeira. **ARS (São Paulo)**, v. 11, n. 22, p. 99-120, 30 dez. 2013.

KAC, E. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. **ARS (São Paulo)**, v. 11, n. 22, p. 31-51, 30 dez. 2013.

MENOTTI, G. Obras à mostra: articulações do trabalho de arte pelo desenho de exposição. **ARS (São Paulo)**, v. 11, n. 22, p. 53-69, 30 dez. 2013.

NÓBREGA, C. A. Bot_anic. Acoplamentos estruturais entre plantas, homens e máquinas. **ARS (São Paulo)**, v. 11, n. 22, p. 145-153, 30 dez. 2013.

REIFSCHNEIDER, O. Do vazio à expressão (ou: sem concessões): entrevista com Rubem Grilo. **ARS (São Paulo)**, v. 11, n. 21, p. 118-147, 30 jun. 2013.

TORRES, F. Yves Klein, Ícaro do modernismo. **ARS (São Paulo)**, v. 11, n. 21, p. 96-111, 30 jun. 2013.

VICINI, M. Dimensões comunicacionais no conceito de escultura social de Joseph Beuys como possibilidade de tradução criativa. **ARS (São Paulo)**, v. 11, n. 22, p. 75-97, 30 dez. 2013.

2014

ARANTES, P. Livro/Acervo, Para Além do Arquivo e Arquivo Vivo: uma trilogia possível. **ARS (São Paulo)**, v. 12, n. 24, p. 9-18, 24 dez. 2014.

ENTLER, R. Acheiropoiesis: sobrevivência do valor de culto na imagem técnica. **ARS (São Paulo)**, v. 12, n. 23, p. 37-49, 30 jun. 2014.

FELIX, N.; COSTA, L. Conversa com Nelson Felix. **ARS (São Paulo)**, v. 12, n. 24, p. 117-127, 24 dez. 2014.

MARINO, F. Entrevista com Carlos Vergara. **ARS (São Paulo)**, v. 12, n. 23, p. 23-35, 30 jun. 2014.

RIBEIRO, R. Diálogos estéticos e alguns caminhos da intertextualidade para a história da arte e do vídeo. **ARS (São Paulo)**, v. 12, n. 23, p. 103-123, 30 jun. 2014.

RICCIOPPO, C. O lugar e as manchas do trabalho de João Loureiro. **ARS (São Paulo)**, v. 12, n. 23, p. 125-145, 30 jun. 2014.

SILVEIRA, C. O mundo e os mundos da arte de Arthur C. Danto: uma teoria filosófica em dois tempos. **ARS (São Paulo)**, v. 12, n. 23, p. 51-77, 30 jun. 2014.

ZANI, A.; ZANI, H.; OLIVEIRA, B. A dobra schumanniana: transitividade e intermeios. **ARS (São Paulo)**, v. 12, n. 24, p. 71-80, 24 dez. 2014.

2015

CARVALHO, A.; PARAGUAI, L. Uma-coisa: corpo-bicho, corpo-dispositivo, corpo-coisa. **ARS (São Paulo)**, v. 13, n. 25, p. 63-71, 14 jun. 2015.

FABBRINI, R. A Gramática de Artur Lescher. **ARS (São Paulo)**, v. 13, n. 25, p. 15-29, 14 jun. 2015.

FOGLIANO, F. Arte e interação: linguagem e produção de significado. **ARS (São Paulo)**, v. 13, n. 25, p. 135-151, 14 jun. 2015.

KAC, E. Entrevista com Waldemir Dias-Pino, poeta revolucionário. **ARS (São Paulo)**, v. 13, n. 26, p. 6-48, 22 dez. 2015.

MELLO, C. Suspensão e corpo vibrátil: experiências audiovisuais em Luiz duVa. **ARS (São Paulo)**, v. 13, n. 25, p. 51-61, 14 jun. 2015.

NEREFUH, L.; MAIER, T. Bom dia, Varsóvia. **ARS (São Paulo)**, v. 13, n. 25, p. 7-13, 14 jun. 2015.

PILEIRA, S.; CHARREU, L. Campos expandidos da escultura na recuperação paisagística e urbana: um exemplo de arte pública e práticas colaborativas. **ARS (São Paulo)**, v. 13, n. 26, p. 156-171, 22 dez. 2015.

RIBEIRO, W. Territórios Sensíveis: uma investigação performativa em arte, ciência, tecnologia e natureza. **ARS (São Paulo)**, v. 13, n. 26, p. 196-205, 22 dez. 2015.

RINCÓN, O. e TONO, L. A audiovisualidade da névoa: vídeo-cliffs vs vídeo-clips. **ARS (São Paulo)**, v. 13, n. 25, p. 115-133, 14 jun. 2015.

VALENTIN, A. Nas asas da mariposa: a ciência e a fotografia de José Oiticica Filho. **ARS (São Paulo)**, v. 13, n. 25, p. 31-49, 14 jun. 2015.

ZILIO, C. As batalhas de Araújo Porto Alegre. **ARS (São Paulo)**, v. 13, n. 26, p. 92-103, 22 dez. 2015.

2016

AGRA, L. Fora do mapa, o mapa – performance na América Latina em dez anotações. **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 27, p. 134-147, 15 jul. 2016.

BEZERRA, J. C. Dois Angélicos: Argan e Didi-Huberman. **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 28, p. 53-91, 28 dez. 2016.

CAMPOS, D. Uma ninfa a perseguir cabeças: Imagens de Salomé na coluna Garotas do Alceu. **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 28, p. 93-113, 28 dez. 2016.

CASA NOVA, V. Levantes. **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 28, p. 19-27, 28 dez. 2016.

COUTO, M. DE F. É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960). **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 27, p. 204-223, 15 jul. 2016.

DAMISCH, H.; BANN, S. Hubert Damisch e Stephen Bann: uma conversa. **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 27, p. 16-53, 15 jul. 2016.

FELDMAN, I. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de "Shoah" a "O filho de Saul". **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 28, p. 135-153, 28 dez. 2016.

FREITAS, ÍTALA; LOPES, R. O ecossistema criativo de Otoni Mesquita. **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 28, p. 181-205, 28 dez. 2016.

FRIED, M.; GEMIN, D. e ALMEIDA, J. Thomas Demand e suas alegorias da intenção; "exclusão" em Candida Höfer, Hiroshi Sugimoto, e Thomas Struth". **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 28, p. 313-351, 28 dez. 2016.

GATTI, L. As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica. **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 27, p. 90-105, 15 jul. 2016.

GIORGI, A. Pó, polvo, povo: arqueologias da monstruosidade. **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 27, p. 106-121, 15 jul. 2016.

JAREMTCHUK, D. "Exílio artístico" e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 28, p. 283-297, 28 dez. 2016.

JORDÃO, F. As artes visuais, as universidades e o Regime Militar Brasileiro: o caso do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978-1985). **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 27, p. 178-203, 15 jul. 2016.

MELO, L. Historiografia Audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes. **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 28, p. 221-245, 28 dez. 2016.

RUFINONI, P. Rito e violência - vigília pelos 111, por Nuno Ramos. **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 28, p. 299-311, 28 dez. 2016.

SALGADO, C. Possibilidades de estruturação do processo artístico como imagem – no interior do tempo. **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 27, p. 148-163, 15 jul. 2016.

2017

COELHO, F. 1970: pause / play. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 30, p. 133-148, 27 out. 2017.

CONDURU, R. Metaesquema, metaforma, metaobra. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 30, p. 63-74, 27 out. 2017.

COUTO, M. DE F. "The Whitechapel experiment", o projeto Éden e a busca por uma experiência afetiva total. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 30, p. 111-132, 27 out. 2017.

DUARTE, T. Manguê Bangue, filme-limite. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 36, p. 145 - 173, 31 ago. 2017.

FARIAS, A. Reflexos da Casa de Vidro, de Philip Johnson, arquiteto, ou o processo de trabalho de Mauro Restiffe, fotógrafo. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 29, p. 44-61, 30 abr. 2017.

FAVARETTO, C. O grande mundo da invenção. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 30, p. 33-48, 27 out. 2017.

LISIAS, R. Medicados e satisfeitos. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 29, p. 238-243, 30 abr. 2017.

MACHADO JUNIOR, R. Agripina é Roma-Manhattan, um belo quase-filme de HO. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 30, p. 161-180, 27 out. 2017.

MACHADO, M.; TORRES, F. A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 29, p. 174-199, 30 abr. 2017.

MARI, M. Melancolia do moderno: móveis esquecidos de Sergio Rodrigues. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 29, p. 122-145, 30 abr. 2017.

MAROJA, C. Entrevista com Lynn Zelevansky. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 30, p. 277-292, 27 out. 2017.

MARTINS, D. Crônica de Anna Magdalena Bach: amor, trabalho e morte no cinema de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 31, p. 173-182, 19 dez. 2017.

MONTEIRO, P. A vista particular, de Ricardo Lísias. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 29, p. 230-237, 30 abr. 2017.

MORRIS, R. Tamanho é documento. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 31, p. 209-224, 19 dez. 2017.

PITOL, A. "Ask me to send these photos to you": a produção artística de Alair Gomes nos Estados Unidos. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 31, p. 103-124, 19 dez. 2017.

PUGLIESE, V. Entre duas Barcas: notas sobre regimes de visualidade e de discursos na história da arte. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 31, p. 25-54, 19 dez. 2017.

RIVERA, T. Subjetividade anônima e cultura aberta no pensamento de Hélio Oiticica. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 30, p. 75-86, 27 out. 2017.

RONQUI, A. Mario Sironi nas chamadas Coleções Matarazzo do MAC USP. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 29, p. 100-121, 30 abr. 2017.

SANTIAGO, S. Os astros ditam o futuro. A história impõe o presente. (Artaud vs. Cárdenas). **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 29, p. 2016-229, 30 abr. 2017.

SIQUEIRA, V. A floresta geométrica de Paul Claudel: fronteira entre dois mundos. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 31, p. 55-84, 19 dez. 2017.

SMALL, I. Pigment pur e o Corpo da côr: prática pós-pictórica e transmodernidade. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 30, p. 255-276, 27 out. 2017.

VALENTIN, A. Fazendo arte e cinema (ou "quase-cinema") com Hélio Oiticica. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 30, p. 217-232, 27 out. 2017.

VALLEGO, R. A presença da Galeria Collectio no mercado de arte brasileiro durante a década de 1970. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 31, p. 125-148, 19 dez. 2017.

WISNIK, G. Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 30, p. 95-110, 27 out. 2017.

2018

AVANCINI, A. e RISCALI, F. Revolução visual da arte de Eisenstein em Ivan, o Terrível. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 33, p. 147-171, 27 ago. 2018.

BAUDELAIRE, E.; ESKINAZI e L.; GUEDES, N. Potências do falso. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 33, p. 241-253, 27 ago. 2018.

BOIS, Y. A. e NONES, L. Entrevista com Rosalind Krauss. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 34, p. 29-54, 23 dez. 2018.

BOIS, Y. A. Tough love. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 32, p. 37-50, 13 abr. 2018.

BUTI, M. O bunker e o kubo branco. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 32, p. 207-212, 13 abr. 2018.

CABAÑAS, K. A contemporaneidade de Bispo. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 32, p. 87-120, 13 abr. 2018.

DAMISCH, H. Uma mulher, portanto: Le déjeuner sur l'herbe. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 32, p. 59-72, 13 abr. 2018.

EWBANK, A. e BENETTI, L. Escritos não publicados de Robert Smithson. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 34, p. 287-313, 31 dez. 2018.

FAISSOL, P. Janelas sem horizonte: uma análise iconográfica da Anunciação no cinema. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 33, p. 173-195, 27 ago. 2018.

GABRIEL, M. Mário Pedrosa. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 34, p. 67-93, 31 dez. 2018.

GIANNOTTI, M. G. Veneza em Volpi. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 34, p. 165-175, 23 dez. 2018.

LAGE, L.; KLAUTAU FILHO, M. Entre exposição e desaparecimento: por uma ética das imagens do rosto. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 34, p. 207-231, 22 dez. 2018.

MATA, L. Os primitivos: Mário de Andrade e Georges Bataille. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 32, p. 157-172, 13 abr. 2018.

MONTEIRO, L. Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 33, p. 197-217, 27 ago. 2018.

MONTEIRO, T. C. Alfredo Volpi. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 34, p. 143-163, 23 dez. 2018.

MOROKAWA, R. Definir ou Não Definir Arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 34, p. 95-113, 23 dez. 2018.

MOURÃO, P. O beijo de Judas de Cinthia Marcelle – algumas considerações sobre a montagem de 'The family in disorder: truth or dare', exposição da artista no Modern Art Oxford. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 33, p. 43-57, 27 ago. 2018.

NEUBAUER, S. Max Bense/Aloísio Magalhães (Alemanha, 1969): o contexto popular e transcultural de Der Weg eines Zeichens. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 32, p. 121-138, 13 abr. 2018.

OKANO, M. A estética wabi-sabi: complexidade e ambiguidade. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 32, p. 173-195, 13 abr. 2018.

PIRES, C. Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 34, p. 117-141, 22 dez. 2018.

RIBEIRO, R. Dispositivos de visibilidade & máquinas de programar. Imagens biomédicas na arte contemporânea: Juana Gómez e Laura Ferguson. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 33, p. 219-239, 27 ago. 2018.

SANTOS, A. C. Entrevendo olhares espectrais: as fotografias de vítimas das ditaduras em obras de arte contemporâneas. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 34, p. 233-259, 23 dez. 2018.

SCARPA, S.; KANAMARU, A. A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (IAC-Masp) entre 1950 e 1953. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 34, p. 177-205, 23 dez. 2018.

SCOVINO, F. Anotações e dilemas de um curador no Brasil. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 33, p. 29-41, 27 ago. 2018.

VILLELA, T. A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos ‘formalistas’. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 33, p. 125-145, 27 ago. 2018.

VIRAVA, T. Vantagens do caos brasileiro: o Brasil que Oswald de Andrade descobriu em Paris. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 33, p. 59-79, 27 ago. 2018.

ZAMBERLAN, L. Pathé-Baby: a literatura como se fosse cinema. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 34, p. 261-286, 22 dez. 2018.

2019

ABRAHÃO, F. Pode a foto capturar o gesto? **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 36, p. 289-301, 31 ago. 2019.

BARRENHA, N. Elefante branco. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 36, p. 191-216, 31 ago. 2019.

BERGAMASCHI, A. Notas sobre as transparências do filme em Theodor Adorno. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 37, p. 183-196, 30 dez. 2019.

BERGANTINI, L. Sinestesia nas artes. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 35, p. 225-238, 12 mai. 2019.

CHIARELLI, T. Mário Pedrosa e Portinari. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 36, p. 21-40, 26 ago. 2019.

DOWNEY, C. Cultura de museus no Brasil. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 37, p. 261-276, 30 dez. 2019.

DUARTE, T. Mangue Banguê, filme-limite. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 36, p. 145-173, 31 ago. 2019.

FOGLIANO, F.; MALVA, D. e FURQUIM, M. Arte: estabilidade e ruptura, do modernismo ao zeitgeist da contemporaneidade. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 35, p. 59 - 77, 12 maio 2019.

GIORGI, A. O fim da arte, o contemporâneo, o começo do arquivo. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 36, p. 99-116, 31 ago. 2019.

HUCHET, S. A razão do ritmo. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 36, p. 117-134, 31 ago. 2019.

LAURENTIZ, S. Membranas: intersecções entre arte, ciência e tecnologia. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 35, p. 7-17, 12 mai. 2019.

LEOTE, R.; CAVALHIERI, C. Tecnoperformance e instalação. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 35, p. 239- 256, 12 mai. 2019.

LIMA, A. Iconografia musical na obra de Henri Rousseau. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 37, p. 163-181, 30 dez. 2019.

MORAES, M. Sobre a mesa de mármore do café, uma iguaria canibal. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 36, p. 57-78, 31 ago. 2019.

NOGUEIRA, C. Andy Warhol e o cinema como máquina da verdade. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 36, p. 175-190, 31 ago. 2019.

NUNEZ, G. O beijo da morte e o seu contexto cultural e social. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 35, p. 93-115, 12 mai. 2019.

RIVETTI, L. Everything and nothing. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 37, p. 75-103, 30 dez. 2019.

SARTUZI, I. Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 36, p. 253-269, 31 ago. 2019.

SILVA, R. Entre o céu e a terra. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 37, p. 105-142, 30 dez. 2019.

VENANCIO JÚNIOR, S. Arte e inteligências artificiais: implicações para a criatividade. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 35, p. 183-201, 12 mai. 2019.

VENTURELLI, S. e MELO, M. O visível do invisível. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 35, p. 203 - 214, 12 mai. 2019.

VILELA, J. Seis textos de Jannis Kounellis. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 36, p. 235-251, 31 ago. 2019.

2020

CADÔR, A. Publicamos para encontrar camaradas. **ARS (São Paulo)**, v. 18, n. 38, p. 297-313, 30 abr. 2020.

FREITAS, P. Do cartaz ao mural. **ARS (São Paulo)**, v. 18, n. 38, p. 219-239, 30 abr. 2020.

MARCELINO, V. A utopia do livro-monumento. **ARS (São Paulo)**, v. 18, n. 38, p. 267-295, 30 abr. 2020.

MARZIALE, N. Experimentações Institucionais no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) e seus diretores. **ARS (São Paulo)**, v. 18, n. 38, p. 167-195, 30 abr. 2020.

SARTORELLI, A. J. C. A conjuração dos mortos. **ARS (São Paulo)**, v. 18, n. 38, p. 241-265, 30 abr. 2020.

ANEXOS

LISTA 1 - PROJETO COMO FERRAMENTA

1.1 - PROJETO COMO FERRAMENTA PARA A ARQUITETURA**28 - Virginia Aita |5ª Bienal do Mercosul: Virtude e Virulência de um modelo clássico |Universidade de Colúmbia | 2005**

“Como não poderia deixar de ser, investe pesado numa abordagem museológica, todavia conceitualmente concisa e elegante, em núcleos históricos que conseguem reunir de forma prodigiosa conjuntos de obras nunca exibidos em sua totalidade, garimpando exemplares desconhecidos do próprio métier. Como é o caso de Amilcar de Castro (artista homenageado), que ainda surpreende com pinturas, desenhos, um projeto arquitetônico, design gráfico, jóias e mais trinta toneladas de esculturas de aço, rocha e madeira, tudo totalizando 85 obras de 45 coleções.” p.102

51 - Diana Domingues Suzete Venturelli | Cibercomunicação Cíbrida no Continuum Virtualidade Aumentada e Realidade Aumentada | CNPQ | 2007

“Senhores terão que negociar com o vendedor imobiliário mostrando o projeto de suas casas instaladas no terreno vazio, habitando-as com óculos e displays portáteis.¹¹⁰ Na arquitetura, o Projeto ARTHUR é uma mesa redonda colaborativa em RA19 que substitui e dinamiza projetos, plantas e maquetes com decisão final em design e planejamento da construção. São eliminados modelos físicos e arquitetos e clientes modificam imediatamente seus modelos em colaborações por visualizações em torno de uma mesa, com modelos virtuais, gerados por computador, e visíveis através de head mounted displays semitransparentes.” p.116.

76 - Marco Buti |8.03: A Arte na Universidade, A Universidade na Arte |ECA-USP |2009

“A começar pela precariedade arquitetônica dos departamentos de arte, muitas vezes edifícios padronizados sem projeto específico, improvisações permanentes, ateliês instalados em salas pensadas para aulas expositivas.” P.123

86 - Rafael Urano Frajndlich | Um debate americano: mediação, escultura e arquitetura - sobre a entrevista de Peter Eisenman a Richard Serra em 19831 | FAU-USP | 2009

Enquanto o arquiteto se ocupava de uma longa deambulação teórica e introspectiva nas entranhas de um histórico processo arquitetônico de **projeto**, o escultor se lançava à exploração dos limites da obra de arte diante do sítio que a abriga, de modo a transformar sua percepção espacial de maneira profunda. 52

"Peter Eisenman já era uma referência intelectual no campo da arquitetura: fora bem sucedido em lançar o debate da desconstrução no processo de projeto de arquitetura,

desdobrando o rigor programático funcional que o movimento moderno havia deixado como legado. p.52

Remontando à carreira do arquiteto até 1983, podemos ver que Eisenman explorou ao máximo procedimentos de projeto e articulações do vocabulário da arquitetura (o pilar, a viga, até decantar no plano, no ponto, nas linhas...), privilegiando-os até a arquitetura não poder significar nem remeter a nada mais senão às suas estruturas internas. Eisenman, como Serra, busca as entranhas de sua prática a ponto de colocar em risco a própria utilidade de seus projetos: bastaria para isso um breve itinerário por sua série de residências ("House I" até a "House El Even Odd"), nas quais diversas técnicas e procedimentos projetuais são operados até o alcance de diferentes resultados que polemizam a respeito dos significados históricos da casa (as relações entre áreas íntimas e áreas de uso comum, as diferenças no trato das dimensões para cada ambiente etc.). p.54

É possível contestar contra as diferenças existentes entre um pequeno documento escrito a mão, anterior à obra, e uma planilha bem organizada que articula diversos projetos para ter uma melhor visão do todo. 57

Eisenman parte desta lista de ações e as coloca em articulação em um ambiente abstrato, onde as diversas variáveis específicas do lugar onde o projeto vai se inserir são consideradas: antes do projeto, aquele jogo de desenhos que permite a orientação dos construtores de modo a executar com fidelidade a obra, Eisenman concebe o ambiente suspenso chamado "diagrama". (..) Ou então, o projeto de habitação social em Berlim, nas proximidades do então Check Point Charlie onde a volumetria dos edifícios compostos remontam ao antigo gabarito e à morfologia do quarteirão, antes da cisão da capital alemã.

Existe no arquiteto nova-iorquino uma esfera de profunda mediação entre as variáveis do projeto e sua resolução. p.58 Não será absurdo dizer que a resolução do projeto em Eisenman também envolve o "debruçar-se sobre algo", operar criteriosamente. p. 59 O que parece à primeira vista limitante é, na verdade, algo amplo: para Eisenman, o diagrama que concebe em seus projetos é análogo ao tabuleiro de xadrez, laboratório onde diversos tipos de relação se encontram e disputam (portanto se justapõem e se movimentam) até solidariamente chegarem à obra. p.61"

88 - Marco Giannotti |À margem da rua: o novo espaço público |ECA-USP |2010

Talvez aqui como a forma depois do todo pronto, também uma virtualidade. É inegável que a Bienal de São Paulo desempenha um papel semelhante em São Paulo: trata-se de um acontecimento social, político e econômico sempre aguardado e festejado. Nesse sentido, muito me alegra o fato de presenciar neste momento seu processo de reconstrução, a partir do vazio institucional que culminou na 28 Bienal. Sua presença também se mantém graças à alta qualidade do projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer e de seu lugar privilegiado no Parque do Ibirapuera. A escala deste projeto chega até mesmo a intimidar as esculturas situadas no jardim de esculturas. Paradoxalmente, a obra com maior presença visual no parque é justamente aquela que está resguardada no interior do museu: a aranha de Louise Bourgeois, presente no pequeno palácio de cristal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. p.35.

97 - Lúcio Costa |A arquitetura dos jesuítas no Brasil* |2010/ ? |"À vista das

informações do padre Baltazar Teles, referidas na nota anterior, conclui-se não ter sido ainda esse primeiro risco, que presumimos houvesse feito o irmão Francisco Dias para a igreja baiana, o da igreja atual e sim outro, mais conforme com aquela traça de São Roque que lhe era familiar. O que, ainda assim, não exclui a hipótese de esse mesmo arquiteto ter elaborado, mais tarde e já então convenientemente informado do novo partido de composição em voga na Europa, um segundo risco – projeto que teria servido de base para a construção definitiva. 147-8

Com relação a São Miguel, cuja igreja foi construída em obediência a um projeto diferente do de todas as demais igrejas missionárias, tanto no espírito como na forma (fig. 38), observamos, então, o seguinte: p. 191

Lúcio Costa (1902-1998) foi arquiteto, urbanista e professor. Pioneiro da arquitetura modernista no Brasil, ficou conhecido mundialmente pelo projeto do Plano Piloto de Brasília. Foi também colaborador e diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN. p. 195

99 - Pedro Fiori Arantes |Forma, valor e renda na arquitetura contemporânea |FAU-USP|2010

"Ainda assim, a Disney não estava completamente certa de seu investimento. Foi graças à parceria com o mais agressivo homem de negócios da cultura, Thomas Krens, diretor do Museu Guggenheim, que Gehry pôde construir de fato suas gigantescas edificações metálicas de geometrias complexas. Em 1997, Gehry inaugurou o **projeto** que se tornou um verdadeiro emblema arquitetônico da globalização: o Museu Guggenheim de Bilbao. O museu é uma espécie de navio de guerra cubista, ancorado no rio Nervión, recoberto de chapas de titânio que reluzem ao sol, depois da chuva, como ouro. Gehry decompôs o campo perspectico em múltiplos pontos de fuga, dando a sensação de movimento e instabilidade. P.100

Hal Foster chega a dizer que, depois dessa obra, a arquitetura não foi mais a mesma e vivemos a cada novo **projeto** do gênero uma espécie de “efeito Bilbao”, no qual cada cidade procura construir um espetáculo de magnitude similar com o objetivo de atrair novos fluxos de capital. p.95

Esse é um fenômeno recorrente nos **projetos** contemporâneos, no qual os edifícios se apresentam como totalidades em si, desgarrando-se da cidade, de qualquer contexto ou território. Cumprem funções para além do lugar e do local, são edifícios e infraestruturas transnacionais de circulação do capital. p96

Em seu **projeto** para o DG Bank, em Berlim, Gehry produz novamente um choque contrastante, dessa vez entre a sobriedade externa do edifício e seu interior surpreendente. p.97

A dupla adota uma proposta estética em seus **projetos** em certo sentido oposta à de Gehry, utilizando formas geométricas relativamente simples, como, por exemplo, no **projeto** da Bodega Dominus, um retângulo de espessas paredes de pedras justapostas, como gabiões, e na planta triangular do Fórum das Culturas, em Barcelona. Suas estruturas são, em geral, mais racionais, moduladas – há, por assim dizer, uma promessa de produtividade, de pré-fabricação de componentes. Mas o que

nos interessa aqui é o fato dos arquitetos suíços, mesmo nos **projetos** aparentemente mais contidos, explorarem progressivamente o tratamento das “peles” até seu limite. P.102-103

"**PROJETO** LOGO. Este último é um dos grandes feitos da dupla suíça. Jacques Herzog afirma que o estádio se tornou um modelo de “**projeto**-logo [marca] para um país ou um clube, uma ferramenta para entrar em um mercado”³⁸ P103

"Aliado às técnicas digitais de **projeto** e à reorganização dos canteiros de obra, esse novo fetichismo da forma, análogo à autonomização do poder e da riqueza abstrata no capitalismo contemporâneo, define a nova condição da arquitetura de ponta. P.85 As tecnologias digitais, de **projeto** e produção, os novos materiais e encomendas sempre mais ousadas permitiram a realização de obras inimagináveis há poucas décadas. Acelerando esse processo, a injeção de capitais e fundos públicos perseguindo ganhos especulativos decorrentes do efeito-atração promovido por esses edifícios – o que denominaremos renda da forma. p. 86 É o que reconhece também outro arquiteto de grife, Jacques Herzog, um dos responsáveis pelo **projeto** da New Tate e agora da Sala de Dança de São Paulo: “Se a arte e a arquitetura são agora mais do que nunca instrumentos políticos, é porque estão cada vez mais próximas do universo das marcas”³ p.86

Ópera de Dubai (2007-**projeto**). Escritório Jean Nouvel p.87

Nesses **projetos**, os softwares mais avançados podem ser empregados, além de máquinas programáveis e robôs, mas o velho artesão e a exploração sem peias do trabalho precarizado e migrante continuam na base. p.88

A ideologia do todo poderoso master-builder é revivida, mas sob o arbítrio da era digital e amparada pelos novos modelos multidimensionais de gestão de informações de **projeto**, como ideação arquitetônica tornada uma programação total. p88

“Não será demais lembrar que o Movimento Moderno na arquitetura, desde seus primeiros manifestos na década de 1920, definiu um programa que elegia como principal aliado e exemplo a ser seguido o capital industrial – mais adiante, o próprio Estado e, na periferia, as “burguesias nacionais” e seus governos desenvolvimentistas. Da engenharia à estética industrial, a inspiração maquinista e racionalista norteou suas experiências construtivas e urbanísticas. Mesmo em caráter experimental, eram quase sempre **projetos** para serem multiplicados em escala de massa. Daí a afinidade com a serialização industrial, mesmo que pouco realizada na prática. Concreto, aço, vidro eram os novos materiais empregados nas formas prismáticas, em geral ortogonais e abstratas, despidas de ornamentos. Tornaram-se objeto de pesquisa e **projeto** os edifícios industriais, de escritórios, grandes infraestruturas e casas operárias (“máquinas de morar”) – componentes do capital fixo e do fundo de reprodução da força de trabalho que integram o processo produtivo inerente à acumulação capitalista. p.89

É assim que ele estabelece novos conceitos-chave para orientar os **projetos** das lojas: fazer compras não pode ser um ato idêntico; deve-se procurar a variedade de

espaços numa loja; promover a sensação de exclusividade; transformar a loja da marca numa anfitriã da cidade; saber combinar a manutenção da identidade da marca com sua transformação permanente no tempo; manter a intimidade de uma companhia pequena e, sobretudo, introduzir tipologias não comerciais no interior da loja, como espaços para eventos culturais e atividades não ligadas à venda¹³. Segundo Koolhaas. 92

"A primeira grande tentativa de Frank Gehry de realizar uma fusão entre arquitetura, entretenimento e marketing deu-se no **projeto** do Walt Disney Concert Hall, no centro de Los Angeles. O **projeto** de Gehry, datado de 1988, pretendia destacar-se radicalmente de seu entorno, cercado por imensas torres de escritório. Era uma dobradura irregular, em placas reluzentes de aço, como uma caixa encouraçada que fosse explodida pelo impacto de um bólido. O paradoxo visual residia na fluidez completa das formas recobertas por uma superfície dura, típica de blindagem militar. As junções complexas entre volumes e suas curvaturas dissimuladas eram, entretanto, um desafio construtivo que punha à prova o conhecimento da engenharia. O **projeto** de Frank Gehry (...) Acabou recusado por escritórios de **projeto** e empresas de construção e, assim, a Disney suspendeu sua execução. 94

A megacorporação de entretenimentos norte-americana, dessa vez, havia ficado para trás. Após o sucesso estrondoso de Bilbao, a Disney autorizou finalmente a construção de sua sala de concertos em Los Angeles, inaugurada apenas em 2003, quinze anos após a elaboração do **projeto**. p.96

Na verdade, a cobertura de superfície irregular é uma estilizada cabeça de cavalo, que Gehry havia estudado para outro **projeto** e que reaparece no banco alemão como referência mimética aos cavalos do portão de Brandenburgo, logo ao lado. (...)

Por um lado, Gehry alcançou um patamar industrial de prática projetual, amparado por novas tecnologias de modelagem virtual que permitem desenhos irrealizáveis por instrumentos manuais e cálculos complexos de engenharia. De outro, seu **projetos** acabam por exigir uma produção ultraflexível (pré-industrial, mas hoje também pós-industrial). P99

Ou seja, a entrada do **projeto** na era digital-midiática, no caso de Gehry (mas não só), não levou a uma produção igualmente mecanizada, mas a canteiros cujas montagens são ainda artesanais, em que os operários não têm, entretanto, qualquer liberdade própria ao artesão – são máquinas reproduzindo e encaixando a cada milímetro as curvas projetadas pelo arquiteto. São peças especiais, únicas, de superfícies não pensadas originalmente para garantir uma fácil execução – na prática, um desrespeito pela produção, tão ao gosto do capital financeiro. O último **projeto** de Gehry para o Guggenheim será a nova filial do museu em Abu Dabi, capital dos Emirados Árabes, enclave paradigmático da nova economia rentista, como bem descreveu Mike Davis²⁷. P.100" "IDEM - O **projeto**, numa península do Golfo Pérsico (o mesmo que tem abrigado diversas outras "intervenções" do poder americano), é uma repetição das fórmulas desconstrucionistas anteriores, mas em escala muito superior – não deixando de lembrar Bagdá bombardeada. O **projeto** participa da transição da renda petroleira. em extinção) para as novas formas de rentismo – como parques

temáticos, hotéis espetaculares, novos museus de grife, ilhas da fantasia, centros financeiros de lavagem de dinheiro etc. 101

NOTA: A euforia dos empresários foi descrita em “Dubai e os **megaprojetos**”, Revista Construção Mercado, n. 60, jul. 2006.

Associada a todos esses feitos, e por isso mesmo, a marca Frank Gehry atualmente explora a venda de softwares de **projeto** – mais uma forma de renda, a “renda do saber”, devidamente protegida pela cerca das patentes. P102

Daniel Libeskind (com seu **projeto** para o museu judaico de Berlim ou o marco zero do World Trade Center) e tantos outros, como o mais high-tech dos arquitetos contemporâneos, Norman Foster (que deixou sua marca definitiva na City de Londres, alterando totalmente seu skyline. P.102

108 - Hal Foster |Design e crime |? |2011

Esse velho debate ganha uma nova ressonância hoje, quando o estético e o utilitário não estão somente fundidos, mas quase totalmente subsumidos no comercial e tudo – não apenas **projetos** arquitetônicos e exposições de arte, mas tudo, de jeans a genes – parece ser considerado como design. p.52

118 - Marco Giannotti |O espelho invertido |ECA-USP | 2012

" Trata-se de um belíssimo projeto arquitetônico do arquiteto uruguaio Rafael Viñoly, um marco futurista, mas que também nos faz pensar nas grandes passarelas de Piranesi. P.14

Tudo se perde perante a grandiosidade do projeto, diante do qual, como nas grandes catedrais góticas, nos sentimos diminutos. p.14

Creio que o mesmo fenômeno ocorreu na bienal de Yokohama de 2011. Neste caso, projeto do Yokohama Museum foi feito pelo ganhador do prêmio Pritzker de arquitetura de 1987, Kenzo Tange. O projeto é bastante problemático, mas o que resta na memória são obras dispostas dentro deste grande interior. p.15"

133 - Carlos Eduardo Riccioppo* |O lugar e as manchas do trabalho de João Loureiro. CAP/ECA/USP | 2014

Não é segredo que os trabalhos de João compartilhem alguma coisa com os desenhos animados (sobretudo nos desenhos do artista, é bem fácil assinalar espécies de códigos de representação comuns às histórias em quadrinhos); mas restaria saber até que ponto, nessas obras, esse material “infantil” não dividiria espaço com os manuais de ciências – botânica, zoologia, mineralogia etc. –, com o desenho técnico, com o design, com os projetos arquitetônicos e de objetos tridimensionais; ou, afinal, com toda a série de “suportes” que possuem códigos de representação bem conhecidos e marcados por uma clareza diagramática. 129

147 - Carlos Zilio | As batalhas de Araújo Porto Alegre |UFRJ |2015

“Em 1852, faz parte, como vereador suplente, da Câmara Municipal e destaca-se como urbanista, com um projeto que ligava o centro cívico do Rio de Janeiro a atual

Praça XV, ao centro cultural, a atual Praça Tiradentes e à nova área de lazer que planeja, a atual Praça da República. Além disso, projeta a urbanização do mangue.” p.99

159 - Artur de Vargas Giorgi |pó, polvo, povo: arqueologias da monstruosidade |UFSC |2016

“Com efeito, uma cruz sulcada na terra, como a que teria feito Cabral e, sem dúvida, como a que se vê num dos primeiros croquis feitos por Lucio Costa no projeto de 1957 para a nova capital, acompanhado da explicitação de sua gênese: a solução “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal-da-cruz.” p.115

170 - Rachel Vallego |A presença da Galeria Collectio no mercado de arte brasileiro durante a década de 1970. |PGEHA-USP |2017

Localizada na avenida Brigadeiro Luís Antônio nº 4763, o projeto arquitetônico assinado por Eduardo Longo era destaque na revista Veja25 p.133

172 - Agnaldo Farias* |Reflexos da Casa de Vidro, de Philip Johnson, arquiteto, ou o processo de trabalho de Mauro Restiffe, fotógrafo |FAU-USP |2017

Johnson, curador de arquitetura do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, MoMA, depois de levar de três a quatro anos entre o projeto e a construção casa, foi o único e solitário morador desta até sua morte, em 2005, aos 98 anos. P.46

“Estilisticamente, a Glass House é uma mistura de Mies van der Rohe, Malevich, Parthenon, jardim inglês, o Romantismo como um todo, a assimetria do século XIX (...) é mais um projeto paisagístico que um trabalho de arquitetura. É mais a memória dos jardins ingleses do século XVIII, e que são chamados de jardins ingleses por alguma razão. Não há jardim em lugar algum, quer dizer, não há flores, como os americanos costumam associar quando pensam em jardins. É apenas um tipo de paisagem na qual eu me concentrei na colina onde ela está situada e no carvalho.” p.53

184 - Marcelo Mari |Melancolia do moderno: móveis esquecidos de Sergio Rodrigues. |UnB |2017

"A ideia de montagem da casa segundo as necessidades de seus habitantes era condição sine qua non dos melhores projetos da arquitetura moderna do pré-fabricado e não a ideia de construção de casas sob a égide implacável de um desenho arquitetônico único. p.138

Como se trata sobretudo de montagem, asseguram os projetistas não ser necessária nenhuma equipe especializada, o que tornará seu custo ainda mais econômico, e o projeto todo ainda mais adaptável, com pequenos ajustamentos, aos mais variados programas urbanísticos p. 139

Ainda que o projeto das casas pré-fabricadas no estado do Amazonas não tivesse saído do papel p. 139

Para Sergio Rodrigues e seus companheiros, o axioma funciona a ponto de tornarem indissolúvel, em seus projetos, a união entre a arquitetura e a decoração, com excelentes resultados.18 p.140

190 - Marco Garaude Giannotti* |Veneza em Volpi |ECA-USP | 2018

A perspectiva, que passa a orientar a construção do espaço pictórico a partir do desenho, foi “inventada” em Florença por Brunelleschi, com demonstrações feitas a partir do pórtico da Catedral com uma pintura aplicada em uma madeira, que parece ter a mesma grandeza relativa do batistério. No mesmo período, em 1419, seu **projeto** foi o vencedor do concurso de arquitetura para a construção da cúpula da Catedral. O arquiteto utiliza um método construtivo romano com tijolos para cobrir o grande vão que parecia intransponível. A viagem que realizou anos antes com Donatello para investigar Roma efetivamente lhe abriu novos horizontes construtivos. p.168

201 - Marco Buti |O bunker e o kubo branco | ECA-USP |2018

Mas em alguns casos existe a disponibilidade de recursos para um projeto específico, ou reformas radicais. P.211

213 - Thyago Marão Villela* |A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”. |UNICAMP |2018

"Na segunda montagem da exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos”, em Moscou, Malevich exibiu três quadros do período supematista e cinco quadros do “retorno ao figurativismo”. O número de obras expostas diferia substancialmente daquele apresentado na montagem de Leningrado, na qual foram exibidas 26 obras do artista. Em Leningrado, a maioria das obras era supematista, sendo expostos, inclusive, seus projetos arquitetônicos denominados arkhitektons. P.134

216 - Robert Smithson | Escritos não publicados de Robert Smithson |EUA | 2018/ 1966

Antes de iniciar qualquer grande construção no edifício do terminal aéreo, os artistas acima irão chamar a atenção para as franjas do projeto... P.298

225 - Jannis Kounellis |Seis textos de Jannis Kounellis. |Itália 2019/ 69-86 |Giulio Romano (1499-1546), pintor e arquiteto italiano.

Foi um dos principais assistentes do ateliê de Rafael e sua obra mais significativa foi o projeto, construção e decoração do Palazzo del Te, em Mântua, Itália p.237

237 - Natalia Christofolletti Barrenha | Elefante branco: espaço urbano, ruínas e violência. |UNICAMP |2019 FERRAMENTA PARA ARQUITETURA

Julián introduz Nicolás e o espectador à história do denominado Elefante branco, epicentro a partir do qual irradia a imensa comunidade que se alastra até o fundo do quadro. Caminhando por seus interiores, o argentino conta que o edifício, que deveria ser o maior hospital da América Latina, é um **projeto** de 1923 cuja construção

começou em 1937, sendo paralisada poucos anos depois e retomada durante o primeiro governo de Juan Domingo Perón (que teve início em 1946); interrompida novamente com a queda de Perón, em 1955, e abandonada desde então. Também informa sobre o contexto atual: a quantidade de pessoas vivendo na favela e de famílias que habitam o prédio inacabado. p.196

243 - Patrícia Martins Santos Freitas | Do cartaz ao mural: Bramante Buffoni e o ambiente ítalo-paulista da década de 1950 | Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo | 2020

O arquiteto já estava em São Paulo desde 1946 e gozava de confortável situação como responsável, entre outras coisas, pelos projetos arquitetônicos da Olivetti no país. P. 231

244- Vitor Marcelino | A utopia do livro-monumento: contaminações entre fotografia, cinema, escrita e imprensa na vanguarda russa reverberadas na teoria benjaminiana | Faculdade do SESI-SP | 2020

"O professor, designer, fotógrafo, tipógrafo e arquiteto El Lissitzky foi um dos principais artistas do governo soviético e um dos principais divulgadores do Construtivismo Russo no ocidente, devido à produção de livros, revistas, cartazes, projetos de arquitetura e design de exposições dentro de um abrangente programa estatal de propaganda" . p. 269

1.2 – PROJETO COMO FERRAMENTA PARA O DESIGN

4 - Marco Giannotti | A Imagem Escrita | ECA-USP | 2003

Ao buscar uma pintura literal, a fim de conduzir o espectador a regiões mais verbais do que retinianas, Johns evoca a atitude de Duchamp de buscar, através dos títulos que atribui às obras, uma cor invisível¹⁴. Esta afirmação literal da própria opacidade de cada linguagem aproxima aqui Johns de Beckett, ao ponto dos dois participarem de um **projeto** comum do livro Fizzles em 1976, abrindo uma nova possibilidade de relação entre a arte e a literatura

71 - Daria Jaremtchuk | Experiências em Nova Iorque na década de 1970 | EACH-ECA/USP | 2008

"Mas ainda estava no navio, soube que tinham decretado o Ato Institucional nº 5 aqui. Aí pensei: agora eu não volto mais, vou para ficar"²⁵. O valor de U\$ 500 dólares pagos pela bolsa do prêmio de viagem não eram suficientes para sua manutenção e o artista precisou trabalhar numa fábrica de escultura e múltiplos. A cidade também lhe apresentou os recursos da tecnologia, o que resultou em "trabalhos gráficos e de construção, objetos a partir de **projetos** cuja execução cabia a outras pessoas"²⁶. A disciplina quase geométrica adquirida com esses trabalhos se tornaria um resíduo presente em suas obras posteriores, segundo Roberto Pontual." p.111

73 - Marc Le Bot |Arte/Design |Universidade de Paris X- Nanterre |2008

"Daí porque Van Doesburg cita a cadeira de Rietveld – o primeiro objeto-design efetivamente realizado cujos únicos antecedentes são os **projetos** de jóias "suprematistas" de Malevitch" p.17

108 - Hal Foster | Design e crime | EUA |2011

"Life Style segue a gigantesca monografia sobre **projetos** arquitetônicos de Rem Koolhaas, S, M, L, XL (1995), que Mau ajudou a projetar (esses não são livros que servem para enfeitar mesas de centro, são mesas de centro em si). p.55

Life Style aspira ser o S, M, L, XL do design, pois também traz um imenso manifesto-a-mim-mesmo, a história de um estúdio de design através de uma apresentação extravagante de seus **projetos**, acrescida de pequenos credos, breves histórias e estudos laboratoriais sobre design, junto com várias anedotas sobre "Master Builders"¹⁵ como Koolhaas, Frank Gehry e Philip Johnson. p.55

N.T.: o capítulo 4 do livro Design and Crime: and other diatribes intitula-se "Architecture and Empire". Nele, Foster trata dos **projetos** e textos de Koolhaas. p.55"

"Algumas dessas especulações podem ser testadas no livro Life Style, de Bruce Mau, um compêndio de **projetos** do designer canadense que ganhou importância com a Zone Magazine and Books no final dos anos 1980¹¹. p.55

"Assim, para tomar apenas o exemplo principal, o velho **projeto** de conjugar Arte e Vida, endossado de maneiras diferentes pelo Art Nouveau, pela Bauhaus, e por muitos outros movimentos, foi finalmente realizado, mas de acordo com os ditames espetaculares da indústria cultural, e não as ambições libertadoras da vanguarda. p.53

Esse velho debate ganha uma nova ressonância hoje, quando o estético e o utilitário não estão somente fundidos, mas quase totalmente subsumidos no comercial e tudo – não apenas **projetos** arquitetônicos e exposições de arte, mas tudo, de jeans a genes – parece ser considerado como design. p.52

109 - Keith Thomas | Universidades sob ataque |Oxford |2012

Ele precisa de quatro itens e aquele livro é tudo o que ele tem". Em uma reunião do conselho editorial de um **projeto** histórico de múltiplos volumes, surgiu a questão sobre o que deveria ser feito se, por acaso, alguns dos capítulos submetidos acabassem sendo considerados insatisfatórios. p.21

114 - Ana Paula Cavalcanti Simioni |Anatomia de um Móvel Moderno: algumas questões em torno do Mobiliário da Casa Modernista, de Gregori Warchavchik | IEB-USP |2012

"Naquele contexto, é importante destacar que o mobiliário havia se tornado um elemento fundamental para uma concepção moderna de residência, a ponto de praticamente todos os grandes arquitetos do período terem se aventurado também em **projetos** decorativos, criando móveis específicos para os interiores que concebiam" p.49

Sobre a produção de Minna Klabin Warchavchik ler: PERECIN, Tatiana. Azaléias e mandacarus. Mina Klabin Warchavchik, paisagismo e modernismo no Brasil. Dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo, EESC-USP, 2003. É interessante notar que diversos casais de artistas realizaram **projetos** decorativos coletivos, nesses geralmente, os homens eram incumbidos de realizarem as partes mais importantes como o **projeto** (a concepção total), o mobiliário, as luminárias etc, ao passo que as mulheres ocupavam-se dos gêneros vistos como inferiores, como os têxteis, ou jardinagem. p.49

Charlotte Perriand para um bar, posto que se trata de um **projeto** inteiramente feito em metal, destacando-se bastante no Salão daquele ano, tal como se percebe no destaque obtido na prestigiosa publicação. p.53

Com efeito, muito da produção dos modernistas realizada na França não contou com uma aplicação industrial, como ocorrera na Alemanha com as obras de Breuer, possuindo assim um caráter muito mais de **projeto**, de modelo do que propriamente de objetos de consumo. p.54

127 - Oto Dias Becker Reifschneider | Do vazio à expressão (ou: sem concessões): entrevista com Rubem Grilo | 2013

A cor, ela entrou porque eu estou ilustrando um jornal cujo **projeto** gráfico tem cor. 137

136 - Priscila Arantes | Livro/Acervo, Para Além do Arquivo e Arquivo Vivo: uma trilogia possível. | AnhembiMorumbi/PUC-SP/Paço das Artes | 2014

Cabe ressaltar que o **projeto** (constituído por estas três partes) recebeu a forma de uma caixa/arquivo – proposta desenvolvida pelos designers convidados Celso Longo e Daniel Trench – fazendo alusão exatamente à ideia de que este dispositivo contém uma parcela importante da história do Paço das Artes e de parcela da jovem arte brasileira. p-13 É importante sinalizar, no caso específico deste **projeto**, o catálogo da exposição desenvolvido pelo designer convidado Guilherme Falcão e pensado como uma matriz que podia ser montada como o público quisesse, com folhas independentes com informações das obras que faziam parte da exposição. p.14

148 - Eduardo Kac | Entrevista com Wladimir Dias-Pino, poeta revolucionário | Art Institute of Chicago |2015

"EK: E ele falou alguma coisa em particular, memorável?

WDP: Eu não conversei com ele. Quem conversou com ele foi Antônio Olinto, porque eu era muito tímido. Eu era o implantador da imagem do Ministério dos Transportes. Então eu ficava na sala do Olinto, descansando, revendo os meus **projetos** com o recepcionista... p.27

Quando eu faço A Ave, o Solida, ou o Numéricos, eu faço um livro e faço as versões. Cada um destes **projetos** caracteriza um processo diferente. Com o Numéricos eu cheguei no branco — uma fronteira que eu já não podia atravessar. p.31

EK: Conte um pouco do aspecto gráfico deste **projeto**. WDP: Todo livro de medicina é pequenininho, branco, higiênico, mas eu disse: vou fazer uma revista de aberração, de cores, uma coisa tropical, da Amazônia. Eu fiz, mesmo tendo apenas uma Solna, que é uma máquina pequena de offset, uma série de publicações que iam abrangendo as áreas de medicina tribal. pp.42-43

EK: Já em 1990 você publicou, em formato de caixa, seis volumes da sua Enciclopédia Visual, parte de um **projeto** de organizar e editar 1001 volumes. Você pode explicar a origem deste **projeto**, e o papel que os únicos seis volumes têm no **projeto** mais amplo?

A Enciclopédia Visual é um **projeto** fora dos padrões. p.45

WDP: O editor Jorge Sávio, da Editora Europa, uma editora pequena, me acompanha a muito tempo. Ele me propôs editar alguns exemplares da Enciclopédia. Eu disse: “Eu faço para você, Jorge.” Ele é muito meu amigo. E ele é capaz de perder dinheiro. E eu não quero criar esse problema para ele. Eu disse a ele: “Se você tem outros trabalhos, isso pode esperar.” Ele tinha uma impressora Solna pequenininha. Então eu cheguei e fiz um **projeto** econômico para ele. p.46

153 - Maria de Fátima Morethy Couto | É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960) | UNICAMP | 2016

Sua concepção gráfica, ousada, em formato tablóide, esteve a cargo de Carlos Cruz-Diez e lembra em muito a diagramação arejada e dinâmica dos Signals Newsbulletin, que eram editados por David Medalla. Arnould Pierre, em artigo dedicado à obra de Lygia Clark, chega a comparar Robho ao Signals Newsbulletin e a aproximar os dois grupos envolvidos nos dois **projetos**, o que de fato faz sentido, já que Blaine e Clay tiveram textos traduzidos no Signals Newsbulletin e, como vimos, compartilhavam dos mesmos interesses que o grupo atuante do outro lado do Canal da Mancha.37 P.221

167 - André Pitó | “Ask me to send these photos to you”: a produção artística de Alair Gomes nos Estados Unidos | USP | 2017

"O **projeto** de uma communal publication foi idealizado pelo artista alemão Uli Boege em Nova Iorque e contou com a participação de muitos artistas e fotógrafos. P.111

A relação entre a fotografia e a imagem do corpo masculino jovem na década de 1980 está conectada ao contexto norte-americano de reconfiguração da indústria pornô gay, cujas revistas envolvem **projetos** de montagens de narrativas para a apresentação dos corpos em cena. No caso de Alair Gomes, tal aproximação replicou a experiência em “Portfolio” da The Advocate, de modo que quatro anos depois daquela publicação, em 1987, o fotógrafo publica um pequeno ensaio na seção “Showcase” de Advocate MEN. p.119"

186 - Martha Telles e Fernanda Torres | A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970 | PUC-RIO | 2017

“Diferencia-se entretanto deste **projeto** pelo maior esclarecimento da natureza das propostas de seus editores, a radicalização do conceito de intervenção em meios de comunicação de massa. Podendo ser lida como uma espécie de “manifesto estético”, A parte do fogo combinava complexos textos de diferentes naturezas num formato A-2 (fechado), que exigia esforço físico do leitor para folheá-lo.” p. 196

209 - Susanne Neubauer |Max Bense/Aloísio Magalhães (Alemanha, 1969): o contexto popular e transcultural de Der Weg eines Zeichens |Universidade de Zurique |2018

"A exposição de 1969, Der Weg eines Zeichens (Os caminhos de um signo), foi dedicada a um **projeto** do artista e designer Aloísio Magalhães: o design do logotipo para o Quarto Centenário do Rio de Janeiro (fig. 3). P. 122

"A importância de Magalhães e de seu primeiro grande **projeto** para o Quarto Centenário da cidade do Rio, inclusive em contexto internacional, pode ser demonstrada pela contribuição do tipógrafo e designer de comunicação britânico Herbert Spencer (1924-2002), que incluiu o **projeto** e sua documentação fotográfica no 12º número da Typographica. A revista Typographica, editada em Londres, exerceu grande influência no design gráfico e nas artes visuais dos anos 1950 e 1960" p. 128

um **projeto** fotográfico sobre letras e números dos barcos de pesca da Bretanha, idealizado pela artista e ilustradora britânica Barbara Jones (1912-1978); p. 128"

"Magalhães. Como designer, Magalhães se envolveu em diversos **projetos** visuais que moldaram significativamente a vida pública no Brasil, como a Petrobras, a TV Globo, a Fundação Bienal e a primeira emissão do Cruzeiro, em 1966." P.129

220 - Silvia Laurentiz |Membranas: intersecções entre arte, ciência e tecnologia |ECA-USP |2019

Em sua 35ª edição, a revista Ars convidou o artista José Dario Vargas Parrapara a produção da capa e do ensaio visual. Para a capa, Vargas produziu um **projeto** gráfico instigante e inovador, utilizando realidade aumentada (RA) para ser visualizada com aplicativo no celular³⁸. p.16

224 - Marcelo Jacques de Moraes |Sobre a mesa de mármore do café, uma iguaria canibal: perspectivas do olho, entre Walter Benjamin e Georges Bataille |UFRJ|2019

É na mesma época em que começa a escrever o ensaio sobre o surrealismo, em 1927, que Benjamin se lança ao projeto do Livro das passagens, em torno de Baudelaire e de Paris, a que se dedicará até a sua morte. P.62

242 - Amir Brito Cadôr |Publicamos para encontrar camaradas | UFMG |2020

" Inspirados em publicações como Noigandres e Invenção, os poetas Torquato Neto e Waly Salomão elaboraram, em 1971, o **projeto** de uma revista capaz de revelar a produção poética experimental do Brasil da época, influenciada pelo Tropicalismo e pela contracultura. p. 299

O **projeto** gráfico da revista foi feito por Ana Maria de Araújo, viúva de Torquato Neto, que havia diagramado a Navilouca. p.300

Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino, com **projeto** gráfico de Julio Plaza. Qorpo Estranho teve três números, sendo que, no último, mudou de nome, passando a se chamar Corpo Extranho. p.303

Como o próprio nome indica, a revista Experiências, que durou de 1974 a 1976, trazia **projetos** experimentais, incluindo o uso de suportes e técnicas de impressão diversas. 305

Uma exceção é o artista Ricardo Basbaum, que participou da revista Orelha, uma publicação coletiva que teve apenas uma edição, em 1987, com **projeto** gráfico de Luciano Figueiredo, o mesmo que fez a Navilouca. p.312

243 - Patrícia Martins Santos Freitas |Do cartaz ao mural: Bramante Buffoni e o ambiente ítalo-paulista da década de 1950 |Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo |2020

Buffoni parece ter acompanhado essa movimentação e, em 1940, expôs pela primeira vez na Mostra dell'Arte Grafica da VII Triennale di Milano, apresentando um **projeto** para cartaz inédito e sendo enquadrado como um dos artistas gráficos modernos mais significativos daquele momento.⁶ p.225

Nem o catálogo dessa exposição, nem as fotografias de época permitem saber com clareza qual seria a natureza da colaboração entre Buffoni e Pagano, mas o que se deduz é que o artista teria idealizado as pinturas murais e, possivelmente, todo o **projeto** decorativo da sala. No mesmo ano, Buffoni trabalhou em outros **projetos** para decoração de espaços públicos, como nos indicam os desenhos para uma sala de música moderna que permaneceram na coleção de Luca Crippa (19222002) até o ano de sua morte, quando o artista e colega de estudos de Buffoni no ISIA doou os **projetos** para a coleção dos Musei Civici di Monza (fig. 4).

Figura 5 (esquerda): Bramante Buffoni e Leonardo Spreafico, sem título, 1936. Realização do **projeto** premiado para a decoração de uma sala de jantar, Exposição p. 224

244 - Vitor Marcelino |A utopia do livro-monumento: contaminações entre fotografia, cinema, escrita e imprensa na vanguarda russa reverberadas na teoria benjaminiana |Faculdade do SESI-SP |2020

Qualidades que o próprio El Lissitzky a tribui a a seu **projeto** de livro. P.272

1.3 - PROJETO COMO FERRAMENTA PARA REALIZAÇÃO DE EXPOSIÇÕES

7 - Cecília Almeida Salles |Anotações de Daniel Senise: Um canteiro de obras |PUC-SP |2003

“Senise anota: “A tela das painelas é um trabalho único – pontual. E a presença dela no **projeto** da exposição está atrapalhando o ‘processo’.” p.100

41 - Thiago Honório |Meio-ato / Entrevista com Watércio Caldas |FAAP | 2006

“O lugar se faz. Uma situação se constrói. Essa construção se dá quando o trabalho tem a possibilidade de apresentar sua inserção como atributo, como possibilidade poética. Um trabalho pode até se inserir de forma passiva no **projeto** curatorial de uma exposição de grande porte. Mas quando é crítico em relação a isso, vai produzir o seu próprio espaço no interior da limitação curatorial.” p.17

56 - Cayo Honorato |Expondo a Mediação: Questões sobre educação, Arte Contemporânea e Política |FE –USP | 2007

" Nelas, a mediação integra o **projeto** curatorial desde o seu início, não mais portanto como um serviço posteriormente agregado à concepção da exposição, tornando-se, em um ou outro caso e de certa maneira, o próprio **projeto** curatorial." P.117

“O que fazer? O **projeto** curatorial da Manifesta 6 – um exemplo – corresponde decisivamente a uma virada educacional, de modo problematizador, preconizando a necessidade de uma politização da produção cultural.” p.122

83 - Lucia Santaella |O pluralismo pós-utópico da arte |PUC-SP |2009

“No papel que hoje desempenha, o curador é, antes de tudo, aquele que transita com familiaridade através das emaranhadas florestas das produções artísticas. Convive com artistas, elabora conceitos, **projetos**, realiza pesquisas, circula pelo mundo, organiza os espaços, estabelece aproximações e diálogos entre as obras, “a partir de suas significações, temas, gêneros, localização histórica ou geográfica”. p.145

121 - Gabriel Menotti |Obras à mostra: articulações do trabalho de arte pelo desenho de exposição. |UFES |2013

"Nesse percurso, analisaremos como **projetos** de exposição realizados tanto por curadores quanto por artistas contribuem ativamente na produção de trabalhos artísticos e na consolidação de determinadas técnicas e linguagens.” p. 53

“A longo prazo, os **projetos** expositivos das vanguardas não parecem ter promovido nenhuma consciência mais profunda sobre a função do curador na constituição da obra de arte. Ainda hoje, esses **projetos** não costumam ser entendidos como parte integrante da genealogia das práticas curatoriais, e sim como precursores daquele que é “um dos gêneros artísticos dominantes da cultura visual contemporânea”: a instalação.” p. 67

“Já em termos de **projeto** expositivo, uma das invenções de Siegelau foi The Xerox Book (1968), uma mostra em forma de catálogo da qual participaram artistas como Carl Andre, Joseph Kosuth e Sol LeWitt. Ao abraçar a reprodutibilidade técnica possibilitada pela máquina de fotocópia, The Xerox Book representou uma “crítica vigorosa da obra de arte única e original que desprivilegia e despersonaliza o processo do fazer artístico.” pp.68-9

“Young Chul Lee, por sua vez, vai encontrar a mínima unidade significativa de um **projeto** expositivo no simbiótico assemblage.” p.71

152 - Maria de Fátima Morethy Couto | “The Whitechapel experiment”, o projeto Édén e a busca por uma experiência afetiva total | UNICAMP | 2017

"Szymczyk descreve em detalhes o **projeto** de Oiticica de ocupação integral do espaço expositivo, distinguindo-o de propostas tradicionais:

Em vez das paredes e sólidos painéis que prevaleceram na exposição de Pollock, mas que também eram usadas pela Whitechapel desde ao menos a exposição Modern Dutch Art, de 1921, Oiticica tomou partido por espaços semi-fechados com diferentes graus de transparência e negociável penetrabilidade entre as seções (...). [Criou com isso] uma narrativa circular e orgânica com múltiplas escolhas de direção. P. 113

Oiticica parte para a Inglaterra no início de dezembro de 1968, poucos dias antes da decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) no Brasil, juntamente com o poeta e amigo Torquato Neto. Seu objetivo era concretizar um **projeto** expositivo que começara a conceber desde que recebera um convite, em 1965, para expor na galeria Signals, em Londres, no ano seguinte. P.115

Robertson decidiu acolher o **projeto** e, em carta endereçada a Oiticica, comenta que, embora lamentasse o fechamento da Signals, acreditava que sua obra seria beneficiada pela atmosfera livre e independente de uma galeria de arte de cunho não comercial²⁰. P.117

Poucos meses mais tarde, em julho, Oiticica envia um plano detalhado, com desenhos precisos, minuciosos, de todo o **projeto** expográfico para Bryan Robertson (que incluía até mesmo um pequeno armário para colocar os sapatos dos espectadores que quisessem entrar no ambiente Édén), desenhos estes que ele e Rogério Duarte haviam realizado exaustivamente em junho e julho, conforme ele relata a Lygia Clark, P.119

Às reticências expressas por Robertson, em telegrama enviado ao artista, sobre o **projeto** expositivo e em especial sobre o Édén, Oiticica... P.120

“Oiticica retorna da Inglaterra ao Brasil em janeiro de 1970 e concede algumas entrevistas sobre seu trabalho (aqui parcialmente citadas), nas quais comenta sua passagem pela Europa e fala sobre seus **projetos** futuros. P. 131”

155 - Ilana Feldman | Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul | UNICAMP | 2016

“Uma semana após a abertura da exposição, Claude Lanzmann, jornalista e realizador do monumental documentário Shoah (1985), concede uma entrevista ao Le Monde, onde critica enfaticamente o **projeto** da exposição e recusa a exibição pública de imagens da Shoah, fazendo sérias ressalvas aos textos contidos no catálogo, entre eles o de Didi-Huberman.” p.137

158 - Cristina Salgado |Possibilidades de estruturação do processo artístico como imagem – no interior do tempo |UFRJ |2016

“Adiamentos para a realização da exposição permitiram que encontros não premeditados fossem acontecendo, e o **projeto** original perdendo força.” p.156

178 - Camila Maroja |Entrevista com Lynn Zelevansky |Colgate University (EUA) |2017

“Lynn Zelevansky, diretora do Carnegie Museum of Art desde 2009, responsável inicial pelo **projeto** e curadora da primeira montagem, conversou comigo em maio de 2016, quando a mostra ainda não havia sido inaugurada em seu espaço final em Nova Iorque.” p.279

200 - Patrícia Mourão |O beijo de Judas de Cinthia Marcelle – algumas considerações sobre a montagem de “The family in disorder: truth or dare”, exposição da artista no Modern Art Oxford. |PUC-SP |2018

" Uma mureta era idêntica à outra. Para as duas salas empregou-se a mesma quantidade de material, e para as duas seguiu-se o mesmo **projeto**, de modo que, ao final dessa etapa, a galeria menor, com o carpete e a mureta, estava inteiramente duplicada e emoldurada pela maior, como uma fotografia, uma imagem-espelho. P. 47

“Se entravam, pela primeira vez naquela galeria na condição de artistas, muito provavelmente não era como esperavam – com seus **projetos**, obras e materiais –, mas para negociar, com outros artistas com quem não escolheram trabalhar, os materiais de um terceiro.” p.50

209 - Susanne Neubauer |Max Bense/Aloísio Magalhães (Alemanha, 1969): o contexto popular e transcultural de Der Weg eines Zeichens |Universidade de Zurique |2018

"Neste artigo quero discutir os aspectos principais do **projeto** dessa exposição, comparando-o com o movimento concretista e com a perspectiva de Lina Bo Bardi sobre exposições, assim como quero examinar as diferentes abordagens culturais do **projeto** fotográfico de Magalhães e suas afinidades com a proposta do formalismo, do concretismo e da teoria do signo. p.122

244 - Vitor Marcelino |A utopia do livro-monumento: contaminações entre fotografia, cinema, escrita e imprensa na vanguarda russa reverberadas na teoria benjaminiana |Faculdade do SESI-SP |2020

El Lissitzky nunca abandonou seus **projetos** expográficos. P.272

Se é do livro que surgem as concepções paradigmáticas dos **projetos** expositivos de El Lissitzky, é da exposição que vêm as construções narrativas da revista .11 p. 273
El Lissitzky foi o responsável pelo **projeto** expográfico do Pavilhão Soviético da Film und Photo. p.281

Por sua vez, neste trecho, concentram-se importantes questões da obra de Dziga Vertov que podem ser facilmente transpostas para os **projetos** expográficos de El Lissitzky, como o forte tom construtivista, a compreensão do fenômeno cinema/exposição de fotografia como criador de experiências inéditas, a concepção universalista do **projeto**, a montagem como método de comunicação e um a nova concepção narrativa a ser apresentada a o público. p.285"

1.4 - PROJETO COMO FERRAMENTA PARA O TRABALHO ARTÍSTICO

3 -Walter Zanini |Arte de Comunicação Telemática: A Interatividade no Ciberespaço |ECA-USP |2003 FERRAMENTA TRAB ARTIS

Antecedido por Galloway e Rabinowitz, Jean Marc Philippe destacou-se pela utilização de satélites artificiais, concebendo vários **projetos** (nem sempre realizados). 25

5 - Geraldo Souza Dias |Contundência e Delicadeza na obra de Mira Schendel |ECA-USP |2003 FERRAMENTA TRAB ARTS

Num **projeto** de 1974 – não realizado – para um monumento em São Paulo, Schendel apresentou a idéia de uma gigantesca espiral de alumínio, a ser colocada sobre um mastro de 16 metros de altura no cruzamento de duas avenidas de tráfego intenso, fundamentando-o com elementos teóricos da dinâmica corpórea schmitziana: "() a espiral evoluindo para o céu (o amplo) e voltando para o ser (o estreito), recriará, temática e conscientemente para alguns, mas vivencialmente para todos, o senso da vida no meio das pedras e das máquinas."22 p 135

6 - Julio Plaza | Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção | Publicação Postuma – SP |2003

"Na teoria da Obra Aberta, o autor define a arte como "uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados em um só significante". Este conceito de obra de arte inaugura a chamada "abertura de primeiro grau". Por outro lado, a noção de poética como programa operacional proposto pelo artista corresponde ao **projeto** de formação de determinada obra. Os graus de abertura da obra servirão para equacionar a participação." p11

"A teoria da criatividade de A. Moles explicitada nas fases **projeto**, informação, incubação, iluminação, formulação e comunicação, coloca questões relativas a uma arte concebida como **projeto** a ser produzido e como processo criativo de pesquisa, acelerando a arte experimental." P.13

23 - Lorenzo Mammì | À Margem |FFLCH-USP |2004

"Talvez ninguém melhor do que Robert Smithson tenha sabido pensar esse tipo de espaço. Suas leituras das periferias urbanas como sedimentações geológicas, das arquiteturas pré-fabricadas como concreções cristalinas, dos canteiros de obra como "ruínas do futuro", permitem forjar um novo tipo de artista/explorador, que trata regiões densamente populosas como se fossem terrenos virgens, e a sobreposição de sinais

das grandes cidades como uma crosta compacta e muda. Já não há mais lugar, apenas uma rede de estranhamentos que não param de remeter um ao outro. Se as intervenções de land art se colocam ciente em lugares quase inacessíveis, ou se desfazem rapidamente, a documentação sobre elas, os **projetos**, os materiais, se dispõem nas galerias com a tristeza muda dos non-site, daquilo que, de qualquer maneira, não deveria estar lá.” p. 93.

“Para Kounellis, ao contrário, todo espaço é espaço gerado pelo trabalho humano, portanto é história. Não existem medidas neutras porque toda medida é estabelecida por uma acumulação de experiências de produção e de uso. Por isso, nos projetos de Kounellis, as dimensões não são dadas por valores métricos abstratos, mas por formatos estabelecidos pelo uso: tamanho de uma folha de desenho, tamanho de uma cama de casal. Toda obra de Kounellis é uma busca da autoconsciência da história).” p.94

29 - Christine Mello |Arte e novas mídias: Práticas e Contextos no Brasil a partir dos anos 90. |PUC-SP |2005

“Julio Plaza e Monica Tavares, ao analisarem os métodos de criação artística, chamam atenção para o fato de que “a operação artística é um processo de invenção e produção”. Eles analisam cerca de dez modos de operar as novas tecnologias. Entre eles, há o método dos limites. Para os autores, o método dos limites consiste em “explorar as leis, normas e regras que definem um projeto, na tentativa de nelas reconhecer as fronteiras do seu campo de atuação para, a partir daí, poder transgredi-las”¹¹. Se na concepção do método dos limites, segundo Plaza e Tavares, para se criar deve-se quebrar os limites impostos pelo meio, estas regras são constantemente atualizadas por este conjunto de criadores, que busca, no limite, processos experimentais para as linguagens das novas mídias.” p 124

36 - Marco Buti |Caros Artistas, pesquisem. É suficiente. |ECA-USP |2005

“Realizar um trabalho pode significar simplesmente retirar um objeto de seu contexto, intervir em algo produzido pela indústria, **projetar**, por exemplo, uma escultura, que será realizada por uma empresa, ou encontrar um sentido presente através de uma atividade que tem milhares de anos, e mais n possibilidades. A escolha errada compromete a carga poética do trabalho. A atividade de um artista pode envolver tudo isto ao mesmo tempo, ou em momentos distintos de sua trajetória, limitar-se a uma única linguagem ou escolher o silêncio. São opções de cada um, um direito, e, a priori, nenhuma é superior à outra. Temos de aguardar a realização, e só depois assumir uma posição. É para isto que serve uma exposição de Arte.” p. 93

45 - Regina Melim | Espaço Portátil: Exposição-Publicação |UDESC |2006

“Na sua origem, em meados de 2005, surgia como uma possibilidade de pensar a noção de Performance nas Artes Visuais tendo como base sua especificidade e, ao mesmo tempo, sua distensão. Ou seja, interessava-nos pensar na Performance realizada pelo espectador que, em posse dessas instruções, poderia interpretá-las,

realizá-las. Na seqüência desse projeto, quando já estávamos em posse do material projetado em sua formatação final – um bloco de notas, seguindo a lógica de emissão de faturas, em que temos o original e a cópia –, partimos para uma outra discussão, que seria: como expô-lo, como veiculá-lo? De que forma poderíamos colocá-lo em circulação?” p.79

47 - Bernadette Panek |Mallarmé, Magritte, Broodthaers: Jogos entre palavra, imagem e objeto. Especialização em História da Arte e de Museologia da EMBAP |2006

"Esses esboços comportam sobretudo os projetos do esqueleto formal, os quais estudou cuidadosa e longamente antes de iniciar a construção propriamente dita. P.103

A concepção mallarmeana da literatura resulta da vontade de extinguir o fato imprevisto em todos os níveis do processo literário, sendo necessário abolir o autor, a realidade, a casualidade das palavras; o Livro, enfim, seria o eliminar do acaso pelo seu próprio projeto. p.104"

48 - Silvia Laurentiz |Uma Aproximação da Cibernética pela poesia virtual |ECA-USP |2006

"O **projeto** "Percorrendo Escrituras" vem sendo desenvolvido no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Em linhas gerais, pretende abordar diferentes estruturas da informação digital que compartilham um mesmo universo e são geradoras de uma nova condição estética. O objetivo é procurar, entre as funções algorítmicas e outras propriedades específicas do computador, quais as suas possibilidades expressivas. Trata-se de **projeto** teórico e prático, interdisciplinar, onde a partir do estudo do processo evolutivo da linguagem de programação, da lógica e da matemática são realizadas experimentações poéticas decorrentes." p. 121

50 - Nelson Brissac | Arte/Cidade: Um balanço |São Paulo |2006

"Essas são as questões que atravessam o trabalho de implantação de "Arte/Cidade". O **projeto** é preparado em três fases: uma extensa pesquisa urbanística sobre a região, a seleção de sítios e o desenvolvimento dos **projetos** de intervenção". p.87

"A partir desse trabalho, os artistas e arquitetos convidados desenvolvem suas propostas. Como levar em consideração, quando da elaboração dos **projetos** de intervenção, as múltiplas e complexas determinações afetam essas situações? Como possibilitar aos participantes, muitos deles estrangeiros, operar com esses fatores? Um grupo de apoio, formado por arquitetos e engenheiros, acompanha o desenvolvimento de cada **projeto**, procurando estressar ao limite suas potencialidades estruturais e técnicas e seu alcance urbanístico e social." p. 88

"A complexidade e a escala das situações propostas não permitem, sob pena de se submeter acriticamente a elas, um processo de trabalho que não seja fundado em **projetos** técnicos e apoios operacionais adequados. Procura-se assim evitar uma

adequação intuitiva, em geral estetizante, aos locais. Além de romper com os procedimentos hoje cristalizados em **projetos** para sítio específico.” P.88

59 - Lygia Pape Fala Hélio |RJ |2007/1974 FERRAMENTA TRABALHO ARTISTICO

" H. Oiticica – Não houve participação, meu trabalho-maquete continua inédito. Mandeí o vídeo tape, pois em vez de mandar uma maquete enorme, manda-se um vídeo onde gravei o processo de construção e funcionamento e um texto descrevendo o uso do **projeto**. Mandeí ainda os cortes laterais e a planta baixa para os arquitetos poderem construir. Isso evitou de mandar a partitura original. O texto está até hoje na censura e era somente uma descrição técnica.

L. Pape – Descreva o **projeto**.

H. Oiticica – É difícil fazer uma descrição, sem ver. Chama-se “Magic Square”, o nome tem que ser em inglês porque “square” quer dizer ao mesmo tempo quadrado e praça. É todo baseado no quadrado, e partindo da planta que eu fiz como uma colagem, um plano entrando por dentro do outro e que lembram coisas do Arp, do início. Trata-se de um papel parecendo papel de jornal, aliás são blocos, uns sobre os outros. Por cima disso estão colocados os painéis. São onze painéis de cinco por cinco metros, brancos dos dois lados e finos, leves. Um deles é fixo, os outros têm duas variações: alguns são pendurados e os outros são apoiados sobre rodinhas embutidas no chão. A diferença entre os dois tipos de painéis dão como resultado sensações diferentes – o barulho das rodas deslizando e o “antipeso” dos outros painéis dão duas experiências diversas. Levei seis meses para realizar a maquete, junto com arquitetos, pra detalhar o **projeto**. Os painéis tinham que ser alvíssimos, levíssimos e em vez de pintados deveriam ser recobertos com plástico branco, sem emenda. A área total é de vinte e cinco metros quadrados. Esse **projeto** deveria ser construído definitivamente, pois exige certos detalhes que não valeria a pena ser feito de maneira provisória, e é muito preciso. E não tem música e se constrói de silêncios e de branco sobre branco. p-24

"H. Oiticica – Continuando a descrição, rodeando essa área de 25 x 25 metros quadrados colocaria grama. Seria o espaço mesmo da praça e por isso daria o nome de “Magic Square”. Imediatamente, associariam meu projeto como influenciado pelos “quadrados” de Klee ou Mondrian. Acho ótimo que associem, talvez façam parte de uma mesma linhagem, mas minha idéia não é “quadrados mágicos”, o nome de meu projeto é “Quadrado-Praça-Mágico”. Não acho muito bom, e creio que vou pedir aos irmãos Campos para traduzir. p.24

As pessoas ficam perguntando e comentando sobre o espaço que vai das maquetes do Central Park em Nova Iorque, em 1972, e o que estou apresentando em 1977. Como se houvesse um buraco, como se as coisas escritas nesse período não fossem nada. Além de participações minhas em algumas exposições, como a de Pamplona. Quando as coisas escritas eram projetos para serem feitos e programações. Esse material escrito é importantíssimo: há projetos para performances, projetos abertos e algo muito

importante: projeto “C. C. – program in progress”, que acho mais importante do que work in progress. pp19-20

Por exemplo, uma delas era a descoberta do espaço urbano, e somente nesse caso seria uma retomada pois teria partido da maquete “Cães de caça”, que ainda seria uma coisa isolada do urbano, um projeto ideal, como se fosse aquilo que Mário Pedrosa dizia invitation au voyage baudeleriana, no urbano. Aquilo era para ser feito no espaço urbano, é claro, mas era uma coisa isolada, como se fosse uma invitation au voyage. 20

Então na medida em que as pessoas caminham pela área, o próprio pisar sobre a areia, o deslizar sobre as rodinhas dos painéis, o silêncio das folhas suspensas, constroem a própria música do projeto. Também acho que a referência do branco sobre branco remete à memória de Malevitch. Todo o construtivismo alimenta seus projetos, mesmo quando você usa de uma liberdade incrível, é como se fosse uma impregnação vigorosa e transformadora. 24

Também trabalhei no projeto “Eat me – a gula ou a luxúria?”, sobre essa mesma fita de Moebius, agora considerando o espaço dentro e fora do MAM como um plano contínuo e reversível – a exposição acontecia dentro e fora, ao mesmo tempo. P. 25 Agora, Hélio, você me fala de suas “paisagens topológicas ready made” e que são também projetos dentro do mesmo princípio matemático. As três experiências são totalmente diferentes entre si, todas trabalhando dentro do mesmo princípio matemático e nenhuma, nunca, como uma mera ilustração do conceito. p.25

75 - Marcelo Tomazi | Um sopro de Luz e Letra em meio ao caos |Universidade de Caxias do Sul |2009

Vale um olhar mais atento ao capítulo “Documentos”, em que Kac nos presenteia com anexos interessantíssimos – como um roteiro de cinema holográfico, intitulado “Holoscape”, e o belo storyboard para “Art sat link” (este criado com Mario Ramiro), além de um esboço para “Ornitórrinco”, um de seus **projetos** de telepresença. p.49

76 - Marco Buti |8.03: A Arte na Universidade, A Universidade na Arte |ECA-USP |2009

"A divisão teoria/ prática, pensar/ fazer, **projeto**/ execução, não ajuda a compreender a atividade artística como realização de obra. Não é possível mais generalizar uma divisão tão esquemática, numa época cada vez mais consciente da complexidade de todos os eventos. Pessoalmente, prefiro pensar em concepção contínua." p.117

“Cindir teoria e prática, concedendo apenas à primeira pleno status intelectual, sugere a ideia enganosa de que, uma vez concebido o **projeto**, sua materialização é imune aos imprevistos, e pouco exigiria mentalmente. Se muitos artistas concordariam com tal modelo, isso está longe de ser generalizável. Depende do nível onde se tenciona operar. Parece-me mais justo pensar o trabalho construindo seus procedimentos e

entender a arte como uma práxis onde teoria e prática não se distinguem. No caso das artes visuais, existe um componente intelectual inevitável, mesmo sem buscar outras conceituações: o desenho, entendido como pensamento visual, compreensão, organização ou desorganização do espaço, olhar qualificado que recebe e projeta. Não existe ação puramente material. Técnica é cultura. Não só na arte, mas em qualquer atividade material, a inteligência é solicitada, e uma tarefa aparentemente elementar pode esconder uma complexidade imprevisível.” p.118

“Existem muitos depoimentos de artistas de primeiro plano, relatando a necessidade de realizar o trabalho para conhecer seu pensamento, buscando sempre fazer o desconhecido, tentando não partir de **projetos**, declarando só saber o que era o trabalho após tê-lo feito, baseando-se mais na improvisação, usando os imprevistos do fazer para ampliar a invenção.” p. 120

“Tudo isso não está necessariamente em conflito com a necessidade de **projetos** e reflexões teóricas, e pode acontecer até na obra de um mesmo artista, mas é o trabalho que cria suas formas de operar.” p120”

78 - Paloma Carvalho | A cor na obra de Donald Judd: interação entre matéria e luz |PUC-RJ |2009

“No entanto, sua obra foi, por muitos anos, percebida como limitadamente calculada, racional, em parte devido às próprias declarações do artista, que enfatizava a “literalidade” de seus **projetos**. Contribuindo para essa redução, acreditamos haver ocorrido uma superinfluência do artigo "Specific Objects", publicado por Judd em 1965, e, segundo James Meyer, de uma problemática edição, realizada por Lucy Lippard, da transcrição da entrevista concedida por Frank Stella, Donald Judd e Dan Flavin a Bruce Glaser, transmitida por rádio em 1964. Lucy Lippard publica esta entrevista editada em 1966, na revista Artnews, e em 1968, na antologia Minimal Art.” p.129

84 - Annateresa Fabris Sophie Calle: entre imagens e palavras |ECA-USP |2009 FERRAMENTA TRABALHO ARTISTICO

"A importância do roteiro nas ações de Sophie Calle ganha reforço no encontro com Auster, sobretudo se for levado em conta o fato de que a gênese de Maria Turner foi cinematográfica. O escritor fora incumbido pelo diretor Michael Radford de escrever um roteiro inspirado na vida da artista. A falta de fundos fez abortar o **projeto**, levando Auster a lançar mão do material pesquisado na redação de Leviatã. E roteiro são, sem dúvida, as instruções de 1994, que permitem detectar um aspecto fundamental da práxis de Sophie Calle: sua atuação como performer. p.78 Nota: 21. MACEL, Christine. Biographical interview with Sophie Calle, op. cit., p. 82"

85 - Thais Rivitti | Uma obra para museu | ECA-USP | 2009

“Nesse ponto, talvez seja adequado proceder a um recuo à implementação do **projeto** dentro do espaço do museu, antes de ele ser aberto para o público. Parte desses comentários de bastidores revela características que, embora não estivessem

explícitas no trabalho pronto, certamente poderiam ser inferidas mediante uma análise mais detida dele. (...) O artista construiu, com o auxílio de uma equipe de profissionais especializados, uma estrutura que avançava sobre o vão. Os guarda-corpos que já existiam tiveram que ser modificados na parte a que o público teria acesso, tornando-se mais resistentes. O trabalho exigiu uma intensa negociação com diversos setores do museu: desde a assessoria de imprensa que foi orientada, a pedido do artista, a não veicular fotos da obra, ao departamento de recursos humanos do museu, que teve que providenciar um treinamento adequado para alguns dos profissionais responsáveis pela vigilância das salas, passando por uma consulta a uma psicóloga visando estabelecer a idade mínima para que as crianças pudessem percorrer a estrutura (havia também um termo de responsabilidade, a ser assinado pelos pais, em casos específicos) e pela presença constante de um bombeiro durante o tempo de permanência da exposição.” p.157

86 - Rafael Urano Frajndlich |Um debate americano: mediação, escultura e arquitetura - sobre a entrevista de Peter Eisenman a Richard Serra em 1983 |FAU-USP |2009

Serra abre mão do **projeto** logo nas primeiras reuniões, por não estar disposto a fazer concessões à obra por fatores políticos (a saber: a redução do número de peças pela metade, a pavimentação do entorno do memorial e a redução da altura máxima dos blocos de concreto), e formais – que reverberam melhor os temas da entrevista – decorrentes das pedras, menores em seu tamanho, deixarem de ser volumes em si e passarem a aludir a lápides, e pior, a emular em seu conjunto um cemitério judaico na Polônia. Eisenman, por outro lado, permaneceu no **projeto** e o construiu. 56

“Serra adota o oposto dessa postura. Suas obras não possuem uma instância de mediação, nem mesmo projetual. Onde em outros artistas (como Gordon Matta-Clark ou Robert Smithson) encontramos esboços e preparações para as intervenções, Serra declara que “as esculturas são resultado de experimentação e invenção. Eu nunca faço desenhos de antemão”¹⁵. A ausência de esboços, a intervenção direta, alcança o ápice na obra de Serra em seus projetos de interiores em que as peças são decalcadas diretamente nas paredes: “Egyptian Horsemix”, “High Verticals”, “A New Drawing”, e a obra feita no Brasil dentro do Centro Hélio Oiticica, “Rounded”: a leitura do lugar é imediata, está presente na visita do artista ao local, e já deságua na obra.” p.58

90 - Paulo Bernardino |Arte e tecnologia: intersecções |Universidade de Aveiro |2010

"Da execução técnica de um **projeto** à invenção mais original, há um exercício do fazer que se estende das formas mais elementares do ofício à mais pura criação estética". pp45-46. Nota: A palavra técnica tem sua origem no grego tekhné que passou para o latim ars , artis e para o português arte. Na Antiguidade, sobretudo entre os gregos, arte era entendida como tekhné que abrangia qualquer prática produtiva, inclusive a produção artística, acentuando o aspecto de execução da obra

de arte. Os gregos não faziam qualquer distinção de princípio entre arte e técnica e esse pressuposto atravessou boa parte da história da cultura ocidental até pelo menos o Renascimento. Para um homem como Leonardo da Vinci pintar uma tela, estudar a anatomia humana e a geometria euclidiana e projetar o esquema técnico de uma máquina constituíam uma única atividade intelectual. A palavra técnica aparece na língua portuguesa somente no século XIX e passa a substituir parcialmente a palavra arte. O português, o francês, o italiano, o alemão e o russo têm estabelecido uma distinção entre técnica e tecnologia. No inglês essa distinção é mais tênue e o termo technology engloba muito do que entendemos como técnica. A palavra tecnologia tem origem no grego tekhnologia (tecno + logos) e significa o conhecimento científico das operações técnicas ou da técnica. Tecnologia, assim como técnica, tinha ligação com a arte até o século XIX. Os termos técnica e tecnologia migraram do campo da arte para o campo da indústria e da ciência (conforme estas duas esferas cresceram em importância e atuação na sociedade ocidental). Por outro lado, arte tinha uma relação com a técnica e com a ciência mais evidente até a separação das duas esferas em campos praticamente opostos a partir do século XVIII.” pp. 50-51

“Permitindo-nos, nessa sua facilidade constitutiva, ir para além do mundo físico e elevar as nossas capacidades de observador para lá da existência corpórea – podendo, como no caso de projetos em 3D, ver efetivamente de qualquer ponto duma esfera de 360º – como explica William J. Mitchell, usando como exemplo a escolha da perspectiva na constituição da composição.” p 54

93 - Vitor Rezkallah Iwasso |Copy/ paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea |ECA-USP | 2010

“É importante considerar que mesmo quando o computador é usado durante o processo, como simples ferramenta para produzir estudos – por questões de praticidade, custo e, conseqüentemente, maior possibilidade de experimentação – a mediação da máquina tem implicações, principalmente quanto aos modos de armazenar, retrabalhar e visualizar tais *projetos*.” p.50

95 - Gilberto Prado |Grupo Poéticas Digitais1: *Projetos* Desluz e Amoreiras |ECA-USP |2010

“O *Projeto* Amoreiras é composto basicamente pelos seguintes elementos: - 5 amoreiras; - 3 microfones, que captarão os ruídos (um dos quais é responsável pela leitura da trepidação do chão, decorrente da passagem do metrô e de outras interferências) e funcionarão como sensores e coletores dos dados para as árvores; - 1 computador, que gerencia os dados das 5 árvores e retransmite as informações; - 5 placas arduino bluetooth (uma para cada árvore); - 5 caixas de acrílico com 3 motores independentes, varetas e mecanismo de transmissão (uma para cada árvore).” p. 118

100 - Silvia Laurentiz |Sistemas autônomos, processos de interação e ações criativas |ECA-USP |2011

“Perceber essa dimensão de um **projeto** não definirá a obra do artista, mas dará um salto em seu campo de possibilidades. E mais: pensar a função de Transição de Estados a partir de diferentes interações entre os elementos de um sistema, definida por metas, relação entre sistema e ambiente, aprendizagem a partir da modificação de metas com base no efeito das ações do sistema, requestiona a própria condição sógnica da obra. Pensar esses processos é uma tremenda reviravolta para o artista, que nunca esteve tão próximo a essas atividades lógicas, mas é um caminho possível para desmembramentos estéticos. Não estamos reivindicando um Tratado de Lógica, nem um conhecimento especializado em outra área, mas entender dos procedimentos tecnológicos e deixando de olhar para noções comuns passando a um conhecimento mais rigoroso, o que aumentará as possibilidades de ações criativas, o potencial expressivo dos **projetos**.” p114

101 - Jorge La Ferla |Robert Kramer: técnica, paixão e ideologia |Universidade de Buenos Aires |2011 FERRAMENTA DE TRABALHO ARTISTICO AUDIOVISUAL

Diante da rejeição da transmissão direta por parte do canal ao qual Grandieux havia proposto seu projeto, a ideia da emissão era manter uma captação contínua, mas com uma única câmera, sem cortes, sem possibilidade de pós-produção, sem difusão simultânea como seu criador desejava inicialmente. p.44

103 - Angela Varela Loeb Os Bóides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica ECA-USP 2011 FERRAMENTA TRABALHO ARTISTICO

"Em novembro de 1965, Oiticica esboça, ao lado do Estar 1, outras peças que recebem a designação Estar e têm propostas semelhantes, mas não chegam a ser realizadas. Há **projetos** para pelo menos quinze Bóides Estares diferentes, cada um contendo um material diverso, que pode ser enxofre, pedras de carvão, asfalto ou sucata de ferro em lâminas⁵⁰. NOTA: Cf. Idem. Estudos para Bóides-vidro ("Estar") (07 nov. 1965), AHO, doc. nº. 2043/65; Idem. Cinco novos "Estares" (21 out. 1967), AHO, doc. nº. 2047/67. P.60

"Idem é apresentar os elementos envolvidos na instalação, para que artistas iniciantes na modalidade tenham referências para pensar um **projeto** de instalação interativa, que é uma dificuldade muito presente no ensino de arte." p. 61

"Por outro lado, presenciamos a dificuldade que iniciantes, mesmo estudantes de arte, sentem para pensar um **projeto** de instalação interativa. P.62

Pode ter todas as formas possíveis, adaptando-se aos objetivos do **projeto**. P.64

O público é um elemento físico presente na instalação e que o artista tem de considerar como parte da instalação. Um **projeto** pode até se iniciar, tendo o público como elemento inicial de todo o processo. p-65

dependendo das especificidades de cada **projeto**. (...) p-67

Os artistas sempre estão pesquisando novos materiais e tecnologias para usar em seus **projetos**, tornando possíveis representar novas ideias. 68

Metacampo. Emoção Art.ficial 5.0: Autonomia. Itaú Cultural, 2010. **Projeto** selecionado em edital e patrocinado pelo Itaú Cultural. Autoria: SCIArts (Fernando Luis Fogliano, Hermes Renato Hildebrand, Julia Blumenheim, Milton Sogabe, Rosangela Leote), Luis Galhardo Filho (engenheiro eletrônico), Iran Bento de Godoi (projetista de instrumentação), Bruno Leal Bastos (programador), Bruna Vizer, Julio Cesar Milani Thomsen, Nina Pauline Knutson, Soledad Manrique, Thais Komatsu (auxiliares de montagem). p.68

e processos digitais na prática da pintura, na área de Poéticas Visuais. p.53

105 - Dália Rosenthal |Joseph Beuys: o elemento material como agente social |ECA-USP | 2011

Como coloca Bertz²⁸, a prefeitura de Kassel havia aceitado o **projeto**, pois metade de suas árvores haviam sido perdidas durante a Guerra e o desenvolvimento urbano seguinte. Então, a ideia pareceu boa, além de facilmente controlável. Mas, quando as 7000 pedras de basalto foram colocadas na Friedrichsplatz, a diferente dimensão do **projeto** começou a aparecer. Esta não era apenas uma ação ecológica para melhorar a vida da cidade, mas parte do Conceito ampliado de arte de Beuys . pp128-9

119 - Moacir dos Anjos |As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica |Fundação Joaquim Nabuco |2012 FERRAMENTA TRABALHO ARTISTICO

" O artista nunca chegou a realizar, contudo, o **projeto** Barracão, destinado ao Rio de Janeiro e que seria, conforme anunciou, "ambiente total comunitário do Crelazer"²⁹ p.31 NOTA: OITICICA, Hélio. Crelazer e As possibilidades do Crelazer. In: FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (Org.). Op. cit., p. 113-117.

A partir do início da década de 1970, e ao longo dos mais de sete anos passados em Nova Iorque, Hélio Oiticica desenvolveu uma série de **projetos** para a construção de grandes e labirínticos Penetráveis, pensados para áreas públicas e reunidos sob o nome de Subterranean Tropicália Projects, os quais jamais foram executados. p.31

Quase ao término do período em que viveu em Nova Iorque, Hélio Oiticica cria uma nova série de projetos e maquetes para construções destinadas a espaços públicos. P.32

A estrutura celular dos Ninhos aparece também no Newyorkaises, projeto de livro nunca realizado que reuniria toda a produção de Hélio Oiticica em Nova Iorque, incluindo nove Cosmococas, as cinco primeiras das quais feitas em parceria com Neville D'Almeida, e que somente começariam a ser executadas na década de 2000. Ver BRAGA, Paula. Quantas vidas tem a arte? In: Hélio Oiticica. Museu é o Mundo. p.32

Feitos de planos de cor luminosos que formam ambientes para serem percorridos e vivenciados, somente duas décadas após sua concepção (postumamente, portanto) um desses projetos, a Magic Square No. 5, foi executado: uma primeira versão no Museu do Açu, na cidade do Rio de Janeiro, e uma segunda vez em Inhotim, em

Brumadinho, Minas Gerais. Posteriormente, mais um desses projetos, a Magic Square No. 3, também foi construído, desta feita em uma coleção privada instalada no interior do estado do Rio de Janeiro³⁷. É curioso que nenhum deles tenha sido realizado em espaços urbanos e sem a regulação explícita de instituições públicas ou privadas de arte acerca de seu uso, o que parece atraí-lo, em certa medida, a vocação de tais trabalhos para descondicionar os modos de vida no dia a dia, seja pela instauração de uma temporalidade distinta daquela marcada pela rotina de trabalho, seja pela ativação de comportamentos diversos daqueles já normatizados.p.33

A despeito das filiações apontadas e do amortecido impacto dos projetos realizados, as Magic Squares conectam-se também, ainda que de modo menos claro, à ideia de um delirium ambulatorium, formalmente elaborada em finais da década de 1970, pouco após o retorno definitivo do artista ao Rio de Janeiro. p.33"

Quase ao término do período em que viveu em Nova Iorque, Hélio Oiticica cria uma nova série de **projetos** e maquetes para construções destinadas a espaços públicos. Concebidos como edificações a serem apropriadas pela população em seu cotidiano comum, as Magic Squares filiam-se, de modo imediato, à vontade construtiva que guiou a concepção dos Subterranean Tropicália Projects e também, mais remotamente no tempo, a **projetos** de penetráveis concebidos no início da década de 1960, como o **Projeto** Cães de Caça (1961). p. 33

Para esse projeto, Hélio Oiticica propunha convidar diversos "participadores" (incluindo artistas, críticos, designers, poetas, fotógrafos, cineastas, paisagistas), além de outros que quisessem aderir espontaneamente à proposta, para tomar o então depreciado bairro do Caju (região que fora importante durante o período imperial Português no Brasil) como se este fosse um playground, em que os visitantes poderiam realizar trabalhos antes esboçados e/ou tentar descobrir ("achar-play") o que fazer diretamente no amplo espaço escolhido (o "ground"). p.38

"pelo delirium ambulatorium não só saio da quase-imobilidade do 'workshop-fermento' como dou consequência às aspirações ali nascidas: se não só consequência – mais – meditação delas (dar consequências; dos projetos fermentados; dos pequenos vislumbres do 'que quero fazer'): "p.42

107 - Celso F. Favaretto |Deslocamentos: entre a arte e a vida |FE-USP |2011

"Pensa que os muitos blocos de **projetos** e maquetes lá desenvolvidos deveriam ser montados no Brasil, pois seria o local apropriado para eles. Como disse, ao voltar em 1978:

Minha vinda está ligada a alguns **projetos** que pretendo construir aqui. Este trabalho faz parte de um sonho antigo: montar grandes espaços labirínticos em amplas áreas livres. Penso que terei oportunidade de construí-los, porque há mais sentido em fazê-los aqui, num ambiente tropical, do que no inverno de N.York.³⁷ p.46

129 - Artur Freitas |Obra expandida: as vanguardas e o regime alográfico |UNESPAR |2014

"Em Duchamp, a divisão do trabalho industrial, baseado na separação entre **projeto** e execução, parecia em tudo oposta à artesanaria rara do pintor. Desse modo, se a "aversão de Duchamp pela pintura", como afirma Yve-Alain Bois, surgia da "interiorização da produção em massa", era justamente porque esta logo parecia "um presságio do fim da pintura", presságio este que se exprimia, para completar o círculo, "através de sua mais elaborada mise-en-scène: a invenção do ready-made"26.

133 - Carlos Eduardo Riccioppo | O lugar e as manchas do trabalho de João Loureiro | CAP/ECA/USP |2014

"A imagem da baleia se oferece como um adensamento de partículas no espaço do museu; um holograma, novamente. Não faz qualquer sentido perguntar de onde ela veio – ela provavelmente não é a melhor, nem a pior, nem a única coisa possível a se precipitar ali (e são raras as ocasiões em que João não prepara dezenas de **projetos** para a realização de trabalhos em locais específicos; cada **projeto** buscando entender alguma coisa desses locais). A baleia devia estar disponível naquele momento, talvez por ter provado, nos desenhos, que sua imagem dava conta de subsistir à mancha." p.144

134 - Branca de Oliveira, Heloisa Zani e Amilcar Zani |A dobra schumanniana: transitividade e intermeios. |ECA-USP |2014

"A seguir, apresenta-se uma sequência ilustrativa do **projeto** arquitetônico para montagem (da instalação) em espaço retangular (figuras 1, 2 e 3)." p.77

144 - Fernando Fogliano |Arte e interação: linguagem e produção de significado |SENAC-SP |2015

"Quer sejam dispositivos completos ou seus fragmentos eletrônicos, mecânicos ou código computacional, tudo pode literalmente ser apropriado para a materialização do projeto artístico." p. 150

135 - Regilene Sarzi Ribeiro |Diálogos estéticos e alguns caminhos da intertextualidade para a história da arte e do vídeo | UNIP/BAURU e FAAC/UNESP/Bauru/SP |2014

Étant Donnés é uma das últimas obras produzidas por Duchamp. Em 1968, após a morte do artista, o Museu de Arte da Filadélfia montou o projeto de instalação encontrado entre os escritos o artista. A referida obra é uma instalação na qual o público assume a postura de voyeur; espreitando pela fresta de uma porta, vê-se uma mulher deitada, um manequim tridimensional, com o sexo exposto; mas não se vê seu rosto. p112

149 - Ricardo Nascimento Fabbrini |A Gramática de Artur Lescher |USP |2015

São evidentes no artista design e desígnio próprios. Seus trabalhos, intento e traço, são claros, limpos, de boa forma – de gestalt cristalina – na tradição da arte construtiva. De seus projetos, executados com precisão arquitetural, resultam formas

mínimas, exatas, quase irredutíveis, sem excesso, ornato ou adorno, em diversos materiais. p.16

“Em vinte e cinco anos de atividade, Lescher construiu, em vários materiais, uma obra una e múltipla a partir de **projetos** certos dos quais resultaram formas depuradas, matutadas, substantivas.” p. 28

“Esse efeito de inquietude não é, contudo, o mesmo dos objets trouvés, pois suas obras são construídas regamente segundo **projeto**; e, nesse aspecto, nada possuem de dadá ou neodadá; ou seja: embora compartilhem com as vanguardas oníricas ou destrutivas, a crítica ao descarrilamento da razão científica em sua pretensão em quantificar a vida, dessas se distanciam, pois se fundam, em aparente contradição, em design construtivo.” p.27

160 - Itala Clay Freitas e Rafael de Figueiredo Lopes |O ecossistema criativo de Otoni Mesquita. |UFAM |2016 FERRAMENTA TRABALHO ARTISTICO

Foi criada a partir de desenhos encomendados ao artista para o **projeto** de um aplicativo para celular que acabou sendo cancelado. P.198

165 - Fabrícia Jordão |As artes visuais, as universidades e o regime militar brasileiro: o caso do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978-1985). |ECA-USP |2016

"Na Paraíba, apesar de eu ter ido lá como professor da UFPB, a ideia era realmente criar um centro de artes onde artistas mais jovens pudessem apresentar **projeto**.(...) Nem um artista jovem tinha onde expor, por exemplo, um **projeto** que escapasse da situação comercial da galeria privada. p.184

É importante destacar que uma das maiores contribuições do NAC no âmbito acadêmico, especificamente para o Departamento de Artes e no cenário artístico local foi a implementação de uma proposta, concebida por Paulo Sergio Duarte e Antonio Dias, que conjugava a circulação e presença de artistas de projeção nacional, exposições e financiamento de **projetos** de arte contemporânea, diálogo artista/público e ações de formação. p.196"

166 - Tania Rivera |Subjetividade anônima e cultura aberta no pensamento de Hélio Oiticica. |UFF |2017

“A Área aberta ao mito encontra-se ao lado dos Ninhos e consiste simplesmente em um cercado circular delimitado por uma treliça (que deveria estar coberta por trepadeiras vivas, no **projeto** inicial), tendo seu solo coberto por tapete ou carpete.” p.80

168 - Frederico Coelho | 1970: pause / play |PUC-RIO |2017 FERRAMENTA TRABALHO ARTISTICO

A escrita criativa-poética de Oiticica será decisiva em seu período em Manhattan, momento em que seus textos produzidos em profusão ensejam um **projeto** longo e, por fim, não realizado de publicação (Newyorkaises). P.144-5 NOTA: Para conferir as

relações produtivas de Oiticica com a escrita e seu **projeto** novaiorquino de livro, cf. COELHO, Frederico. Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

169 - Vera Beatriz Siqueira |A floresta geométrica de Paul Claudel: fronteira entre dois mundos. |UERJ |2017

"o papel desempenhado pela cultura e pela natureza brasileira no **projeto** de Claudel de articulação entre vanguarda, classicismo e primitivismo. P.55

Em realidade, o **projeto** de Paul Claudel parece ser, desde o início, participar ativa e conscientemente do debate cultural que cerca o L'après-midi d'un faune a partir de sua experiência no mundo natural e cultural brasileiro. p.56

"Ao observarmos o **projeto** de Parr para esse cenário (Fig. 11), as pontas de moderno e primitivo voltam a se encontrar." p.69

"O projeto do balé, mesmo depois do afastamento de Nijinsky, continuou a ser desenvolvido no contato com a floresta brasileira." p.65

Projeto de Audrey Parr para L'homme et son désir, 1921. Publicado em Les Ballets Suédois dans l'art contemporain. Paris: Éditions du Trianon, 1931. Fonte: <<https://goo.gl/uWMXBk>>.p.70"

174 - Celso Favaretto |O grande mundo da invenção |FE-USP |2017

Nas últimas entrevistas, em que assinala o estado atual de suas reflexões sobre a arte contemporânea e assinala as expectativas formuladas por ocasião de sua volta ao Brasil, insiste na posição central da proposição vivencial e da participação, repensadas em função dos desenvolvimentos efetivados nos **projetos** feitos nos anos em que ficou em Nova Iorque. p.43

175 - Dalila Camargo Martins |Crônica de Anna Magdalena Bach: amor, trabalho e morte no cinema de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. |ECA-USP |2017 FERRAMENTA DE TRABALHO ARTISTICO AUDIOVISUAL

O **projeto** foi declinado repetidamente pela FFA (Junta de Subsídio Federal), em Bonn, e pelo Ministério da Cultura, em Düsseldorf. P.176

208 - Carlos Pires |Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi |Instituto Superior de Ensino Vera Cruz |2018

"e o **projeto** com o modelo ou o plano prescrito." p.127

"Naves, que acredita também que um **projeto** que se materializa em um suporte "inferno às interrogações sobre seu estatuto visível" é uma forma de violência, defende, no entanto, uma timidez nos quadros de Volpi dentro da sua perspectiva teórica maior relacionada a uma "forma difícil" na arte brasileira, perspectiva que acho difícil sustentar no caso de Volpi. Cf. NAVES, 2001, p. 183." pp.127-8

216 - Antonio Ewbank, Liliane Benetti |Escritos não publicados de Robert Smithson |EUA |2018/ 1966

" O objetivo desta proposta é “programar” a paisagem e definir os limites do site do terminal aéreo de uma nova maneira. Tal **projeto** abriria um precedente e criaria uma abordagem original para a estética do paisagismo aeroportuário. P. 298

“Anúncios para o **projeto**.” p299

“Terrenos para os **projetos**.” p299"

Espero que o **projeto** do Egypt Valley seja realizado antes da conferência internacional sobre arte-educação, para que estudantes e críticos possam aprender com uma situação concreta. P. 312

217 - Yve-Alain Bois e Leonardo Nones |Entrevista com Rosalind Krauss |Universidade de Princeton |2018

“Mel Bochner, **Projeto** de Axiom of Indifference, 1972-1973, caneta esferográfica sobre papel, Nova York.” p.44

218 - Rosangella Leote* e Caio Pompeu Cavalcieri |Tecnoperformance e instalação: possibilidades emergentes de produção artística com drones. | UNESP/Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo (IPT) |2019

" A proposta está em fase de **projeto**. P.241

Artia (Arte com Interfaces Assistivas). O **projeto** tem duas etapas previstas. P. 242

234 - Renato Rodrigues da Silva |Entre o céu e a terra: as esculturas (neo)concretas de Franz Weissmann dos anos 1950 |UERJ |2019

“**projetos**, seus esboços, suas construções em primeira mão (quando dependem do seu fazer) são geralmente felizes”. p.120

243 - Patrícia Martins Santos Freitas |Do cartaz ao mural: Bramante Buffoni e o ambiente ítalo-paulista da década de 1950 |Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo | 2020 FERRAMENTA DE TRABALHO ARTISTICO

"Figura 6 (direita): Bramante Buffoni e Leonardo Spreafico, sem título, 1936. **Projeto** para mural no porto de Nova York, não executado.” 223

1.5 - PROJETO COMO DISPOSITIVO

1 - Walter Zanini |Arte de Comunicação Telemática: A Interatividade no Ciberespaço |ECA-USP | 2003

“Um exemplo, entre tantos, da interatividade psico-somática na telemática artística é o do **projeto** “Queda-de-braço transatlântico” (uma disputa que se fez com os contendores separados por mais de 7 mil km., entre Paris e Toronto) (1986), supervisionado por Mario Costa e Derrick de Kerckhove e realizado por Norman White e outros colaboradores. O *dispositivo* constava de de um braço mecânico ativado por computador e modem que tinha a função de transmitir “a sensação da pressão exercida”⁶⁵. p.26

34 - Iliana Hernández García |Habilidade Crítica nas Instalações de Muntadas: O espaço/tempo nos dispositivos de poder e de fuga. | Universidade Javeriana, Bogotá |2005

“The Limousine **Project**. Este dispositivo consiste em um subespaço da cidade como arquétipo de poder, este lugar é o setor financeiro de Manhattan, um superespaço que faz circular um veículo de poder: a limusine, aqui com seu sentido pervertido e transformado, para se converter no próprio lugar da evidência de sua intencionalidade.” p.35

36 - Marco Buti |Caros Artistas, pesquisem. É suficiente. |ECA-USP |2005

“Quando tal relação não existe, ou seja, quando se faz Arte sem ser artista, o problema também não existe: o trabalho já nasce traído, se chegar a existir. Se o objetivo é mais conseguir o auxílio que realizar o trabalho, este último torna-se infinitamente moldável às circunstâncias. Este tipo de pesquisador é um especialista em fazer **projetos**, que com toda probabilidade serão aceitos, mas isto não garante que encontrarão uma realização que os qualifique como Arte. Todo artista sabe que Arte é tentativa e as garantias não existem. Pelos atuais critérios de avaliação, tudo o que for encaminhado em perfeito acordo com os padrões acadêmicos tende mais a ser aceito, já que o trabalho em si não precisa ser visto, e os **projetos** e relatórios não permitem evidenciar as diferenças.” p.96

45 - Regina Melim |Espaço Portátil: Exposição-Publicação |UDESC |2006

“Exposições Portáteis”, como dispositivo curatorial, é um **projeto** desenvolvido na universidade e que contou com a participação de alunos da graduação¹ e da pós-graduação², e de uma série de artistas³ que, no desenvolvimento dessa proposição, foram sendo convidados. Denominado pela sigla “PF” – forma desdobrada e abreviada cujo codinome inicial era “POR FAZER”, esse **projeto** sinalizava a noção de obra como proposição, como instrução, cuja realização se daria a partir de uma participação. p.79

“Exposições Portáteis”, como dispositivo curatorial, é um projeto desenvolvido na universidade e que contou com a participação de alunos da graduação¹ e da pós-graduação², e de uma série de artistas³ que, no desenvolvimento dessa proposição, foram sendo convidados. Denominado pela sigla “PF” – forma desdobrada e abreviada cujo codinome inicial era “POR FAZER”, esse projeto sinalizava a noção de obra como proposição, como instrução, cuja realização se daria a partir de uma participação. P. 79

Imaginamos, então, um dispositivo curatorial dentro dessa perspectiva de mobilidade e circulação: o menor equipamento possível, todavia o suficiente para que pudéssemos, com cada mostra, não somente distribuir esse bloquinho, mas pensar no conjunto de sua apresentação e recepção. Sugerimos, portanto, como equipamento curatorial necessário, apenas uma parede (para que pudéssemos dispor as folhas expostas lado a lado); uma mesa (para colocar as pilhas de blocquinhos que

estariam à disposição do público) e cadeiras (para que pudéssemos nos reunir em grupos e debater sobre esse projeto, estendendo sua participação, ampliando seus níveis de reflexão). p. 80

Curadores/organizadores e artistas participantes desse projeto, salienta Obrist, buscam construir uma temporalidade diferenciada, que resista ao tempo formatado da cultura de exposição, estabelecido através da fórmula “começou-acabou”. Cultura em que, quando a exposição é desmanchada, tudo é novamente pintado de branco. p 82"

"Essas dinâmicas, enquanto proposições curatoriais, têm na base uma série de referências históricas extraídas principalmente da década de 1960, mas que também continuam recorrentes até os dias atuais. Assim, quando elaborávamos esse **projeto**, fomos acessando cada uma delas como forma de exemplificação. Muitas foram se tornando nossas mais preciosas referências e, ao término, já devidamente aderidas, achamos que deviam constar na publicação. No final do bloco-exposição listamos uma série de curadores, artistas e agenciadores. Em seguida, como numa espécie de jogo, listamos uma série de **projetos**, exposições, textos e proposições realizados pelos sujeitos acima mencionados. Uma forma, também, de ampliar a extensão deste **projeto** “Exposições Portáteis”, estendendo-o e conectando-o a outros, realizados em diferentes tempos, em diferentes localidades e contextos. p.81

Isto é muito pouco, mas tais títulos têm o mesmo valor oficial daqueles obtidos por quem dedicou a vida à realização de um trabalho artístico, e por isto obteve seus títulos com dignidade. É esta diferença que pode ser notada em uma exposição artística, mas não em **projetos** e relatórios. p.97"

50 - Nelson Brissac | Arte/Cidade: Um balanço | São Paulo |2006

“Como avaliar o *dispositivo* engendrado pelo conjunto das intervenções promovidas por “Arte/Cidade”? Qual o papel e o significado de que esse processo artístico acabou se revestindo? Qual o efeito urbanístico – econômico, social e político – que o **projeto** produziu? O acelerado processo de integração global das cidades tem alterado radicalmente as condições e os princípios das intervenções urbanas. **Megaprojetos** de redesenvolvimento e grandes instituições culturais transnacionais estão conduzindo uma profunda reestruturação das cidades, em escala global. Exigindo um novo repertório – técnico, estético e institucional – e novas estratégias para a ação no espaço urbano. Quais foram os resultados propriamente estéticos das intervenções realizadas por “Arte/Cidade”? De que modo princípios e procedimentos estabelecidos pelos **projetos** influenciaram iniciativas artísticas que, desde então, tiveram por parâmetro o espaço urbano? Uma análise da recepção de “Arte/Cidade” – e das obras específicas ali realizadas – ainda está por ser feita.” p. 86

66 - Ricardo Basbaum |re-projetando (utrecht) |UERJ |2008

"Mas, de fato, este gesto consiste aqui basicamente em ativar o **dispositivo** de produção de “sentido” característico do **projeto** NBP – provavelmente um de seus mais interessantes aspectos. não que essa busca de sentido seja um tipo de

acumulação de elementos que faça sua significância crescer mais e mais com o tempo; mas seu oposto: de **projeto** para **projeto**, há um esforço contínuo de apagamento de qualquer sobrecarga de sentidos fixos e cristalizados, procurando todo o tempo abrir a proposição novamente, tornando possível que continue e funcione outra vez, uma vez mais.” p.3

“Quando inscrevo no diagrama termos como “dinâmica de grupo”, “trauma”, “contaminação subliminar”, “micropercepção” e “repetição”, estou tentando indicar a presença de alguns tópicos que têm sido importantes para a construção da espessura própria do **projeto** NBP (e sua forma) – e isso inevitavelmente flui através de seus vários momentos, especialmente, é claro, em re-projetando (utrecht). É curioso perceber como cada um dos 9 **projetos** de re-projetando (utrecht) reverbera através do outro, influenciando mutuamente como os recebemos e nos relacionamos com eles.” p.4

“re-projetando (esquema geral de operações)

1 a forma NBP é projetada sobre um mapa, configurando uma proposta de intervenção.

2 os pontos em que os ângulos da forma NBP e seu círculo interno tocam o mapa são escolhidos como locais para ações, atividades, intervenções, palestras etc., relacionadas tanto a **projetos** de minha autoria quanto de convidados.

3 os locais selecionados funcionam como espaços para o desenvolvimento de propostas que atuam como interfaces entre as práticas contemporâneas (em arte mas também em outros campos e disciplinas), as áreas públicas ou privadas e os indivíduos, grupos e comunidades que ali habitam ou trabalham.

4 espera-se a produção de uma tensão, caracterizada como conversação, negociação e provocação recíprocas.” p.4

“Nesta conversa, é importante tentar produzir um sentido para o projeto como um todo, já que os eventos de re-projetando (utrecht) já ocorreram. e a partir de agora também podemos contar com o diagrama do projeto, que nos ajudará nesta tarefa, uma vez que essa composição de imagens e palavras nos leva a criar a impressão de conexão entre os 9 eventos do projeto. “p1

“Nesse ponto, a mediação de Casco - Office for Art, Theory and Design tornou-se clara: é uma característica, não apenas da série re-projetando, mas também de outros projetos que desenvolvo (Você gostaria de participar de uma experiência artística?, por exemplo), trazer para o primeiro plano, na construção do evento, certos tópicos das estruturas de fundo. É muito importante que essa mediação seja assumida como parte do projeto: com esse reconhecimento o projeto é imediatamente colocado em uma rede, aceitando funcionar ali. o aspecto colaborativo de re-projetando se insinua desde seu início – com o esforço coletivo de mediar os contatos que irão constituir os eventos.” p.2

"Departamentos de Artes Plásticas há 37 anos. A prática mostra a maior facilidade de concessão do auxílio a **projetos** teóricos, ou então àqueles com embasamento teórico mais acentuado. Volto a insistir que não vejo problema na busca de métodos científicos em arte, desde que seja opção do artista e necessidade do trabalho. Qual seria a dificuldade de avaliar um **projeto** puramente visual? Seria uma limitação do **projeto** ou do avaliador? A constatação dessa tendência leva alunos a elaborar **projetos** que reúnam mais probabilidades de ganhar a bolsa, quando o interesse real seria investir na tentativa de estruturar seu **projeto** artístico próprio." p.123

"Os modelos de **projeto** pré-estabelecidos, seguidos fielmente, tornariam inviável a apresentação das intenções artísticas. O **projeto**, aquilo ainda não existente, credencia mais que as realizações anteriores, fatos concretos. É possível ser aceito em Poéticas Visuais tendo realizado pouco ou nada concreto, desde que os encaminhamentos sejam docilmente respeitados. A diversidade construída na graduação é negada pelos modelos padronizados de apresentação de **projetos**, para ingresso nos programas." p.124

93 - Vitor Rezkallah Iwasso |Copy/ paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea | ECA-USP | 2010

"**Projetos** muitas vezes disponíveis online, alguns trabalhos permitem ainda um input de informação do usuário da rede, colocando em jogo ainda outras camadas de informação, como em Shredder 1.0 de Mark Napier [fig.10], que remixa códigos de programação e informações visuais de um site qualquer digitado pelo usuário, gerando uma composição a partir destes elementos." p.52

176 - Vera Pugliese | Entre duas Barcas: notas sobre regimes de visualidade e de discursos na história da arte. | UnB |2017

"Didi-Huberman em seu retorno crítico a Warburg e seu Bilderatlas como a materialização do aparelho concreto de seu pensamento⁷⁸. NOTA: O **projeto** do Bilderatlas, devido a seu dispositivo de mesa de montagem indefinidamente modificável – por meio de pinças móveis, com as quais pendurava suas imagens, e da sucessão de registros fotográficos nos quais documentava cada configuração obtida –, permitia-lhe sempre recolocar em jogo, multiplicar, afinar ou bifurcar as intuições relativas à grande sobre determinação das imagens. (DIDI- HUBERMAN, 2011, p. 61)." p.47

219 - Sergio José Venancio Júnior |Arte e inteligências artificiais: implicações para a criatividade |UNICAMP |2019

"Apresentamos um projeto de pesquisa que propõe o desenvolvimento de uma inteligência artificial inserida em um processo artístico de produção de desenhos. P.193

O algoritmo desenvolvido neste projeto se baseia na simulação de um processo de desenho de rostos humanos por observação, e atualmente consiste em.. P.193

É interesse do projeto buscar novas maneiras pelas quais uma inteligência artificial possa interferir neste ciclo. P.197

Dentro do objetivo de evoluir, um dos principais desenvolvimentos a implementar futuramente neste projeto envolve o aprendizado de máquina... p.197

O projeto Extentio não visa a autonomia criativa da máquina, embora permita atuações cada vez maiores das inteligências artificiais dentro do processo criativo. p.198 NOta:Diagrama representativo do processo criativo no projeto Extentio, 2018"

LISTA 2 – PROJETO COMO OBRA

3 - Walter Zanini |Arte de Comunicação Telemática: A Interatividade no Ciberespaço ECA-USP |2003

Uma outra cronologia do trabalho artístico interativo de telecomunicações foi anos mais tarde estabelecida no Brasil pelo artista e teórico Gilberto Prado⁴⁷, que igualmente parte das primeiras experiências em 1977 e estende-se até o final de 1994, acrescentando numerosos dados aos constantes na lista de Carl Eugene Loeffler e Roy Ascott. O professor da UNICAMP situa em prólogo eventos essenciais que percorrem de perto a arte telemática e registra o crescente número de em muitos países com a utilização dos vários recursos eletrônicos, sendo particularmente citada a produção brasileira. 47. GILBERTO PRADO. "Cronologia de Experiências Artísticas nas Redes de Telecomunicações" p 21

No artigo "Art and Telecommunications 10 Years On", que publicou em Leonardo⁴⁴, o teórico e educador Eric Gidney, do College of Fine Arts da Universidade de South Wales (Canadá)(...) Exemplifica-a com duas figuras que trouxeram uma contribuição essencial à "estética da participação", as de Robert Adrian e Roy Ascott, cujos **projetos** são analisados. Distingue grupos de objetivos: o dos que usam o computador e mantêm-se em rede e o dos que preferem o satélite, o slow scan (varredura lenta) e o fax, para os quais foram maiores as dificuldades de permanência em diálogo. 20 "Alguns **projetos** pioneiros de arte telemática, realizados não obstante as dificuldades operacionais e os custos elevados, não atenuados nos imediatos anos seguintes, tiveram lugar em 1977: Liza Beer, Willoughby Sharp e Keith Sonnier fundaram em 1977 a "Send/Receive Satellite Network", em Nova York, programando um primeiro evento de telecomunicações a 11 de setembro, denominado "Two-Way Demo", ao se articularem via satélite CTS da NASA, aos artistas Sharon Grace e Carl Loeffler, em San Francisco, cumprindo 3 horas de transmissão, incluindo conferências. Trata-se de uma manifestação histórica uma vez que assinala a primeira conexão "ponto a ponto" entre artistas telecomunicadores. 21

Roy Ascott, teórico e artista da arte telemática, como vimos - incessantemente expandida em anos mais recentes, apoiada em tecnologias de crescente complexidade - é autor do primeiro **projeto** de arte internacional de computer conferencing (sistema de comunicação, via rede de computador, que permite ler e responder mensagens dos participantes, em fórum eletrônico público), entre o Reino Unido e os Estados Unidos, intitulado "Terminal Consciousness", com uso da rede "Planet" da sociedade "Infomedia" (1980). Outro **projeto** seu, apresentado na exposição "Electra", no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (1983), foi "La Plissure du Texte", antes citado, que homenageia Roland Barthes. p22

Em sua síntese, relaciona a interatividade da arte telemática às reflexões sobre a linguagem e a dinâmica de sua comunicação, como propostas por Mickhail Bakhtin, Gilles Deleuze e Felix Guattari. Um trabalho é considerado por ele como exemplar na expressão de uma “consciência coletiva”, ou seja, de um pensamento associativo que não poderia emergir de uma só mente: “La Plissure du Texte”, **projeto** de Ascott de 1983. 20

O **projeto** consistia na disseminação de uma mensagem de paz em vários países, via televisão, rádio, imprensa e ainda pela difusão do apelo dos participantes através de amplificadores situados no alto de estruturas metálicas de 20 metros de altura, implantadas na fronteira da Eslovênia. Sem o poder para transformar, em nível prático, as situações de crise, os artistas, no entanto, através “de suas intervenções simbólicas, não se mostram menos fundamentalmente necessários”, afirma Forest.54 p24

" Pierre Comte, que colaborou com Philippe no **projeto** “Celestial Wheel”, voltou-se do mesmo modo, numa via própria, para o uso de satélites. Concebeu instalações artísticas na Terra para serem observadas do espaço ou projetadas para a colocação em órbita para serem vistas daqui59. Na exposição “Criadores Utópicos da Europa” (Paris, Grand Palais, 1989) apresentou essas soluções no **projeto** “Selenópolis”. A 6 de outubro de 1989, a 830 metros acima da Terra, o satélite “SPOT 1” fotografou o símbolo do planeta que desenhara no solo - o primeiro evento estético no gênero60. P25

“Um exemplo frisante do sublime de Mario Costa (apreensão do “desmedidamente grande” na natureza e sua “restituição” na forma de “fruição socializada e controlada”), encontra-se no **projeto** “Sundown”, de Mit Mitropoulos, em que propôs a “troca via satélite de imagens eletrônicas do ocaso do sol” entre diversas cidades. Em outro **projeto** - “Fax :Line of horizon” - de 1986, de conceituação geopolítica, o artista grego estabeleceu uma rede de múltiplos nós para que os participantes enviassem representações de suas linhas de horizonte e assim se compusesse, dos fragmentos recebidos, um horizonte de extensão global (uma analogia cabe aqui com o **projeto** de Stéphan Barron, do mesmo ano, comentado mais acima)” p.27

Em 1985, Paulo Bruscky (Recife) e Roberto Sandoval (São Paulo) realizaram o **projeto** “FAC-similar”, apresentado na exposição “Arte novos meios/ multimeios”, acompanhada de publicação histórico-crítica, dirigida por Dayse Peccinini de Alvarado, na Fundação Armando Ávares Penteado, em São Paulo. P28

Saliente-se a atividade de Karen O’Rourke, criadora do **projeto** “City Portraits”, junto ao U.F.R. d’Arts Plastiques da Universidade de Paris I e seus orientandos (integrando o “Groupe Art-Réseaux”), assim como em correspondência com artistas de universidades de diversos países70. Consistiu o **projeto**, iniciado em 1988, com prosseguimento em anos seguintes, no intercâmbio de imagens de cidades via fax. Gilbertto Prado, integrante do “Groupe Art Réseaux”, nos informa sobre o que era essa construção de cidades virtuais P 28

"Nas grandes manifestações internacionais periódicas de arte, houve, por vezes, a presença de eventos de arte de comunicação telemática como são exemplos o

mentionado **projeto** “Planetary Network and Laboratory Ubiqua”, de Roy Ascott, na Bienal de Veneza, em 1986. P28

“Em contacto”, **projeto**, com uso de fax, coordenado por Diana Domingues e seu grupo formado por Ana Mery S. de Carli e Fabiana de Lucena, produzido na Universidade de Caxias do Sul (RS), em 1994; “Via Fax”, realizada no Museu do Telefone, no Rio de Janeiro, participando 18 artistas de várias capitais brasileiras e Nova York (1994); “The Electronic Carnival”, **projeto** consistindo p33

Uma grande transformação nos usos telemáticos via computador, varredura lenta, fax, etc. seria provocada pelo uso da Internet, disseminado em meados da década de 90, momento em que a rede tornou-se acessível ao grande público. Para os artistas, a introdução da WEB significou uma interatividade agora mais abrangente e eficaz em espaços de navegação que ganharam estrutura permanente. A partir desse novo estágio das telecomunicações o recenseamento da produção em rede converteu-se em tarefa das mais difíceis ou mesmo “ilusória”, como diz Prado em seu trabalho de análise dessa experimentação artística, quando aponta exemplos de **projetos** desenvolvidos em sites de vários artistas⁸⁷. P34

6 - Monica Tavates | Fundamentos Estéticos da Arte Aberta à Recepção | ECA-USP | 2003

Como tradutor, o papel do leitor se estabelece na dialética entre a dificuldade e o prazer de empreender o ato de recriação. Este é o tipo de papel que lhe permite “transcriar” ou “traduzir a forma”, isto é, que lhe assegura realizar a tradução “...como um re-**projeto** isomórfico do poema originário”⁴⁸, estabelecido com base em um investimento estético, criativo e inovador. 38

8 - Julio Plaza | Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção | Publicação Postuma – SP | 2003

“Na poesia concreta brasileira do grupo Noigandres⁷, o problema da obra de arte aberta se colocou não apenas teoricamente mas através do **projeto** “verbivocovisual” em síntese ideogrâmica dos sentidos: “o olhouvido ouvê.” p.11

10 - Luiz Renato Martins | O Debate entre Construtivismo e Produtivismo, Segundo Nicolay Tarabukin | ECA-USP | 2003

“A OBMOKhU realizou duas mostras, em 1919 e 1920, que apresentavam principalmente cartazes e **projetos** congêneres, de agitação e propaganda, destinados à mobilização para a Guerra Civil contra os Brancos” p.57

11 - Virgínia Gil Araujo | As Intervenções Urbanas do Arte Construtora | ECA-USP | 2003

" As instalações são apresentadas como “atividades exploratórias”, pois os locais escolhidos não permitem, por suas tensões e sua desconfiguração genérica, abordagens estéticas convencionais de caráter escultórico. Pode-se compreendê-las como um **projeto** de site specific - de acordo com a acepção formulada por Richard Serra ou, ainda, por Rosalind Krauss de escultura no campo ampliado. p76

O **projeto** sinaliza, assim, outras possibilidades para o urbano ao opor ao marasmo da cidade contemporânea um universo imaginário, inventado em plena luz do dia de nossa época. p77"

13 - Silvia Laurentiz |Processos Computacionais Evolutivos na Arte |ECA-USP |2003

O **projeto** Andarilho²⁴ é um ambiente poético utilizando algoritmo genético para geração de palavras, criado pelo grupo SDVILA²⁵. Ao entrar no 'viveiro' encontra-se uma lista de 100 palavras que formam a sua população atual, e que são compostas por uma mistura de prefixos e radicais diversos (originalmente este **projeto** foi produzido para Internet). Para interagir com o programa deve-se escolher 10 palavras que possam, de alguma maneira, representar o que foi ou está sendo 'o seu dia de hoje'. Cada palavra, ao ser escolhida, aparecerá no quadro à direita da página. Ao escolher a décima palavra surge um botão 'enviar' que acionará o processo do algoritmo genético que foi criado para administrar esta população e a evolução das palavras, fazendo os cruzamentos e mutações previstas. p 53. Notas: GRUPO SDVILA. "The Wanderer Project". In <http://www.ici.org.br/invenção/papers/170.htm> (acessado em 09/2003).

O Grupo SDVILA, para o **projeto** Andarilho, foi formado por: Alberto Blumenschein, Anna Barros, Andrea D'Alcantara, Silvia Laurentiz, Luciano F. Costa, Nilda Diniz e Davi Correa. Este **projeto** foi apresentado no evento "Invenção - Pensando o próximo milênio", organizado pelo Instituto Itaú Cultural de 25 a 29 de agosto de 1999.

"Em Ouroboros, Diana Domingues explora diferentes aspectos dos sistemas evolutivos. Quatro situações são oferecidas no site do **projeto**: 1. em 'Memórias' somos levados a links hipermídia e textos coletivos; 2. em 'Serpentarium' explora-se a tele-robótica (sistema robótico interativo) e telepresença; 3. em 'Vila' podemos navegar em um ambiente tridimensional de realidade virtual e 4. em 'Terrarium' encontramos um ambiente de controle de vida artificial. "O web site está relacionado a rituais brasileiros e o desejo de incorporar animais, aumentando o poder humano. O ambiente explora o simbolismo da grande serpente do mundo, Ouroboros, mordendo, devorando, comendo sua própria cauda, envolvendo a terra. Simula o ciclo natural do universo: autofecundação, desintegração e reintegração, verdade e cognição, auto-regeneração: o princípio infindável do universo"19 p. 52. Nota: DOMINGUES, Diana. "**Projeto** Ouroboros". In <http://artecno.ucs.br/ouroboros/> (acessado em 09/2003)

Aqui se deposita um aspecto diferencial do **projeto**: a transparência do processo e o fato de estar em rede e trabalhar com um banco de dados que relata um histórico das escolhas selecionadas vêm apontar as preferências entre os indivíduos que acessaram o site. Ou seja, o processo de evolução é um estado contínuo que dirige para uma 'tendência' de significações ou ainda, aponta para 'interpretantes finais' de uma cadeia interpretativa (outro atributo inteligente apontado por Nöth no artigo citado). p.54

Usando as palavras de Nöth, se o conceito de máquina semiótica "for tão somente uma máquina envolvida no processamento de signos, uma máquina de escrever talvez possa também ser denominada máquina semiótica"26. Entretanto, num certo

sentido, os **projetos** apresentados possuem tanto capacidade de processar signos, quanto comportamentos orientados por/a um propósito (a preservação do sistema), aprendizado, autocontrole, auto-reprodução, adaptabilidade e, ainda, certa iniciativa e autonomia. p55"

16 - "Gilbertto Prado e Silvia Laurentiz | Uma Leitura Poética de Ambientes Virtuais Multiusuário |ECA-USP |2004

"A seguir apresentaremos uma leitura de duas obras de ambientes virtuais multiusuário: os **projetos** - ""Desertesejo"" - de Gilbertto Prado, e ""Community of Words"" - de Silvia Laurentiz. P.24

Desertesejo é um **projeto** artístico de Gilbertto PRADO¹⁵, realizado no Itaú Cultural. É um ambiente virtual interativo multiusuário para Web que explora poeticamente a extensão geográfica, rupturas temporais, a solidão, a reinvenção constante e a proliferação de pontos de encontro e partilha. Os ambientes são compostos de paisagens, de fragmentos de lembranças e de sonhos, sendo navegáveis rotas distintas que se entrecruzam e se alternam, que se encadeiam e se compõem em diversos percursos oníricos. p.26 Nota: PRADO, Gilbertto. "Desertesejo: um **projeto** artístico de ambiente virtual multiusuário na Internet". Cadernos da Pós-Graduação. vol 4, n. 1. Campinas: Unicamp, 2000, p. 40-53. Créditos: **Projeto**: Gilbertto Prado Realização: Programa Rumos Itaú Cultural Novas Mídias Produção: Flávia Gonsales Modelagem 3D e VRML: Nelson Multari Webdesign: Jader Rosa Apoio: MinC / Intel-Pentium III.

Em todo ambiente do **projeto** Desertesejo, independentemente da zona ou eixo onde os usuários se encontram, há portas de passagem e comunicação entre os espaços. Os portais são cilindros semitransparentes que rodam sobre seu próprio eixo. p 28. Nota: Na verdade, os ambientes não têm ordem de entrada. Estamos numerando por uma questão de construção e apresentação do **projeto**. A exceção é o primeiro mundo. Sempre se entra por ele, embora com ângulos de visão e em locais distintos, de maneira aleatória."

Community of Words de Silvia Laurentiz (<http://www.creativeidleness.com/laurentiz/>) O **Projeto** sob título "Community of Words" tem sido desenvolvido com a colaboração de Luciano Gosuen e Martha Carrer Cruz Gabriel, ambos pós-graduandos da ECA-USP, e Cristina Mizushima. Outros colaboradores se agregam ao **projeto** a partir de suas necessidades, e este ainda está em desenvolvimento. O **projeto** consiste em criar tais condições a um sistema de palavras para que este possa vir a apresentar padrões emergentes, ou, em outras palavras, macrocomportamentos observáveis. p.29

1. Inicialmente o participante do site é convidado a escrever seu poema. Um programa imediatamente registra as entradas do usuário num banco de dados, filtrando algumas condições preestabelecidas que não seriam funcionais nesse momento. Esse filtro, por exemplo, anula as entradas de palavras com até duas letras, como "de", "of", "o", "a", "um", e assim por diante. Tem sido importante essa primeira seleção pois, embora restrinja nosso banco de palavras, em contrapartida nos dá maiores condições de observação – principalmente nos estágios iniciais do **projeto**. Cabe lembrar que uma estratégia de redução nesse momento é compensadora, pois torna mais claro o

modelo

proposto.

p29

A noção de telepresença já apontada no **projeto** anterior (em Desertesejo) também se faz presente aqui, embora a ilusão de que os outros usuários são visíveis se dê através das ações dinâmicas do gráfico de controle, que permanece se atualizando constantemente em reação a diferentes entradas de dados dos diferentes usuários do sistema. Outro dado interessante é a sensação de 'ordem oculta' que se pressente ao penetrar nesse sistema. Pois há uma complexidade sistêmica, e não falamos daquela complexidade gerada por padrões randômicos, mas por um padrão que brota sem ter sido deliberadamente planejado, como, por exemplo, padrões que emergem de ações locais e imprevisíveis. Esses padrões são observáveis por sua característica estrutural repetitiva, o que os distingue do mero ruído²⁰. p. 32 Nota: JOHNSON, Steven. Emergência – a dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 29.

17 - Adriana de Souza e Silva |Arte, Interfaces Gráficas e Espaços Virtuais |UFRJ/UCLA |2004

Em n0time, o usuário cria um corpo virtual em poucos passos, mas, obviamente, não tem tempo para dar atenção a esse corpo. O corpo, então, cresce espontaneamente na Internet e, quando atinge um tamanho determinado, explode, começando novamente. Um outro aspecto interessante do projeto é explorar o conceito do que significa um 'corpo virtual'. p 87.

"O conceito por trás da maioria desses **projetos** artísticos não é tanto explorar a comunicação sincrônica, como é considerado o uso comum do telefone, mas investigar as conseqüências da presença gravada ou da voz como uma presença passada. Telefones foram considerados o meio virtual por excelência, pois eliminaram a distância entre vozes descorporificadas. Assim, transformaram o puro elemento da voz em presença: uma presença ausente. Os artistas citados anteriormente usaram essa tecnologia de telecomunicação para enfatizar não somente essa ausência do espaço, mas também uma ausência do tempo, ao trazer vozes passadas gravadas para dentro do presente imediato. p90

Também usando telefones em espaços públicos, Stephen Wilson desenvolveu um **projeto** artístico que utilizava o telefone, chamado Is Anyone There? (1992), que durou uma semana, em São Francisco (EUA). No **projeto**, cinco telefones públicos, conectados a um sistema computacional capaz de sintetizar a voz humana, tocavam nas ruas a cada hora, com o objetivo de envolver qualquer um que atendesse ao telefone em uma conversa sobre a vida na cidade. O sistema utilizava um programa interativo inteligente de modo a desenvolver com os transeuntes um rápido diálogo. As conversas eram, então, digitalizadas, gravadas e acessíveis posteriormente através de uma instalação que incluía um banco de dados das chamadas. Na galeria, a instalação mudava sem aviso prévio para um sistema que funcionava em tempo-real, telefonando aleatoriamente para telefones públicos de modo a conectar os visitantes do museu com uma pessoa real nas ruas. Com este trabalho, Wilson procurava explorar a comunicação aleatória entre indivíduos desconhecidos, que não ocupavam o mesmo espaço físico, enfatizando o usuário como criador de conteúdo. Além disso, o artista explorava possíveis desenvolvimentos para sistemas de

inteligência artificial, através da análise do discurso entre computadores e humanos. p.91

Outro importante **projeto** do início dos anos 90 foi Telematic Dreaming, de Paul Sermon. Em 1992, o artista criou uma “cama virtual” que poderia ser compartilhada por indivíduos que não se encontravam no mesmo espaço físico. Na verdade, havia duas camas e a imagem da pessoa ausente projetada na cama presente. p93

A maioria dos **projetos** de telepresença utilizando vídeo e satélites se diferencia de **projetos** que empregam aparelhos telefônicos devido à transparência da interface. p94"

Há poucas experiências artísticas que exploram MUDs ou mundos virtuais. Existem muitos exemplos de mundos virtuais comerciais, como AlphaWorld, além de MOOs desenvolvidos por universidades com fins educativos, como os criados por Amy Bruckman no Georgia Tech2. Uma das razões para essa lacuna na exploração artística de ambientes de multiusuários está conectada ao fato de que tais espaços são originalmente descendentes de jogos. E jogos não são, normalmente, considerados como arte. Entretanto, a tecnologia de jogos eletrônicos inspirou alguns artistas que tentaram adaptá-la para a criação de experiências estéticas. Conferir <http://www.cc.gatech.edu/~asb/> para uma lista completa de **projetos** de Amy Bruckman. Acesso em: 22 nov. 2004 p.80

22 - Walter Zanini |Atualidade de Fluxus |ECA-USP |2004

A partir das convicções de Maciunas, situando Fluxus numa esfera de criação coletiva, destinada a “fins socialmente construtivos” e em correlação com a “LEF” (por exemplo, expressas na citada carta endereçada a Tomas Schmit), e até das de Ken Friedman - membro dos mais ativos de Fluxus desde meados da década de 1960 - há conformidade nesse ponto de vista. Friedman é convicto de que “...tanto para Dick [Higgins], como para George Maciunas e para mim, Fluxus tem mais valor como idéia e como potencial para a mudança social do que como grupo concreto de pessoas ou como coleção de objetos”²¹. Reuniu argumentos para demonstrar a contribuição direta do grupo a um mundo de diálogo, de objetivos sociais e acima de interesses nacionais, declarando: “A visão que Fluxus tem da globalidade integra um enfoque democrático da cultura e da vida”²². Ele exemplifica essa contribuição citando os “**projetos** de Joseph Beuys para uma democracia direta”, “os experimentos de Nam June Paik com a televisão, os programas de Robert Filliou, a Something Else Press de Dick Higgins, os **projetos** “Aktual” de Milan Knížák, as séries múltiplas de George Maciunas e minhas próprias experiências no âmbito da comunicação e das expressões artísticas”²³. p18

Parte considerável da atividade de Fluxus foram as edições de suas caixas, contendo grande variedade de trabalhos e objetos prontos. Maciunas completou apenas dois de um **projeto** de sete anuários (os “Flux Yearboxes”): o primeiro, “Fluxus 1” (começado em 1962) somente com material impresso e o segundo, “Fluxus Yearbox 2” (1965), já contendo objetos como um loop de filme super 8, acompanhado de visor manual, publicações várias, cartões com inscrições. Desde 1963 começaram a surgir

edições individualizadas que deram outro rumo ao que era previsto para os anuários²⁶. Múltiplos compostos de bens baratos, apareciam em plena cultura da “desmaterialização”, porém antagônicos ao espírito ilusionista das beaux-arts. E ainda algo da vasta poética que é Fluxus: a mail art, nele introduzida por Ray Johnson, hoje recriada nas redes da Internet. p. 19

25 - Arthur Danto |O filósofo como Andy Warhol |Universidade de Colúmbia |2004

Estranhamente, isso não estava distante da intenção de Warhol, dada a sua propensão em encontrar, não tanto a beleza no banal, mas o banal como beleza. Em certo sentido Warhol era realmente comovido pelas coisas corriqueiras, e isso é central para os seus **projetos** artísticos. p108

29 - Christine Mello |Arte e novas mídias: Práticas e Contextos no Brasil a partir dos anos 90. |PUC-SP |2005

"Diana Domingues dirige, em Caxias do Sul, o grupo de pesquisa Artecno (www.artecno.ucs.br). (...) A partir de 2002 realiza o **projeto** Ouroborus, calcado em três ambientes de realidade virtual: em Village, ela explora o ambiente remoto, em Serpenterium, a robótica e a telepresença, e em Terrarium, a vida artificial. A metáfora por ela gerada nestes trabalhos diz respeito à idéia de mover-se, estabelecer trocas com o desconhecido e deslocar-se em novas relações com o ambiente virtual. p 120

O **projeto** de Gilberto Prado Moone: La Face Cachée, realizado em 1992 durante a exposição “Machines à Communiquer - Atelier des Réseaux”, na Cité des Sciences et de l'Industrie, em Paris, é mais um exemplo constituído no cerne híbrido das redes artísticas. As primeiras imagens foram realizadas entre os Electronic Cafe de Paris e de Kassel (“Documenta IX”), na Alemanha. Para Prado, a proposição deste **projeto** consiste em “construir com um parceiro distante (e eventualmente desconhecido) uma imagem híbrida e composta em tempo real. Esta ambigüidade está na raiz da proposição de se criar uma relação efêmera, onde o crescimento e a composição da obra dependem de uma dinâmica de intercâmbio”⁷. p. 121

Daniela Kutschat e Rejane Cantoni realizam também de forma conjunta o trabalho intitulado OP_ERA (<http://www.op-era.com>) no decorrer da primeira década do século 21. Conforme elas afirmam, este trabalho é um mundo computacional composto de quatro dimensões interligadas por passagens, que o visitante vai descobrindo ao explorar cada uma destas dimensões. Produzido sob a forma de um espaço matemático progressivo, o **projeto** possui uma série de desdobramentos. Trata-se de imergir o corpo de forma performática e interativa no espaço sensório por meio de experiências rítmicas, cinéticas, vibracionais e do uso de interfaces táteis e sonoras. É uma forma de ampliação da vivência estética para além do espaço da obra, para o espaço da vida e das relações com o “outro” maquínico, virtual, cuja maior experiência se dá no campo da linguagem, no campo da transformação e da construção dos sentidos. p123

Gilberto Prado (<http://wawrwt.iar.unicamp.br>), artista e pesquisador que desenvolve trabalhos em arte-comunicação desde os anos 80, empreende ao longo de sua trajetória uma série de estratégias diferenciadas de atuação a partir do tempo real e

das redes artísticas. Em agosto de 1991 - no contexto da exposição “Luz Elástica”, organizada por Eduardo Kac no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro -, Prado participa de um **projeto** de telescanfax, cujo processo consistia, nas palavras do próprio autor, na “leitura de imagens de televisão com scanner de mão e o envio destas imagens transformadas a um outro local via fax-modem”. p. 121

Videocriatura é, em descrição do próprio Otávio Donaschi, um ser híbrido gerado a partir de máscaras eletrônicas, criadas com monitores de vídeo low-tech e acopladas ao corpo de performers por intermédio de próteses ortopédicas. Parte fundamental de seu **projeto** poético, vem sendo desenvolvida por ele desde a década de 1980, em centenas de atuações e performances diferentes entre si, que são apresentadas tanto no Brasil quanto no exterior. Para um maior aprofundamento, procurar em www.videocriaturas.hpg.com.br 125-126

Em 2002, Lucas Bambozzi apresentou 4 paredes, no Paço das Artes, em São Paulo. Trata-se de um **projeto** de videoinstalação interativa em que sensores controlados por computador possibilitam convergências do vídeo no meio digital. Encontramos aqui a interface como experiência sensória. (...) Este é o caso de seu **projeto** Spio, criado a partir da idéia de um robô espião, que foi apresentado na exposição “Emoção Artificial II”, em 2004, com curadoria de Arlindo Machado e Gilberto Prado. pp. 127 - 128”

Este **projeto** de Lucas Bambozzi passou por uma série de negociações, no decorrer da exposição “Emoção Artificial II”, com a equipe da empresa terceirizada que presta serviços de segurança ao Itaú Cultural. Tal fato ocorreu também com a intervenção digital de Simone Michelin, presente nesta mesma mostra, ADA: Anarquitectura do Afeto. Esta situação ocorreu por conta de ambos criadores questionarem, em seus **projetos**, a questão da vigilância e seus mecanismos de ação nos espaços institucionais, questão esta que entrava justamente em confronto com as normas de segurança da instituição. p. 128

Outro percurso bastante interessante é o do **projeto** Valetes em slow motion. Este **projeto** teve início com a produção do vídeo Tereza, de Kiko Goifman (1992, co-direção de Caco Pereira de Souza). O trabalho deu origem a um site na internet, a uma videoinstalação de 1980, em centenas de atuações e performances diferentes entre si, que são apresentadas tanto no Brasil quanto no exterior. Para um maior aprofundamento, procurar em www.videocriaturas.hpg.com.br p126

A obra interativa apresentada na “24ª Bienal Internacional de São Paulo” (1998) e a uma outra na “2ª Bienal do Mercosul” (1999), intitulada Jacks in slow motion: experience 02. Estas últimas etapas do **projeto** tiveram a co-criação e a codireção de Jurandir Muller. Do meio imaterial e eletrônico do vídeo, o **projeto** Valetes em slow motion dialoga com os processos não-lineares e interativos da linguagem hipermidiática encontrados no CD-Rom e, na sequência, expande-se como forma híbrida, entre o espaço físico e o virtual, para o contexto das videoinstalações e para os domínios imersivos das redes telemáticas e do ciberespaço. p126

Já em 2002, Jurandir Muller e Kiko Goifman desenvolvem o **projeto** Coletor de imagens. O **projeto** é constituído por um documentário, uma videoinstalação e um

site, em que pessoas do mundo inteiro podem enviar suas próprias imagens, de origens as mais diversas, proporcionando um grande contágio entre universos e sentidos bastante diferentes. Trata-se de um **projeto** de recomposição e ecologia da imagem, em que o artista, ao tomar consciência da grande quantidade de imagens já existente no mundo, em vez de saturá-lo produzindo mais imagens, prefere ressignificar as imagens existentes. p 126

30 - Monica Tavares e Suzete Venturelli |Cinético_Digital |ECA-USP/UNB |2005

"Vestis (2004) - Luisa Paraguai, com Daniela Gatti (performer) O **projeto** foi apresentado como uma performance na abertura da exposição. Vale-se de uma interface específica - um computador "vestível" -, utilizada para mediar o diálogo entre o ator e as pessoas em torno do mesmo espaço físico. Os aros da vestimenta que contornam o corpo do usuário mudam de forma constantemente. Estes aros formam uma unidade capaz de permitir expansões e contrações. p 113.

As mil e uma histórias (2005) - Lúcia Leão Um **projeto** colaborativo em que o objetivo principal é criar um ambiente que estimule a partilha de narrativas. A participação pode se dar através de textos, imagens, poemas, vídeos, áudios ou animações. As colaborações são recebidas por um sistema dinâmico de atualização de dados. Vinculação conceitual: verde (arte nas redes); vermelho (arte computacional). p114

Community of Words (2005) - Silvia Laurentiz O **projeto** cria condições para que um sistema de palavras possa apresentar padrões emergentes, ou ainda, macrocomportamentos observáveis. É um sistema multiusuário onde os participantes são convidados a escrever linearmente seu poema, podendo depois transformá-lo no contexto de um ambiente tridimensional interativo. Vinculação conceitual: verde (arte nas redes); vermelho (arte computacional). 114.

34 - Iliana Hernández García |Habilidade Crítica nas Instalações de Muntadas: O espaço/tempo nos dispositivos de poder e de fuga. |Universidade Javeriana, Bogotá |2005

"CEEP Project: :

Um **projeto** que destaca o uso de um elemento básico de decoração e mobiliário: um pequeno forro de mesa ou tapete, um objeto normalmente padronizado e reproduzido através do mecanismo industrial, sem outra finalidade que o comércio, a publicidade de imagens corporativas e o uso cotidiano e indiferente, nesta obra é substituído pelo mesmo elemento, mas pensado pelo artista para exercer um lugar de igualdade, nas mesmas características aqui descritas, a algo discursivamente agenciado pelos governos e os setores de poder econômico como importante e de alta participação e compromisso de seus cidadãos: "a configuração da comunidade econômica européia". Chama a atenção especialmente que a crítica se exerça para alcançar o lugar de equivalência entre o desenho industrial e os agenciamentos de poder e consumo, por exemplo o **projeto** de Europa. Os interesses do design industrial se evidenciam perfeitamente ligados aos da identidade corporativa e seus objetivos de

manipulação, a publicidade de outra forma de produtos de consumo. Neste caso uma forma de relação econômica, sobre a qual em seu momento os habitantes e cidadãos de cada país não estavam de acordo nem haviam proposto. Um dispositivo que revela os enunciados discursivos de um **projeto** global em processo, centrado no intercâmbio econômico não-igualitário e na ausência de referências no social e cultural. p.45

Essencialmente, nestes dispositivos não se podem evitar as relações espaciotemporais e a experiência como fundante da própria instalação e do propósito de cada projeto, do mesmo modo a questão do poder, como objetivo crítico das instalações em sua forma não soberana, e sim de controle p.54

38 - Rubens Mano | A condição do Lugar no Site |São Paulo |2006

"Ao invés da cumplicidade aventada entre a escultura modernista e as expectativas de seu espectador, durante esse período procurou-se redirecionar tal entendimento para uma inter-relação entre a obra, o observador e o local. O trabalho passava a pertencer ao seu espaço e toda a relação tornava-se dependente dos movimentos realizados pelo observador – então capaz de enxergar a cidade como parte integrante do **projeto**. A experiência perceptiva, no entanto, revelava em sua natureza um pequeno conflito, uma vez que sem uma crítica aos conteúdos modernos impregnados nos espaços reservados aos **projetos**, a incorporação do local ao corpo do trabalho somente estendia o idealismo da arte ao seu contexto espacial. Mesmo nas propostas da land art, onde a conexão com a paisagem e o meio ambiente apresentava-se como sua característica mais marcante, podemos encontrar a maioria dos artistas concebendo "...suas obras dentro de determinados pressupostos, nos quais a especificidade era mais um detonante estético do que um compromisso com a dimensão política do espaço"7 p.114-5

A arte conceitual foi outra grande referência para os **projetos** que cogitaram o rompimento da relação formal com o lugar para o qual estavam pensados, fosse este urbano ou não. Pois, ao compreender o significado dos trabalhos não mais ligado à sua autonomia, mas conectado a uma dimensão contextual, a arte conceitual passou a destacar a importância que aspectos políticos, institucionais, sociais, físicos... tinham na constituição de suas obras. O sentido dessa contextualização, indicada por muitos críticos e artistas como um refinamento do conceito de site specificity, acabou influenciando muitas das ações artísticas realizadas a partir de então. Não são poucos os processos que poderíamos citar por terem intensificado os questionamentos quanto à correspondência entre o artista e o espaço construído por sua ação. Dentre estes, porém, gostaria de destacar as 'manifestações ambientais' realizadas por Hélio Oiticica e as 'descomposições arquitetônicas' elaboradas por Gordon Matta-Clark. p.115"

41 - Thiago Honório |Meio-ato / Entrevista com Watércio Caldas |FAAP |2006

No que se refere aos auditórios, o trabalho "Figura de linguagem" é a referência. "Meio-Ato" tematiza a platéia dos teatros e um outro **projeto** diz respeito à platéia dos cinemas. Por que as platéias me interessam? Tenho uma desconfiança de que o

conceito de multidão está sendo substituído pelo conceito de platéia. A força gerada por uma multidão está sendo lentamente substituída pela energia passiva das platéias. O espectador de arte, por outro lado, não faz parte de uma “platéia”, é um fruidor solitário, está sempre só diante do trabalho de arte. Já um integrante de platéia conta com a cumplicidade do indivíduo que está ao seu lado. A platéia tende a reagir como um todo, às vezes se comporta como um bloco. p13

44 - Ronaldo Entler |Testemunhos Silenciosos: Uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea |FAAP |2006

“Quando alguém fotografa cotidianamente, a distância criada entre aquele que toma a imagem e aquele que nela aparece é fruto das circunstâncias: seria contraproducente querer identificar cada pessoa registrada, para se antecipar à possível curiosidade de saber detalhes de sua história. Então, fotografa-se simplesmente e o desconhecimento é uma consequência que, eventualmente, aprende-se a explorar depois. Mas Sophie Calle vai além desse caráter circunstancial do desconhecimento e fundamenta seu trabalho nas presenças incompletas que a imagem oferece, operando-as de modo sistematizado e tomando-as como conceito central de seus **projetos**. Com isso, ela consegue aprofundar a distância com a realidade que investiga, mas sem rompê-la.” p.41

46 - Helio Ferverza |Limites da Arte e do Mundo: apresentações, inscrições, indeterminações |UFRGS |2006

"Como eu nasci e vivi durante anos nessa fronteira, tendo aí realizado outras experiências e não querendo produzir mais um objeto, imagem ou monumento relacionado à singularidade desse lugar, interessaram-me mais as possibilidades existentes nas relações entre os moradores de ambos os lados, suas características e culturas. Fiz uma proposição, então, de que ocorresse uma troca entre escolas situadas de um lado e outro da fronteira. Durante alguns meses, de uma forma muito simples, estabeleceram-se conversas, consultas e contatos com escolas e professores. À medida que as pessoas aceitaram a proposta inicial e envolveram-se no **projeto**, este foi sendo elaborado e modificado. p.87

Quando viajei para acompanhar sua realização, o **projeto** estava de tal forma encaminhado que não dependia mais de mim ou de minha vontade. Ele ocorreria de qualquer maneira. Ao chegar às escolas, as diretoras perguntavam quem era eu e o que de fato fazia, se era um geógrafo, pesquisador ou pedagogo. Expliquei-lhes que era um artista, e que participava de um **projeto** cujo interesse era inscrever-se em situações ou desenvolver atividades em lugares não destinados às apresentações artísticas, quer dizer, fora dos circuitos artísticos. Elas prontamente aceitaram minhas explicações. Mas o perturbador para mim foi a percepção simultânea de que se, por um lado, o **projeto** havia criado vida própria e ele não dependia mais de mim, por outro, ao enunciar minha condição de artista, e era preciso fazê-lo, a posição a partir da qual isso era enunciado tornava-se ao mesmo tempo vazia. Ela não correspondia

mais a uma imagem nem a uma função dada do artista. Era preciso então produzir outras. p90"

47 - Bernadette Panek | Mallarmé, Magritte, Broodthaers: Jogos entre palavra, imagem e objeto. Especialização em História da Arte e de Museologia da EMBAP | 2006

"Em Broodthaers vemos articulações irônicas entre a representação, o observador e as questões sociais e políticas nas afirmações e negações de seus **projetos**. Ele bloqueia a relação da palavra com a figura." p111

48 - Silvia Laurentiz |Uma Aproximação da Cibernética pela poesia virtual| ECA-USP | 2006

Veja o **Projeto** "Thinkmap Visual Thesaurus", disponível em: <http://www.visualthesaurus.com/?vt>. É uma Enciclopédia Visual, ou seja, uma espécie de dicionário e enciclopédia interativos. Os autores promovem sua exibição inovadora e recomendam-no tanto para aqueles que querem explorar novos conhecimentos, como entender melhor um idioma, ou exercitar novas idéias.

51 - Diana Domingues Suzete Venturelli |Cibercomunicação Cíbrida no Continuum Virtualidade Aumentada e Realidade Aumentada |CNPQ |2007

A ciência da interface pela hermenêutica operacional de Rössler coloca a capacidade de computadores de interpretar dado e a ciência performativa como fatos físicos vividos durante as interações, bem como a teoria da conversação de Gordon Pask são coordenadas para os **projetos** de artes p. 117

Na relação entre arte e ciência, por geolocalização, PigeonBlog de Beatriz da Costa²⁴ com Cina Hazegh & Kevin Ponto oferece uma forma de explorar ecologias e poluição ambiental com pombas "repórteres", dotadas de GPS e de sensores de poluição que enviam em tempo real o lugar e a taxa de poluição por visualização de dados, em mapeamentos e traçados ambientais on line. O **projeto** se inspirou na famosa fotografia de um pombo que transporta uma câmera em torno de seu pescoço, tomada na virada do século passado. pp117-118

Os **projetos** do NTAV LAB30 em Software Arte com interface crossmodal estão na categoria das embedded technologies e RM ou realidade misturada. 119

Na relação com espaços urbanos, "re:positioning fear – relational architecture", de Rafael Lozano-Hemmer,²³ mescla chats da Internet colados ao espaço virtual de sombras projetadas no espaço físico do exterior do prédio de Landeszeughaus, um arsenal em Graz, na Áustria. Pessoas na rua são projetadas nas paredes e, ao mesmo tempo, são projetadas sobre o corpo frases (conversas) de um chat que "revelam" pensamentos. Lozano-Hemmer qualifica esse **projeto** como teleabsence interface. p.117

52 - Monica Tavares |Os circuitos das arte digital: Entre o Estético e comunicacional |ECA-USP |2007

Em menor ou maior medida, as estratégias de inserção do consumidor no contexto da arte digital configuram-se em sua abrangência com base em **projetos** dos artistas. Neles, o leitor é antes de tudo o coadjuvante e age muito mais como operador, ativador, continuador e atualizador daquilo que previamente se encontra programado. p. 110

53 - Christine Mello| Videoinstalação e Poéticas Contemporâneas |PUC-SP |2007

"A arte para Bambozzi diz respeito a colocar em contato, ou em relação, sistemas comunicacionais audiovisuais de partilha e troca com o outro. Neste sentido, para ele, vivenciar a situação do trabalho, a experiência que o mesmo carrega, é inerente à constituição da própria idéia de arte. No processo de realização de seus vídeos, filmes, videoinstalações, **projetos** de intervenção em ambientes públicos, **projetos** interativos, arte para painéis eletrônicos, net art (arte da rede), liveimages (vídeo ao vivo), documentários e ficções, as relações proporcionadas pela vida, pelas trocas intersubjetivas e pelos imprevistos se configuram inegavelmente presentes. p.93

Também em 2002, Kiko Goifman, junto a Jurandir Muller, desenvolve "'Coletor de imagens'". O **projeto** é constituído por um documentário, uma videoinstalação e um site³ ao qual pessoas do mundo inteiro podem enviar suas próprias imagens, de origens as mais diversas, proporcionando um grande contágio entre universos e sentidos bastante diferentes. p.94

Nesse momento, a escolha do grupo de pessoas com que irão interagir determina o tema do **projeto**; o contexto em que esse grupo se insere determina o modo de execução da proposição. A segunda etapa do processo acontece diretamente no local da ação, por intermédio de workshops e encontros entre as pessoas envolvidas e também na forma como são feitas as negociações e redefinições dos significados entre ambas as partes. p.95

A videoinstalação Rua de mão dupla de Cao Guimarães é da ordem da ação. O artista oferece a proposição e permite que ela seja construída durante o fazer/apresentar da obra. Possibilita que o público se contagie com o outro, que não faz parte apenas da obra acabada porque está no vídeo, mas o outro que também compartilha com ele a experiência posterior à tomada dos vídeos. Experiência colaborativa, sensória e vivencial de espaço-tempo, esse é o **projeto** conceitual de que toda videoinstalação de Cao Guimarães se ocupa. p.96"

54 - Luis Camilo Osório |As cores e os lugares em Hélio Oiticica: Uma leitura depois de Huston. |UFRJ|2007

"Como a cor foi uma constante no seu percurso poético, são também apresentados alguns **projetos** da década seguinte: uma série dos "topological ready-made landscapes" e duas maquetes da "invenção da cor", "Magic Square N°1" e "Magic Square N°3" (esta última realizada no Museu do Açude do Rio de Janeiro). Esta exposição viajou posteriormente para a Tate Modern." p. 27

O Museu de Houston é um **projeto** de Mies van der Rohe. Suas galerias monumentais deram respiração singular à pulsação cromática da virada dos anos 50 para os 60,

dos “Bilaterais” ao “Grande Núcleo”. É impressionante o frescor destas peças, que vibram ensolaradas com uma energia sempre renovada. p. 28

56 - Cayo Honorato|Expondo a Mediação: Questões sobre educação, Arte Contemporânea e Política |FE –USP|2007

"Discutidas algumas nuances entre a ampliação e a partilha contraditória do uso social da produção cultural, resta-nos ainda uma questão: o que afinal se pretende partilhar? O **projeto** Você gostaria de participar de uma experiência artística? de Ricardo Basbaum – outro exemplo – talvez nos mostre ao mesmo tempo uma e diversas respostas. (...) Poderíamos dizer que o objeto em questão retém os alicerces de que falava Resende, mas transpõe sua pureza visual, sua auto-referencialidade mnemônica, desclassificando-se como coisa. É significativo que o **projeto** possa se desenvolver indefinidamente, mesmo fora dos centros e da instituição ou na ausência do artista, sobretudo como exceção à codificação do político na arte. Pois, diferentemente da filosofia corporativa, sua finalidade é radicalmente aberta: endereçar a transformação como experiência. De qualquer forma, resta-nos a questão do que e em que se transforma, de como a transformação repõe ou não os horizontes espancados da perfectibilidade ou da revolução.

p.126 BASBAUM, 24 Ricardo. The project. [tradução livre]. Disponível em: <<http://www.nbp.pro.br/projeto.php>>. Acesso em 24/08/2007."

57 - Monica Zielinsky |História da arte e questões da arte no Brasil|UFRGS|2007

"Luisa Meyer, ""Migração""", 1996. Concreto. Trabalho integrante do **projeto** Arte Construtora, Ilha da Casa da Pólvora, Porto Alegre. Foto de Marcelo Zocchio - p69"

60 - Alessandra Monachesi Ribeiro |Antônio Manuel - Corpo, Memória e Morte |UFRJ |2008

"Percepção e memória, que tenderiam a se excluir nesse sistema, teriam que encontrar maneiras de se acomodar uma à outra e essa acomodação é algo sobre o que Freud se debruça desde seu “**Projeto** para uma psicologia científica”⁷, em diversas tentativas de formalizar um aparelho psíquico que encontra sua melhor organização nesse pequeno texto de 1925. Idem. **Projeto** para 7 uma psicologia científica (1895). In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol.I. Rio de Janeiro: Imago editora, 1996” p.86-7

“Ao discorrer sobre o desafio do aparelho psíquico em reter permanecendo capaz de receber, Derrida¹⁹ também se aproxima daquilo que a psicanálise pode entender como corpo. Acompanhando o “**Projeto** para uma psicologia científica” de Freud, ele mostra como, para falar do movimento psíquico, é também necessário que Freud fale dos lugares e, em relação a isso, tentando pensar força e lugar simultaneamente. As distinções neuronais que faz no “**Projeto**...” não possuem nenhuma base morfológica, sendo sua diferença não calcada em uma essência, mas de destinação. Ou seja, trata-se de uma diferença pura, de situação, conexão, localização, relações estruturais, mais do que de suporte. p.93

63 - Jorge La Ferla |Limite: Sinfonia do Sentido |Universidade de Buenos Aires | Universidad de Los Andes, em Bogotá |2008

"A partir de um presente onde predomina a uniformidade expressiva e a máquina digital, retomam-se os valores de mise en scène de ambos os **projetos** experimentais realizados por dois dos mais importantes diretores da história do cinema do continente." P.69

"O formato em vídeo para venda pública; o pacote televisivo como minissérie – que nos lembra também outros **projetos** de diretores de cinema –; um conjunto de DVDs que circulam de maneira informal; uma videoinstalação. Por sua lógica e seu formato, "Perón, Sinfonía del Sentimiento" é um material audiovisual impossível de ser catalogado. p.75 nota: O **projeto** foi iniciado com um orçamento de 4 milhões de dólares e foram rodados 150.000 metros de negativo em 16 mm e 35 mm. Esse material depois foi pós-produzido digitalmente durante longos anos. A série que foi vendida em vídeo em bancas de jornal durante 2001, editada pelo Diario Crónica, continha seis fitas VHS, acompanhadas pelo roteiro completo da minissérie."p.74

"Favio se dedicou de forma pioneira e com uma paixão desmedida a pesquisar as possibilidades da manipulação digital e eletrônica da imagem, tornando esse **projeto** originalmente pensado para o cinema uma obra híbrida. Essa práxis é um notável exemplo das relações criativas entre as diversas artes audiovisuais, um campo pouco explorado pela maioria dos diretores de cinema argentinos." p. 75"

65 - Alecsandra M. de Oliveira e Elza Ajzenberg |Narrativa da Memória: Epopéia Paulistana |ECA-USP |2008

"NORA, Pierre. 5 Entre memória e história: a problemática dos lugares. Revista Projeto História, São Paulo, EDUC, n. 10, p. 07-09, 1993. p. 65.

67 - Tatiana Ferraz e Louise Ganz |Sala de eStar |Unileste-MG | 2008

"o **projeto** "Sala de estar" busca gerar uma situação doméstica em espaços abertos da cidade, ativando relações entre pessoas e lugares genéricos. São duas as etapas de realização do trabalho: a primeira, produzir uma operação de expansão do ambiente doméstico para um espaço público – neste caso, o lugar escolhido para a ação são as margens de um córrego urbano; a segunda, documentá-la e transpô-la ao espaço expositivo, de forma a mostrar não apenas sua documentação em áudio e fotografia, mas também recriar esse espaço com um novo arranjo a partir do mobiliário desenvolvido para a ação. P. 1

75 - Marcelo Tomazi |Um sopro de Luz e Letra em meio ao caos |Universidade de Caxias do Sul |2009

Pioneiro de novas formas e suas correspondentes nomenclaturas para a arte, Kac concebeu e desenvolveu **projetos** inovadores e muitas vezes polêmicos, sangrando limites e propondo novos olhares para a obra e também novos comportamentos para o público – que poderia ser "coautor", em certa medida, e/ou parte da própria obra. p.46

A “arte da telepresença”, denominação dada por Kac para tais **projetos**, é uma nova área de criação artística que se baseia no deslocamento ou na transferência dos processos cognitivos e sensoriais de um participante para o corpo de uma máquina (ou um robô) que se encontra em um outro espaço geograficamente remoto¹³, qualquer que seja, ambos interligados por uma conexão ponto a ponto – linha telefônica ou telegráfica, satélite, rádio etc. Outra *obra* de telepresença, “Uirapuru”, de sua autoria, recebeu o prêmio do júri internacional na Bienal do InterCommunication Center’99, em Tóquio p.47

76 - Thierry De Duve | A arte diante do mal radical | Universidade de Lille | 2009

"Indagado sobre se o **projeto** deles surgiu de um interesse fotográfico ou histórico, Riley respondeu, “nossa reação inicial foi puramente fotográfica”, e Niven acrescentou, “apesar de abordarem uma questão hedionda, sobre histórias hediondas, vimos a possibilidade de produzir belas fotografias”. Coube a Jack Woody, o editor de The killing fields [Os campos de extermínio], fazer com que o argumento estético se encaixasse ao argumento da especificidade-do-meio-como-forma-de-arte e, junto a isso, projetá-lo para além da questão formal do belo ou da qualidade, além de infundi-lo de conteúdo humano: Percebi que eram as fotos mais extraordinárias que eu jamais tinha visto durante anos. Por muito tempo, eu jamais havia experimentado a relação emocional que um espectador pode ter com temas. Pensei comigo mesmo: “é tão bom quanto uma fotografia pode ser”.¹⁴ p74

84 - Annateresa Fabris | Sophie Calle: entre imagens e palavras | ECA-USP | 2009

O **projeto** toma, no entanto, outro caminho, quando percebe que havia uma exceção na regra geral do caderno: era uma anotação relativa a um nome (Lilli), quando as demais entradas se davam pelo sobrenome. Resolve inteirar-se dos hábitos da mulher antes de procurá-la, mas tem uma surpresa. Ao investigar o saguão do prédio no qual esta morava, é reconhecida por ela. p.73

"Suíte veneziana é o primeiro **projeto** de Sophie Calle. O trabalho foi realizado, na verdade, em 1979, mas traz a data de 1980 por motivos legais. Temendo que o homem seguido pudesse queixar-se na justiça, quando da publicação do relato da experiência em 1983, um advogado aconselha a artista a modificar o ano do acontecimento, mesmo mantendo o restante da cronologia. Cf. MACEL, Christine. Biographical interview with Sophie Calle. In: Sophie Calle: m’as-tu vue?, op. cit., p. 78. p75

85 - Thais Rivitti | Uma obra para museu | ECA-USP | 2009

"Por meio da análise de duas obras de arte: “Inserções em circuitos ideológicos: **Projeto** Coca-Cola” (1970), de Cildo Meireles e “contemplanção suspensa” (2009), de Rubens Mano, o texto busca investigar o papel do museu de arte hoje. P.151

“O **projeto**, um dos mais conhecidos e comentados de Cildo Meireles, sugere um extravasamento do circuito de arte. Para início de conversa, tomemos o “**Projeto Coca-Cola**”, primeira parte do trabalho “Inserções em circuitos ideológicos” iniciado por Cildo Meireles em 1970.” p. 152

Para tentar abordar essa questão, talvez seja útil pensar em algo que Cildo Meireles chamou de “tendência da obra a se volatilizar”, quando se referia à produção brasileira da década de 1970. A formalização de um trabalho como “Inserções em circuitos ideológicos: **projeto Coca-Cola**” já não ocorre de acordo com padrões da estética tradicional, mas em função de uma almejada problematização de uma posição em relação ao sistema das artes e seus componentes: o público, a instituição, o artista. A obra não se instala comodamente no museu, mas invoca a ampliação de seu trânsito social ao sugerir a possibilidade de ser introduzida no circuito dos refrigerantes e, portanto, no circuito de uma mercadoria que constantemente é repostada para o consumo. O trabalho não rejeita sua aparição no museu, nem esta poderia ser vista como uma “traição de princípios”, como alguns críticos chegaram a argumentar. Mas é fato que a obra reivindica, ao lado de um espaço institucional (visto como o lugar “natural” para sua aparição), uma outra existência. p. 153

O “**Projeto Coca-Cola**” participou da mostra “Information”, uma das primeiras exposições que apresentava obras de vertentes conceituais, com curadoria de Kynaston McShine, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1970. p. 154.”

86 - Rafael Urano Frajndlich| Um debate americano: mediação, escultura e arquitetura - sobre a entrevista de Peter Eisenman a Richard Serra em 1983 | FAU-USP |2009

Até que o ponto de chegada dessas considerações é o “Rotary Arc” de Serra, projeto inserido em uma praça pública. P.60

89 - Julian Stallabrass |A política do ensaio político de catálogo |Courtauld Institute of Art, da Universidade de Londres |2010

Compreender a incompatibilidade entre os dois mundos é ter em conta o que seria necessário para produzir tal balanço, sua brutalidade, reducionismo, universalismo, sua compressão de delicados **projetos** individuais em estruturas objetivas, os protestos de estetas em face de suas operações procustianas. p.79

93 - Vitor Rezkallah Iwasso |Copy/ paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea |ECA-USP |2010

“Exemplo máximo dessa nova estética, o produtor Gregg Gillis com seu **projeto** Girl Talk, lança em 2008 o álbum Feed the Animals. Compostas inteiramente de fragmentos de outras músicas recombinaos (às vezes mais de 30 canções diferentes), as faixas, cujos títulos também provinham de algum trecho presente na letra das canções, costuram uma história da música pop, das obscuridades aos hits, conferindo um sentido atual ao “do it yourself” do punk. p.51

”

94 - Simone Osthoff | De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil | Pennsylvania State University | 2010

Após a experiência pública e participativa de suas cabines de vídeo instaladas nas ruas do Rio de Janeiro – Videocabines são caixas pretas, 9 minutos, 1990 –, Kogut expandiu o projeto para outras cidades do mundo. P.83

Em 1997, Moroni e o grupo *.* criaram AtoContAto, uma performance de dança sônica-visual que usava uma interface gestual projetada por Jonatas Manzolli especialmente para esse **projeto**. O(a) dançarino(a), através dos sensores piezoelétricos colocados embaixo de seus sapatos, controla a performance, criando movimentos livres que geram mudanças no material sonoro através de mensagens MIDI. Os dançarinos também interagem com imagens de vídeo em tempo real, onde os corpos virtuais dançam com os corpos reais no palco. Os dançarinos se tornam um novo instrumento musical feito das interações homem/computador, que aumenta as conexões entre imagem, som e ritmo. p.87

A artista e curadora Suzete Venturelli, radicada em Brasília, também examina as relações sociais estruturadas no espaço virtual. Entre outros **projetos**, ela explora o mundo do videogame (Game art) através da construção de ambientes virtuais e avatares supersexy que, no mundo ficcional criado pela artista, subvertem os tradicionais papéis e expectativas de gênero. p.90

A artista e escritora Giselle Beiguelman, radicada em São Paulo, é autora de vários trabalhos, assim com de ensaios críticos/teóricos sobre as novas mídias on-line e seu impacto na vida contemporânea, na perspectiva da linguagem, do código e da arquitetura on-line. Beiguelman, cujo trabalho é reconhecido e premiado tanto no Brasil quanto no exterior, é, entre outras atividades, membro do comitê do programa internacional da ISEA – InterSociety for Electronic Arts. Desde 1996, ela é editora on-line da Arte/Cidade (uma organização sem fins lucrativos dedicada às artes e ao urbanismo) e, desde 1998, administra o site <www.desvirtual.com>, um estúdio editorial e “bunker cibernético” onde ela mantém seus **projetos** criativos, tais como o premiado O livro após o livro, um ensaio visual em hipertexto onde a crítica e a arte on-line combinam-se no contexto da leitura e escrita hipermídia. pp. 90-1

95- Gilberto Prado | Grupo Poéticas Digitais1: Projetos Desluz e Amoreiras | ECA-USP | 2010

"O objetivo deste texto é apresentar algumas experimentações recentes de **projetos** poéticos como Desluz, de 2009/2010, e Amoreiras, de 2010. p. 111

O Grupo Poéticas Digitais tem diferentes composições a cada **projeto**. Os créditos com os respectivos participantes estão relacionados ao final de cada **projeto**. p. 112

O objetivo deste texto é apresentar algumas experimentações recentes de **projetos** poéticos que utilizam pequenas estruturas de LEDs, como Desluz, de 2009/2010, e Amoreiras, de 2010. p. 113

Amoreiras é um **projeto** sobre autonomia, aprendizado artificial, natureza e meio ambiente. Os atores principais são cinco novas árvores na Avenida Paulista, centro cultural e econômico de São Paulo. P. 116

Dentro deste **projeto**, um desses parâmetros possíveis para a manutenção da arborização urbana seria a noção de autonomia, presente no processo de

aprendizagem entre as árvores-ciborgue, de cintas postíças e motorizadas, com seus “marca-passos poéticos”. p. 117-8

Para este **projeto**, basta um algoritmo simplificado, que atinja um nível de complexidade suficiente para que o resultado final seja interessante e emergente. Em outras palavras, no algoritmo do **projeto** não há nenhuma especificação de “gliders” ou “blinkers”. Há apenas as quatro regras básicas de Conway, que trabalham os princípios de vizinhança. Para informações iniciais sobre o jogo da vida, consultar: <http://en.wikipedia.org/wiki/Conway's_Game_of_Life> p.119

A parte feita em Java da programação do **projeto** Amoreiras foi realizada com o uso do NetBeans p.120

Imagens e vídeos sobre o processo de criação e realização do **projeto** podem ser acessados em:

<<http://poeticasdigitais.wordpress.com/>> <<http://www.cap.eca.usp.br/poeticasdigitais>>

<http://www.youtube.com/watch?v=RORnRVp_ye0>

<<http://www.youtube.com/watch#!v=uoSb3lBw0Jc&feature=related>>

O **projeto** foi selecionado para a exposição Emoção Artificial 5.0, Bienal de Arte e Tecnologia do Itaú Cultural, São Paulo, 30 de junho e 5 de setembro de 2010. p. 121

98 - Cristian Borges e Samuel de Jesús |Memória de gestos na obra de Agnès Varda: pintura, fotografia, cinema |ECA-USP |2010

“Em outro filme, Ydessa, os ursos etc. (Ydessa, les ours etc., 2004), Varda filma uma exposição que reúne, na sala principal, cerca de duas mil fotografias representando pessoas com ursos de pelúcia. Um dos elementos centrais do filme refere-se ao próprio espaço de exposição – que lembra, de certo modo, o mais ambicioso **projeto** de Aby Warburg, conhecido pelo nome de Atlas Mnemosine: concebido como um “atlas” iconográfico constituído de imagens organizadas segundo um sistema de classificação bastante particular, de acordo com “motivos” visuais, que Warburg denominara Pathosformeln (literalmente, fórmulas de patético).” p. 69

101 - Jorge La Ferla | Robert Kramer: técnica, paixão e ideologia |Universidade de Buenos Aires |2011

Point de départ constitui, em 1993, um outro **projeto** original, que pretende voltar a uma história inaugurada 35 anos antes, em plena guerra do Vietnã, com o filme People’s War (1970) – alegação em favor da guerra de liberação do vietcongue que lembra célebres newsreels cubanos, realizados no mesmo momento e no mesmo lugar por Santiago Álvarez. p.41

103 - Angela Varela Loeb |Os Bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica |ECA-USP |2011

“Paula Braga²⁵ afirma que os transobjetos resultam de uma “manobra da ‘síntese’”, um procedimento recorrente nas proposições do artista. A “síntese”, basicamente, pode ser entendida “como algo que soma e supera as partes”²⁶. A autora observa então que, enquanto no **Projeto** cães de caça (1961) há uma sucessão de diferentes elementos (o Poema enterrado de Ferreira Gullar, o Teatro integral de Reinaldo Jardim e cinco Penetráveis de Oiticica), nos Bólides “a manipulação das partes não

está nem em sucessão nem em justaposição: surge a ‘incorporação’ de um objeto a uma idéia, formando um ‘transobjeto’ [...]” p52

Mais no sentido de uma série poética, mas não em princípio que.... Oiticica enfatiza que os Bólides devem ser compreendidos “como etapas na grande emergência de novas estruturas para além daquelas de representação: [...] etapas estruturais q culminaram nas CAPAS DE PARANGOLÉ e nos PROJETOS AMBIENTAIS (TROPICÁLIA e ÉDEN foram os primeiros) e não [como] uma ‘solução de suporte da representação’”³⁴. p54"

105 - Dália Rosenthal| Joseph Beuys: o elemento material como agente social |ECA-USP |2011

Assim, para o artista, a FIU também é um trabalho de arte. Porém, o **projeto** se adere à arte através de uma interessante inversão: não é a FIU que está dentro da arte, e, sim, a arte que é inserida nas atividades educativas. 117 Arena ainda não é um “**projeto** público”, porém é um trabalho extremamente significativo dentro do contexto da Escultura Social. p.112

"O próximo trabalho a ser apresentado será 7000 Carvalhos. Este foi um **projeto** que moveu toda Alemanha, mas principalmente as pessoas de Kassel. Um **projeto** extremamente original, no qual se pode dizer que o elemento material desloca-se completamente de seu meio artístico original para atuar diretamente no cotidiano de toda uma cidade. O **projeto** 7000 Carvalhos (Fig. 13 e 14) foi criado para a Documenta VII, em 1982, em Kassel, Alemanha, e terminou na Documenta VIII, em 1987. Beuys fala sobre o trabalho:

Eu vou plantar 7000 Carvalhos. Mas junto com estes 7000 carvalhos eu vou colocar uma pedra, que marcará o momento histórico (...), pelo menos por uma época, o tempo de vida de um carvalho, e ele pode viver por 800 anos²⁷. p. 128

Beuys consegue, através desse **projeto**, alcançar uma larga recepção pública e muitas discussões. (...) Assim, o **projeto** 7000 Carvalhos tornou-se uma grande escultura pública e uma grande proposta pública. p.129

107 - Celso F. Favaretto |Deslocamentos: entre a arte e a vida |FE-USP |2011

Quando Oiticica montou em Londres, em 1969, na Whitechapel Gallery, o **projeto** ambiental denominado Eden – que ele entendia como sendo um campo experimental de vivências descondicionantes, um “contexto para o comportamento, para a vida” –, disse ter chegado “ao limite de tudo”, isto é, considerou efetuada a passagem da arte às sensações de vida. 101-

110 -Arlindo Machado e Marta Lucía Vélez |Televisão e arte contemporânea |São Paulo/Bogotá |2012

“Dessa data até 1984, e utilizando o canal de acesso público de Nova York, ele liderou o **projeto** SoHo Television, com uma programação de videoarte, videoperformances e happenings, onde conseguiu engajar artistas como John Cage, Laurie Anderson, Richard Foreman e tantos outros.” p.27

112 - Yiftah Peled | Performance na contemporaneidade | ECA-USP | 2012

Analisa-se aqui **projetos** de arte contemporânea, identificando estratégias de incorporação, deslocamento e participação do público que remetem a uma ampliação da arte da performance. P.49

Considerando essa perspectiva, sugere-se neste texto que a elasticidade e a porosidade do termo performance, assim como o aspecto experimental presente nessa prática artística, permitem considerar os **projetos** artísticos que envolvem deslocamentos, participação e incorporação como expressões de performance. A seguir, será apresentada uma descrição mais detalhada de algumas das situações acima descritas, inserindo-as nos seus contextos de **projetos** artísticos. Especial destaque será dado para os fenômenos de deslocamento, participação ou interação do público durante tais **projetos** performáticos. p.51

O **projeto** de Sehgal dispensa as obras do museu e transfere o foco para o visitante. Tal inversão é sintomática em muitos **projetos** de artistas contemporâneos, nos quais ao visitante é delegada uma nova condição. Dentro do **projeto** de Sehgal era possível encontrar mais de vinte visitantes passando simultaneamente pelo mesmo processo de interação com guias diferentes. (..) Nesse **projeto** é possível identificar diferentes expressões de performance. p.52

O artista manteve o **projeto** sem registro formal de imagens, (...) na internet foi possível encontrar fotos do **projeto** feitas clandestinamente⁹, bem como depoimentos dos participantes. p.53

Outro **projeto** no qual se pode analisar formas diferenciadas de performance é a Oficina 69 do artista venezuelano Alexander Gerdel, que, em 1997, instalou uma oficina de conserto de eletrodomésticos, com dois técnicos, dentro do Museu de Arte de Caracas¹⁰. p.53

Karaokê D'Or é um **projeto** que o artista paraense Orlando Maneschy vem realizando desde 2006. p.54

Na noite de abertura dos eventos expositivos nos quais o **projeto** é apresentado, o artista atua como agente catalisador da performance. p.54

Ao ser convidado para criar um **projeto** para o Museu Dragão do Mar, em Fortaleza, o artista cearense Yuri Firmeza apresentou um artista japonês chamado de Souzousareta Geijutsuka, cuja tradução é "artista inventado". Criado no laboratório mental de Firmeza, o personagem artificial era um artista da arte-tecnologia e biogenética. p57

"O **projeto** de Firmeza atravessa sistemas de afirmação cultural e torna relevante o processo dialógico com o curador Ricardo Resende, então diretor do museu e cúmplice do **projeto**. Assumindo os riscos que poderiam surgir da proposta, o convite de Resende já partiu do pressuposto de que se deveria "testar os limites institucionais entre o museu, o artista e o público"²¹. O processo de negociação, a relação institucional com a mídia e a responsabilidade que envolveu a disseminação de uma informação intencionalmente inventada são relatadas no livro de Firmeza, onde ele mostra que não queria que seu nome fosse divulgado como artista participante do **projeto**, proposta que Resende como diretor não queria assumir adiantando que a possibilidade do Dragão do Mar divulgar uma fictícia exposição para a imprensa estaria fora de cogitação. Ele propôs que fosse divulgada a minha exposição e posteriormente eu esclareceria que se tratava de uma curadoria de um artista japonês.

Dessa forma o museu não se comprometeria com a ousadia da proposta do artista invasor²² p.57"

O **projeto** A sombra, de 1981, inicia quando a mãe da artista solicita serviços de um detetive particular da agência Duluc para seguir Sophie Calle e registrar suas ações durante um dia²⁵. p.58

"O **projeto** da artista Tania Bruguera foi apresentado em agosto de 2008 no vão central do museu Tate Modern, em Londres. (...) o **projeto** discute o controle de plateia e remete a imagens veiculada na TV em momentos históricos. (...)

Mesmo que o **projeto** tenha sido adquirido pelo acervo do Tate Modern, a artista não estava preocupada em destacar essa proposta como uma experiência artística, mas objetivava centralmente proporcionar ao público uma experiência com o poder. As manobras que os policiais executam e o impacto que eles causam no público permitem uma interação que se torna performance. Muitos visitantes ficavam em uma plataforma superior, assistindo a situação. Em registros do **projeto**, pode-se ouvir reações variadas do público. p.55

No dia seguinte, os jornais desmentiram a informação e criticaram o artista e seu **projeto**. Entretanto, a reação indignada e violenta da mídia local, foi apenas mais uma alavanca para o **projeto** que ganhou notoriedade e atenção da imprensa nacional, criando um debate inédito sobre o uso de mídia e sua relação com a arte contemporânea. p.58

O grau de veracidade das ações que compõem os **projetos** de Sophie Calle permanecem em uma obscuridade intencional. p.58

Nessa dimensão, o trabalho do artista remete ao **projeto** das noventa latas produzidas e vendidas por Piero Manzoni, etiquetadas com o título Merda do artista (1961). Para o consumidor da arte, o produto de Delvoye ainda contém outra ironia, uma vez que, diferente do **projeto** de Manzoni, o produto bruto é plastificado, permanecendo visível. Outro **projeto** do mesmo artista delega a possibilidade de performance para animais. Delvoye administra uma fazenda de criação de porcos tatuados na China. O **projeto** Delvoye's farm foi apresentado na mostra Documenta de Kassel em 2007 e incluía vinte e quatro porcos de sua fazenda que ficaram performando ao vivo em uma granja montada dentro do evento. p.60

A artista Laura Lima relatou, durante uma palestra de evento "Verbo Conjugado"³⁰, realizado em 2008 no Centro Cultural São Paulo, que sua preferência por usar animais em **projetos** recentes vem da facilidade de manipulação que tal performers proporcionam. p.60

A partir dos **projetos** dos artistas acima apresentados é possível identificar estratégias diferenciadas utilizadas na arte contemporânea que podem ser consideradas uma ampliação da arte da performance.

A invenção de uma identidade fictícia em um **projeto** de arte torna-se uma ferramenta que uma vez consumada ganha vida própria... p.61"

"Não é incomum que artistas envolvidos com as comunidades carreguem para esses encontros os mesmos padrões cunhados na modernidade, derramando sobre essas comunidades ideias, **projetos** e verdades na expectativa de uma aderência imediata, em contradição à perspectiva de diálogo franco e negociação democrática. p.141

É bem verdade que o sistema respondeu imediatamente à perda de mobilidade da obra de arte, tanto pela aderência dos **projetos**/ações a contextos sociais específicos quanto pelo próprio processo de desaparecimento do objeto artístico, decretando que, na atualidade, o artista é aquele que passa a percorrer o circuito em substituição à obra, aquele que se desloca, que está em trânsito, aquele que deixa o ateliê, não mais a obra em processo de desaparecimento. p.143

As propriedades efêmeras dessas práticas obrigam a que os habitués do mundo da arte, aqueles acostumados à condição de espectador-amante-das-artes, tenham que se deslocar a "lugares exóticos" (a partir de sua própria perspectiva), caso queiram experimentar a atividade de arte – ação, **projeto**, ou seja lá qual for a configuração que ganhe. Caso contrário, seu contato com o **projeto** de arte ficará reduzido a versões parciais e requentadas, com base em registros documentais e relatos. Isso porque, diferentemente das obras de arte que permanecem em estado de espera nos museus e salas de exposição, oferecendo-se aos visitantes, esses **projetos** de arte, ações efêmeras, "performances no campo ampliado"⁷ da cultura, se "materializam" em dia, hora e local marcados. p.144"

115 - Eliska Altmann |Arte do documentário e arte no documentário: anamorfose e ontologia | Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro |2012

" Em trecho de texto explicativo sobre o **projeto** do filme tal ideia pode ser esclarecida: Folia no Morro é, em si mesmo, puro audiovisual. P.12"

119 - Moacir dos Anjos |As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica |Fundação Joaquim Nabuco |2012

"Também o Éden (1969) – **projeto** ambiental desenvolvido na galeria Whitechapel, em Londres, em que Hélio Oiticica articulou e ressignificou. P.29

"[T]odo **projeto** que eu faço gradativamente vai entrando numa coisa que eu chamo de Programa, na realidade são Programas não programados, eu chamo de Programs in progress, na realidade tudo se transforma num programa a longo prazo, todas as coisas que eu faço são coisas paulatinas e a longo prazo, por isso não tem sentido dizer que há uma repetição (...)." OITICICA, Hélio. Depoimento de Hélio Oiticica para Ivan Cardoso, janeiro de 1979. In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (Org.). Hélio Oiticica. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2009, p. 238. p.26

É preciso notar, entretanto, que apontar a andança ociosa como expressão radical do Parangolé – entendido como **projeto** de ambientação do corpo no mundo. p42

120 - Carlos Henrique Falci |Poéticas da memória: invenção e descoberta no uso de metadados para a criação de memórias culturais em ambientes programáveis |UFMG |2013

"Para investigar a potência dos metadados, foi feita uma análise do **projeto** The Whale Hunt, buscando entender de que maneira essa narrativa se apropria dos metadados de maneira poética, criando lugares imaginários de memória. P. 155.

Para verificar como esse movimento pode acontecer, analise-se aqui um **projeto** que se situa no limite entre a invenção e a descoberta e que, portanto, cria um lugar praticado de memória. O **projeto** The Whale Hunt¹⁸ é um experimento de Jonathan Harris em torno de novas formas de contar histórias. A experiência consiste na documentação de uma viagem de nove dias que Harris faz para um assentamento esquimó no norte do Alasca, para acompanhar uma caça às baleias. p.163

As fotos foram organizadas na interface digital com intervalos de cinco minutos, e foram realizadas mesmo quando o autor do **projeto** estava dormindo, através de um cronômetro ligado à câmera. Nas palavras do próprio criador da narrativa, isso estabeleceu uma "batida do coração fotográfica". O número de fotos realizadas dentro de cada intervalo de cinco minutos variava com a frequência cardíaca experimentada pelo criador do **projeto**, chegando a um máximo de 37 imagens feitas, quando a primeira baleia estava sendo massacrada. p.164

Cada um desses metadados tem subdivisões, e podem ser combinados entre si para mostrar um determinado conjunto de imagens relativas a todo o período em que o realizador esteve no **projeto** (os nove dias de viagem). P.164 Por que esse **projeto**, bem como outros em ambientes programáveis, são capazes de produzir lugares imaginários, associados à noção de memória? A noção de lugar será relacionada, inicialmente, à descoberta; o imaginário, por sua vez, ocupará o lado da invenção. **Projetos** que utilizam elementos descritivos de outros dados para apresentar a memória como um fato passado, misturam esses dois conceitos porque os metadados tornam-se o elemento de criação da apresentação dessa memória. 166

121 - Gabriel Menotti |Obras à mostra: articulações do trabalho de arte pelo desenho de exposição. |UFES |2013

"A parceria se desenvolveria nos anos seguintes (1927-28), dando forma àquele que é até hoje o trabalho mais conhecido de El Lissitzky: o Gabinete Abstrato (Abstraktes Kabinett). A intenção do artista com esse **projeto** foi criar um ambiente que pudesse "tornar o público ativo" no processo de apreciar a exposição. p.64

Para a Exposição Internacional, ocorrida na Galeria de Belas Artes de Paris, Duchamp implementou o **projeto** Twelve Hundred Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove. Como o nome indica, o principal elemento desse arranjo eram 1.200 sacos de carvão pendurados pelo teto da galeria. O chão foi todo coberto por folhas secas e ervas aromáticas, e o espaço era iluminado por apenas uma única lâmpada, instalada em um braseiro apagado. Além disso, lanternas foram distribuídas entre os visitantes, de modo que eles pudessem ver as obras em exposição⁴⁸. p.66

Já o **projeto** da retrospectiva foi chamado Sixteen Miles of String. Para esse, foi urdida uma enorme teia de barbante no espaço da galeria, emaranhando chão, teto e paredes. p.66

O professor de museologia Bruce Altshuler vê no **projeto** de Szeemann o início da "ascensão do curador como criador"— p. 68"

125 - Carlos Augusto Moreira da Nóbrega [Guto Nóbrega] |Bot_anic. Acoplamentos estruturais entre plantas, homens e máquinas. |UFRJ |2013

"Bot_anic resulta do processo de invenção de um sistema planta/robô que dá continuidade às investigações sobre híbridos com base no entrecruzamento de organismos naturais e artificiais no contexto da arte. No presente artigo tomaremos por referência este **projeto** para refletir sobre o processo de criação de autômatos, a geração de comportamento emergente por simplicidade e sobre as ligações sensíveis da experiência artística interfaceada pelo uso de tecnologias. P. 146

Bot_anic (fig. 1) deriva e é inspirado no trabalho Breathing (2008), do presente autor, que deu origem aos métodos e procedimentos que vêm sendo aplicados em nossas mais recentes criações. Tais **projetos** investem no uso de plantas como agentes sensíveis para construção de uma experiência artística. P.146"

128 - Eduardo Kac |O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. |The School of the Art Institute of Chicago |2013

"É por isso que a ação pública era essencial para o sucesso do **projeto**: para inserir na prática social a nova pornografia iniciada pelo movimento. P.37

Um escrutínio cuidadoso das melhores produções do movimento e a compreensão da dimensão ativista do Pornismo desmentiriam qualquer concepção do mesmo como sendo um **projeto** impulsionado por um único leitmotif e revelariam seu firme compromisso com a experimentação poética e artística. p.39"

129 - Artur Freitas |Obra expandida: as vanguardas e o regime alográfico |UNESPAR |2014

Com o termo "conceitual", Sol LeWitt referia-se, de saída, ao caráter projetual de seus próprios trabalhos naquele momento, dos cubos geométricos aos desenhos de parede²⁷. Para ele, a "arte conceitual", contraposta a uma "arte perceptiva", era definida por um **projeto** – a "ideia" – que antecedia a execução e independia "da habilidade do artista como artesão"²⁸. Longe do paradigma emotivo e gestual da pintura autográfica, os trabalhos "conceituais" de LeWitt não dependiam sequer do toque do artista e podiam ser realizados por qualquer pessoa capaz de compreender e executar as anotações escritas e os diagramas planejados. Em resumo: é "a ideia" – afirmou – e não mais a emoção subjetiva, a "extravagância" do gosto ou o estilo de cada mão, que "se torna a máquina que faz a arte"²⁹. p29 NOTA: LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual [1967]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 176-181/

133 - Carlos Eduardo Riccioppo |O lugar e as manchas do trabalho de João Loureiro. |CAP/ECA/USP |2014

"**Projeto** para ocupação de uma casa foi realizado um ano depois de Passagem secreta, em um imóvel alugado pelo artista especialmente para a realização do trabalho. Cada um dos espaços da casa foi habitado por obras: quartos, sala, cozinha, corredor, escada, sala de leitura, banheiro. As regras de ocupação (tipos de móveis

que correspondiam a eles, exigências de uso de cada um) eram tomados como um pontapé inicial para a constituição dos trabalhos. p. 135

Tratava-se do cômodo/trabalho chamado **Projeto** para a ocupação de uma casa: quarto fechado, diante do qual os pelos curtos do tapete tornavam-se longos (a moita cresceu no ambiente sem sujeito; não se sabe se não está vazando por debaixo da porta do quarto que esteve para sempre fechado). Ou nas formas de cogumelo orelha-de-pau que a colcha do **Projeto** para a ocupação de uma casa: quarto de dormir – quarto dos troncos, adquire, feita, naturalmente, de crochê (se a cama é tronco, aquilo que a recobre deve ser cogumelo). p.135

O caso de **Projeto** para a ocupação de uma casa: sala parece contundente: uma vez retirada do contexto da casa, onde era branca, a sala muda de cor e se apresenta em versão cinza, exibindo-se de modo independente, sem os limites de apoio das paredes e das colunas da construção. p. 136"

136 - Priscila Arantes* |Livro/Acervo, Para Além do Arquivo e Arquivo Vivo: uma trilogia possível. |Anhembimorumbi/PUC-SP/Paço das Artes |2014

"No primeiro vetor, encontramos **projetos** artísticos que muitas vezes se apropriam de documentos da história ou reencenam obras/ documentos emblemáticos da história da arte. Ao se apropriar destes arquivos/documentos, o artista desconstrói e modifica seu sentido "original", apontando para a ideia de que o arquivo está sempre aberto a outras leituras e interpretações. Este foi o caso, por exemplo, do **projeto** As perólas, como te escrevi, da artista brasileira Regina Parra. O **projeto** é uma videoinstalação formada por três projeções sincronizadas. p.15

Dentro do vetor Arquivo no corpo e Corpo como arquivo, encontramos **projetos** que consideram o corpo como uma espécie de arquivo e/ ou que incorporam o arquivo no próprio tecido corporal. (...)

O **projeto** coloca em debate não somente questões referentes à memória digital, mas, também, aos dispositivos de vigilância e controle de informação da atualidade. (...)

Já dentro do vetor Arquivos de artista, arquivo institucional e banco de dados, encontramos não somente **projetos** que colocam em cena arquivos pessoais e/ou institucionais, mas, também, propostas que criam complexos sistemas de classificação e banco de dados em meios diversos. p.16.

Já em Simultaneous Echoes, do artista japonês Masaki Fujihata, temos, a partir de um banco de dados audiovisual em 3D, a possibilidade de construir várias peças musicais em tempo real. Simultaneous Echoes faz parte do **projeto** Fields-Works, que compreende uma série de **projetos** que reconstroem memórias coletivas no espaço cibernético utilizando GPS. O **projeto** explora de que modo elementos musicais fragmentados, gravados em vários locais e em momentos diversos, podem ser reconstruídos no espaço cibernético, abrindo a possibilidade para a criação de peças musicais "diversas" acionadas/e criadas pelo público interator. p.17

Já Expiração 09 reúne material com mais de dez anos do arquivo audiovisual do artista Pablo Lobato. Para o **projeto**, Lobato cria um software a fim de definir tempos de

existência de determinados trechos desse arquivo, que são selecionados, copiados para computadores, e têm suas respectivas matrizes apagadas.p.17"

140 - Susana Piteira e Leonardo Charréu |Campos expandidos da escultura na recuperação paisagística e urbana: um exemplo de arte pública e práticas colaborativas |Universidade do Porto |2015

"De acordo com o escultor Jorge Pé-Curto, convidado a coordenar o **projeto** de intervenção escultórica (...) Dessa forma, a escultura, ao tornar-se uma marca da intervenção, assumiu-se como o tema do **projeto**, pretendendo assinalar o percurso com uma pista de símbolos, implantados sutilmente ao longo do caminho¹⁴. p.163

Sabemos sim que este **projeto** ultrapassa as formas tradicionais da escultura, tomando como base o pensamento estético de Javier Madaruelo, Rosalind Krauss e Siah Armajani, para se constituir, ele próprio, numa representação que julgamos coerente com as premissas prévias locais que serviram de guião ao **projeto**. p.170"

141 - |Uma-coisa: corpo-bicho, corpo-dispositivo, corpo-coisa |PUC-Campinas/AnhembiMorumbi |2015

"O **projeto** uma-coisa é de autoria de Agda Carvalho e Luisa Paraguai, e contou com a colaboração de Nilzeth Gusmão para a exposição "Em#meios 5.0", no Museu Nacional da República, em Brasília, em 2013. p.64

Essas interfaces, denominadas "condutoras" por Poissant¹⁰, categorizam-se em "sensores, gravadores e difusores" pela mesma, e neste **projeto** estruturam o processo de geração, registro e visualização dos dados. p.67

145 - Leandro Nerefuh e Tobi Maier |Bom dia, Varsóvia¹ |São Paulo |2015

Na Zachęta, o público terá a chance de se envolver com uma cuidadosa seleção de obras de arte, **projetos** especialmente encomendados e performances ao vivo que buscam refletir de forma crítica sobre esse paradoxo do "Brasil Moderno" contemporâneo, além de apresentar novas narrativas alternativas – de releituras do legado colonial à música funk contemporânea. p.11

150 - Daniela Queiroz Campos |Uma ninfa a perseguir cabeças: imagens de Salomé na coluna Garotas do Alceu |Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales |2016

O atlas consistia na organização visual do pensamento de Warburg, o **projeto** fora empreendido entres os anos de 1924 e 1929, mas é resultado de atividade que o erudito desenvolveu durante boa parte de sua vida. Warburg costumeiramente falava que aquele era o intento de contar uma história da arte sem palavras. p98

151 - Dária Jaremtchuk |"Exílio artístico" e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970 |EACH/ECA-USP |2016

O período vivido nos Estados Unidos se tornou um interregno na trajetória da maioria desses personagens, pois não foi possível desenvolver **projetos** similares aos executados no Brasil, seja pela falta de audiência e de crítica, seja pela precariedade material a que muitos estiveram submetidos. 294

161 - Vera Casa Nova |Levantes |UFMG |2016

"Qual foi o disparador desse longo trabalho?

Georges Didi-Huberman: Não houve um “disparador”. Mas uma série de cliques, como um mecanismo feito de várias rodas que girassem perpetuamente. Um **projeto** me leva a vários outros. Meu primeiro livro sobre a histeria, enquanto era influenciado por Michel Foucault, já era um modo de descrever o conflito entre uma espécie de polícia médica e mulheres que sofriam e se sublevavam a partir de seu sofrimento. p. 21

163 - Luís Rocha Melo |Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes |UFRJ |2016

Pedro Ferreira e Thiago Brito convidaram-me para participar do **projeto** como ator, interpretando o próprio Benjamin. Aceitei o desafio, mas propus uma condição – levar a minha câmera digital para fazer um “diário de bordo” dessa experiência. P.116

No primeiro caso, a impossibilidade traumática do estúdio chileno em realizar de forma satisfatória a adaptação de um romance francês do século XIX é visto negativamente: o **projeto** é levado até o fim, mas resulta em uma farsa, da qual se envergonha o próprio diretor Max Longo. p.237

167 - Frederico Coelho |1970: pause / play |PUC-RIO | 2017

As Cosmococas, seu **projeto** interrompido de livro, ou seus filmes comprovam sua particular “desmaterialização do objeto” e o deslocamento para um estado criativo multimídia – como, aliás, muitos artistas de sua geração no Brasil e no mundo. P.147

171 - Pedro Meira Monteiro |A vista particular, de Ricardo Lísias. |Princeton University |2017

O **projeto** do próprio livro se desenrola à medida que outros **projetos** de vídeo, assim como uma gigantesca instalação, vão ganhando forma. P.235

173 - Rubens Machado Jr. | Agripina é Roma-Manhattan, um belo quase-filme de HO. |FAU-USP |2017

As figuras aqui delineadas por Hélio, no que toca ao aspecto arte-vida, central em seu percurso, a imersão no ambiente norte-americano, seus **projetos** recentes, o lugar do cinema entre eles, fazem-nos repensar a inscrição deste filme num arco pouco linear, que Celso Favaretto expôs em cada fase desde o concretismo, o caminho que leva o artista da bidimensionalidade ao salto no espaço5. p. 169

174 - Celso Favaretto |O grande mundo da invenção |FE-USP |2017

“Só existe o grande mundo da invenção”, disse Hélio Oiticica em uma de suas últimas entrevistas ao rememorar o seu percurso desde a saída do quadro em 1959, com a

descoberta da invenção nos monocromáticos, exatamente denominados Invenções, até seus últimos **projetos**, ambientações e escritos. p.34

Não é por menos que Oiticica, até o fim, sempre os recodificou e revitalizou-os, dizendo, em 1978, que eles “são a semente, ou melhor, o ovo de todos os futuros **projetos** ambientais”⁷, protótipos de desenvolvimentos ambientais e comportamentais. P.37

já sugeridas no salto da pintura para o espaço e realizadas na concepção dos **projetos** ambientais iniciados com Tropicália e Éden.. p.42

O Éden, diz Oiticica, é o **projeto** de um “contexto para o comportamento, para a vida”; as ideias de reprodução, multiplicação e crescimento são operadores de uma experimentação coletiva, imaginada como “comunidade germinativa”. 45

A abertura crescente do estrutural em direção ao comportamento-estrutura, ao “além-ambiente”, tem no Crelazer o seu ponto de definição, que toma corpo no Éden, **projeto** montado em Londres, entre fevereiro e abril de 1969 na Whitechapel Gallery, em que incorpora a concepção de vida-arte como atividade não repressiva, sempre política, pois se opõe a todas as formas da dessublimação programada³³. p.45

Religava, assim, os fios lançados, soltos de 1961 no **Projeto** Cães de Caça de 1961, agora com **projetos** como Magic Square, para lazer e prazer, para o uso diário. p.46

175 - Dalila Camargo Martins | Crônica de Anna Magdalena Bach: amor, trabalho e morte no cinema de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. | ECA-USP | 2017

" Os jovens cineastas deviam defender a autoria de seus **projetos** perante as bancas avaliadoras e legitimá-la nos festivais internacionais como propaganda do cinema moderno, justificando publicamente suas produções. P.176

Não obstante tais empecilhos, provavelmente por causa da insistência de Huillet-Straub em uma estética cinematográfica inexorável que pressupunha métodos inusuais de produção, o incômodo provocado pelo **projeto** de Crônica se estendeu ao traste da indústria fonográfica alemã, cujos magnatas queriam manter nas salas de concerto a música de um ícone nacional consagrado pela burguesia. p.177

177 - Andreas Valentin | Fazendo arte e cinema (ou “quasi-cinema”) com Hélio Oiticica. | UERJ | 2017

"em sua moradia seguinte – Hendryxsts – na Christopher Street, conceberam e realizaram **projetos** de cinema e fotografia. P.217

Participou ainda de uma residência, realizou **projetos** com alunos na Universidade de Sussex e conviveu com outros brasileiros que lá se refugiavam da ditadura, entre eles Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jorge Mautner. P.220"

177 - Andreas Valentin | Fazendo arte e cinema (ou “quasi-cinema”) com Hélio Oiticica. | UERJ | 2017

"“De fato, sua vida no Rio de Janeiro foi intensa. Trabalhou em vários **projetos** ao mesmo tempo – maquetes, **projetos** de penetráveis, proposições –; (...)

Nesse mesmo dia, gravei no metrô um áudio em fita cassete, que seria utilizado no **Projeto** Filtro, proposto para ser executado por Carlos Vergara no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (..) Dois meses depois, retornei ao Rio de Janeiro. As ideias e os **projetos** continuaram fluindo por meio de extensas cartas e longos telefonemas. P.226

A produção do artista em Nova Iorque foi marcada, principalmente, pela escrita e por proposições. Em seus cadernos, em folhas manuscritas e/ou datilografadas, em esboços e especialmente em cartas para seus numerosos amigos, criou e sugeriu **projetos** – alguns foram realizados, enquanto outros ainda estão para ser colocados em prática. P.225

Esses grandes Bólides são projetados em 1967 e fazem parte do que Oiticica chama de **Projeto** “Volta à Terra”⁶³, entretanto eles só vêm a ser concretizados após dois anos, no Éden, quando se transformam em B54 Bólido-área 1 e B55 Bólido-área 2, ganhando outras conotações⁶⁴. P.63 NOTA: Cf. Idem. Documento manuscrito: Bólido “Estar” – **Projeto** “Volta à terra” (21 out. 1967), AHO, doc. nº. 2079/67. É interessante notar o subtítulo que os grandes Bólides Estares recebem. A expressão “volta à terra” aparece em outros escritos de Oiticica do período, sobretudo naqueles referentes à Tropicália. Oiticica registra: “[na Tropicália] havia a sensação de que se estaria de novo pisando a terra. Esta sensação sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar ‘pelas quebradas’ da Tropicália, lembra muito as caminhadas pelo morro (lembro-me aqui de que, um dia, ao saltar do ônibus ao pé do morro da Mangueira com dois amigos meus, [o poeta] Raimundo Amado e sua esposa Ilíria, esta observou de modo genial: ‘tenho a impressão de que estou pisando outra vez a terra’ – esta observação guardei para sempre pois revelou-me naquele momento algo que não conseguira formular apesar de sentir e que, concluí, seria fundamental para os que desejarem um ‘descondicionamento’ social) [...] quero fazer o homem voltar à terra”. Idem. Perguntas e respostas para Mário Barata (15 maio 1967), AHO, doc. no. 0320/67, p. 2.

No **projeto** dessa peça, de fato, há a indicação de que a foto utilizada é da carteira de identidade de Cara de Cavalo Cf. OITICICA, Hélio. Documento manuscrito, AHO, doc. nº. 2149/sd. Anos mais tarde, na entrevista que concede a Jorge Guinle Filho, o artista volta a dizer que no Bólido Caracara Cara de Cavalo utilizou “a fotografia da carteira de identidade dele, ampliada no tamanho real da cara”. Idem. A última entrevista: entrevista a Jorge Guinle Filho, AHO, doc. nº. 1022/80, P.68

178 - Camila Maroja | Entrevista com Lynn Zelevansky | Colgate University (EUA) |2017

Nós colocamos essas páginas na parede e isso deu uma ideia da obra, mas pareceu tão minguado em comparação ao **projeto**. O que quero dizer é que eram milhares e milhares de páginas. Quando vi, achei que a melhor opção teria sido emplastrar toda a parede com elas, para dar uma noção da escala do **projeto**. Obviamente, ninguém poderia ler, mas ao menos o público teria uma ideia do que era o **projeto**.” p.287

180 - Guilherme Teixeira Wisnik |Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil. |FAU-USP |2017

" Igualmente, a ideia de labirinto que já o obcecava desde o **Projeto** cães de caça, de 1961, p.99

"The Whitechapel experiment" apresentou pela primeira vez o **projeto** Éden p. 102 Ali, apresentou um dos trabalhos mais importantes de sua carreira: Inserções em circuitos ideológicos (1970), constituído pelo **Projeto** Coca-cola e pelo **Projeto** cédula. p. 107."

181 - Theo Duarte |Lágrima-Pantera, a míssil: cinema Subterrânia. |ECA-USP |2017

Como indica Basualdo, a noção dominante desse filme seria a de criar um ambiente no qual trabalhos e ações de diferentes artistas seriam integrados em uma totalidade aberta à participação dos "espectadores"²³. Como em seu Projeto Ambiental, o foco seria a própria vivência do participante, interpelado a atividades criativas e antirrepressivas – aqui reforçado as proposições que convocavam a sua sexualidade. No que também guardava semelhanças com a obra de Warhol, nas trilhas visuais e sonoras a serem projetadas em Nitro Benzol & Black Linoleum, os atores – em grande parte amigos e parceiros de Oiticica, como Guy Brett, Caetano Veloso, Ceres Franco e Edward Pope – seriam chamados a improvisar. p. 186

182 - Maria de Fátima Morethy Couto | "The Whitechapel experiment", o projeto Éden e a busca por uma experiência afetiva total. |UNICAMP |2017

"The Whitechapel experiment", o **projeto** Éden e a busca por uma experiência afetiva total. P.111

"The Whitechapel experiment" foi a segunda (e última) exposição individual de Oiticica em vida. Embora apresentada dentro das quatro paredes de uma galeria, ela foi pensada como um "ambiente total" (projeto Éden) e não enquanto uma sucessão de obras isoladas. Como aponta David Sperling, "mais do que retrospectiva de sua trajetória, o que pela primeira impressão a montagem de diversas de suas obras no recinto da Whitechapel Gallery deixaria supor, (...) Éden é um projeto, brotamento de brotamentos, patamar extremo das reflexões do artista naquele momento, planejamento ambiental"⁹. P.114

186 - Martha Telles e Fernanda Torres |A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970 |PUC-RIO |2017

Ainda em relação às parcerias no texto "Saber blefar" (1979), Fernando Cocchiarale compreende as intervenções gráficas de Ivens Machado em **Projeto** Caderno p.191

194 - Taís Cabral Monteiro |Alfredo Volpi: paisagem, memória e imaginação |ECA-USP |2018

Volpi realizou afrescos em Brasília em duas ocasiões, nas paredes da Igreja Nossa Senhora de Fátima, em 1958 (polemicamente apagado na década de 1960) e o painel de Dom Bosco no Palácio do Itamaraty, em 1966, ambos **projetos** arquitetônicos de Oscar Niemeyer. p. 154

196 - Lúcia Ramos Monteiro |Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem apagamento e cemitério marinho. |ECA-USP |2018

Sylvie Lindeperg, em seu estudo de grande fôlego sobre a obra, ancora na figura da historiadora Olga Wormser, situada na origem do **projeto** e fundamental para todo o processo de realização, essa dualidade de forças. Em sua primeira visita aos campos poloneses, ainda em 1946, ela tentara ver Auschwitz com os olhos dos deportados franceses. P.213

216 - Robert Smithson |Escritos não publicados de Robert Smithson |EUA |2018/1966

"Eu estou certo de que no decurso da discussão outras coisas surgirão. Estou ansioso para o conhecer. Irei trazer alguns slides do meu **projeto** Holandês. P.311

Eu já demonstrei que é possível combinar recuperação e arte em dois **projetos** concluídos – o Broken Circle, em uma jazida de areia na Holanda cuja recuperação estava planejada, e o Spiral Jetty, no Great Salt Lake em Utah, perto de uma antiga região de extração de petróleo. p.312"

217 - Yve-Alain Bois |Entrevista com Rosalind Krauss |Universidade de Princeton |2018

"Voltando a outro de seus cavaleiros, e quanto a James Coleman? Poderíamos dizer que ele também faz instalações. O modo como suas projeções são instaladas é importante para ele. Não é simplesmente um punhado de slides. A apresentação, o modo de apresentação, o fato de você conseguir ver o carrossel, o projetor, todo o aparato técnico, é tudo parte do **projeto** dele. p.34

218 - Rosangella Leote e Caio Pompeu Cavalcieri |Tecnoperformance e instalação: possibilidades emergentes de produção artística com drones. |UNESP/Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo (IPT) |2019

"Iniciamos o **projeto** como um experimento em que o drone pudesse ser usado como um instrumento artístico por alguém sem capacidade motora. Trabalhamos com Ana Amália Tavares Bastos Barbosa. Ela é nossa colaboradora de pesquisa e a primeira doutora e única pós-doutora, no Brasil, que convive com a síndrome de encarceramento (locked in). A intenção original, inclusive aventada pelo engenheiro do IPT, era a de que se pudesse ampliar o **projeto** Artia7, que é desenvolvido em uma das pesquisas do GIIP, "Interfaces Assistivas para as Artes: da difusão à inclusão", sob coordenação de Rosangella Leote, da qual Ana Amália é uma das pesquisadoras. Porém, o rumo criativo levou a uma proposta diferente e inesperada. Dois fatores contribuíram para isso. O primeiro foi o de que, quando a parceria iniciou, não havia tempo viável para o desenvolvimento da ideia aventada, pois algo que se mantivesse na mesma linha do **projeto** Artia necessariamente envolveria atividades de programação e customização do drone. p.242

Cabe registrar que a aproximação entre GIIP e IPT, além de resultar na tecnoperformance e na instalação apresentadas neste artigo, despertou em outros pesquisadores do IPT o desejo de participar de novos **projetos** com o GIIP. p.242

Percebemos isso quando Ana Amália começou a mover a cabeça. Temos como certo que seu envolvimento no **projeto** “Interfaces Assistivas para as Artes”, do qual faz parte Omatídeos e suas ações ampliadas para fazeres com tecnologias e pessoas de áreas diferentes, impulsionou sua produção intelectual. p.255”

198 - Ana Carolina Lima Santos |Entrevendo olhares espectrais: as fotografias de vítimas das ditaduras em obras de arte contemporâneas |UFOP |2018

Na obra há um aspecto complementar decorrente da intimidade que Brodsky tinha com os três desaparecidos. Ele não fala de uma pessoa qualquer, fala de seu colega de classe, de seu melhor amigo e de seu irmão. Existe, no horizonte do **projeto**, um enlace emocional. P.243

Em 2012, ele ampliou seu escopo de atuação e deu início à versão brasileira do projeto, com imagens de vítimas da ditadura civil-militar do Brasil3 (...) O argentino Gustavo Germano iniciou na fotografia no final da década de 1980, como fotógrafo. A partir dos anos 2000, quando começou a se dedicar a **projetos** não vinculados ao âmbito jornalístico, ele se lançou no campo da arte com uma série de trabalhos em que lida com fotografia, memória e trauma. P.245

Brodsky – narrador que também era colega, amigo e irmão das vítimas da ditadura que se viam nas imagens recuperadas –, nesse **projeto**, por sua vez, o autor, embora irmão de um desaparecido, dá vez às dores alheias por meio de testemunhos (visuais e verbais) nos quais ele se interpõe como criador.P.250

Cristian Kirby é um artista chileno cuja atuação tem sido caracterizada pela atenção a questões relacionadas à violência política. O primeiro **projeto** de maior fôlego no qual trabalha essa temática é “Lugares de desaparición y muerte”, que inicia em 2012. P.250

Todas essas fórmulas próprias de conceber e constituir os **projetos** trazem implicações para sua fruição possível. P.256

204 -Eric Baudelaire |Potências do falso. |Brown University em Rhode Island, Estados Unidos.|2018

“Mais familiarizada com o material, ela estava mais apta que nós a apreender o **projeto** de Watkins em sua essência, a saber, o antimemorial de um cataclisma iminente mas evitável.” p.250

209 - Susanne Neubauer |Max Bense/Aloísio Magalhães (Alemanha, 1969): o contexto popular e transcultural de Der Weg eines Zeichens |Universidade de Zurique |2018

Em ambos os locais em que o **projeto** foi documentado – a publicação alemã que integra a coleção rot de Max Bense e a revista inglesa Typographica de Herbert

Spencer – o contexto cultural e político do **projeto** na megacidade brasileira foi praticamente ignorado. p.126

222- Suzete Venturelli e Marcilon Almeida de Melo |O visível do invisível: data art e visualização de dados. | Univerdidade Federal de Goiás/UnB |2019

"Jer Thorp¹⁵, artista e pesquisador de data art, autor de livros como Beautiful visualisation e Data flow 2, diz que a abordagem acrítica das características individuais dos datasets apresenta uma das grandes falhas dos **projetos** que utilizam dados como material artístico. p.206

Estamos em um contexto histórico e tecnológico que inspira, por exemplo, Julian Oliver com Packet Garden¹⁹, um **projeto** que representa nossos movimentos na web como incríveis jardins de síntese. Packet Garden captura informações sobre como usamos a internet e nos servimos dela para crescer, armazenando um mundo privado a ser explorado. Para isso, o **projeto** toma nota de todos os servidores que visitamos, nossa localização geográfica e os tipos de dados acessados. p.210

223 - Loren P. Bergantini |Sinestesia nas artes: relações entre ciência, arte e tecnologia. |ECA-USP |2019

O trabalho Composition Fukushima³⁶, do japonês Kenji Kojima, é resultado da simulação de correspondência sinestésica entre imagem e som através de algoritmos. O vídeo faz parte dos experimentos realizados para o **projeto** artístico RGB Music News, usando o software RGB Music Lab, criado pelo próprio artista. p. 233

226 - Artur de Vargas Giorgi |O fim da arte, o contemporâneo, o começo do arquivo. |UFSC |2019

"Em Archives du coeur, instalado no parque Tecnópolis, em Buenos Aires, como parte de um **projeto** iniciado anos antes e sediado na ilha de Teshima, no Japão, Boltanski propôs coletar os sons dos batimentos de corações: um arquivo, justamente, desse movimento de contração...p.105

E Nuno Ramos cifra sua releitura do arquivo moderno em instalações como 111 (1992), Fruto estranho (2010), Bandeira branca (2010), Globo da morte de tudo (2012), entre outras, nas quais confluem o **projeto** e o desastre, o cálculo e o excesso, a ordem e o vazio, o poder e a vida. p.112"

229 - Ilê Sartuzi |Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse |USP |2019

Trabalhou no Núcleo de Pesquisa e Formação do Centro Universitário Maria Antonia da USP e, como pesquisador, produtor e assistente, para o curador suíço Hans Ulrich Obrist, acompanhando seu **projeto** de entrevistas no Brasil (2016-2017). p.269

231 - Theo Costa Duarte |Mangue Banguê, filme-limite. |UNICAMP |2019

Nesse período, Oiticica efetivou o seu **projeto** de criação coletiva, buscando ampliar as proposições vivenciais no sentido de aumentar a atuação dos participantes,

igualando-a em condições à atuação dos propositores por meio da diluição das estruturas que a efetivavam. P.147

De volta ao Brasil, em 1970, Oiticica busca então pôr em prática outros **projetos** audiovisuais em parceria com cineastas e artistas brasileiros, como na retomada do contato com Neville. P.153

Em maio, quando foram também exibidos alguns dos seus filmes na cidade, o cineasta e Oiticica se encontraram para a gravação de uma curiosa conversa entre eles discutindo também os super-8 realizados pelo artista e seu **projeto** de um filme em torno do Inferno de Wall Street, do poeta romântico Sousândrade¹³. Combinaram, assim, um novo encontro criativo para o mês de agosto, que se concretizaria com a realização de Lágrima-Pantera¹⁴. p.184

Como indica Basualdo, a noção dominante desse filme seria a de criar um ambiente no qual trabalhos e ações de diferentes artistas seriam integrados em uma totalidade aberta à participação dos “espectadores”²³. Como em seu **Projeto Ambiental**, o foco seria a própria vivência do participante, interpelado a atividades criativas e antirrepressivas – aqui reforçado as proposições que convocavam a sua sexualidade. No que também guardava semelhanças com a obra de Warhol, nas trilhas visuais e sonoras a serem projetadas em Nitro Benzol & Black Linoleum, os atores – em grande parte amigos e parceiros de Oiticica, como Guy Brett, Caetano Veloso, Ceres Franco e Edward Pope – seriam chamados a improvisar. p.186

235 - Lara C. Casares Rivetti |Everything and nothing: comentários sobre a obra de Antonio Dias entre 1968 e 1971 |ECA-USP |2019

"Esse trabalho compreendia dez desenhos, estruturas muito simples que correspondiam a espécies de **projetos**, diagramas arquitetônicos. P.87

Mesmo nessas últimas, no entanto, vigorava no trabalho um sentido geral de indeterminação; era como se os dados inscritos naqueles **projetos**, em sua abrangência e imprecisão, contrariassem as expectativas associadas à linguagem prescritiva e detalhada dos planos arquitetônicos. p.87

Os diagramas também vinham acompanhados por frases em inglês, como “Monument to the memory” [Monumento à memória] ou “Environment for the prisoner” [Ambiente para o prisioneiro], que pareciam descrições muito sintéticas do tipo de construção a que se destinava cada **projeto**, e também por enunciados ora herméticos ora imprecisos que, no mais das vezes, situados entre o obscuro e o nonsense (“the original point of energy which has location but no magnitude”, ou “the most static element a measure of the most kinetic”, por exemplo), inscreviam às obras um componente que parecia se esvair, em algum sentido, da racionalidade que ampara a linguagem arquitetônica. p.92

No Project-book, ainda, essas últimas aparecem justamente sob a forma dos esquemas gráficos que sinalizam **projetos** arquitetônicos, pelo menos se levarmos em conta as aspirações à universalidade, à sistematização e à síntese subjacentes a essas formas enquanto linguagem, ou se pensarmos, conforme propõe Denis Hollier, que a arquitetura pode ser vista como o “sistema dos sistemas. p.93”

235 -

39 - Luiz Renato Martins |A nova figuração como negação |ECA-USP |2006

"Antonio Dias, "**Projeto** para um Vôo de Ataque"', 1964, gesso e óleo sobre duratex, 66 x 50 x 5 cm. Col. J. Boghici. p61

242 - Amir Brito Cadôr |Publicamos para encontrar camaradas |UFMG |2020

"Ela teve 12 edições (entre 1974 e 1986) e reuniu poetas que deram continuidade ao **projeto** verbivocovisual, com intensa participação dos poetas concretos em todos os números, incluindo edições especiais sobre os 30 anos da poesia concreta, publicada em 1986, uma edição sobre os 50 anos de Augusto de Campos e outra sobre os poemas e traduções de José Lino Grünewald." p. 301

"O artista recifense Paulo Bruscky foi editor convidado do décimo número da revista Commonpress, de 1977, um **projeto** artístico criado pelo artista polonês Pawel Petasz nesse mesmo ano que radicalizou o modelo de revista colaborativa do tipo assembling: ela tinha como característica convidar, a cada edição, um membro da rede internacional de arte postal para ser o editor, ou seja, o responsável por definir um tema, o formato, número de páginas e o tipo de encadernação." p. 306

LISTA 3 - PROJETO COMO ARTICULAÇÃO

3 - Walter Zanini |Arte de Comunicação Telemática: A Interatividade no Ciberespaço |ECA-USP |2003

"Arte por Telefone", foi **projeto** pioneiro de vídeotexto no Brasil, coordenado pelo artista e teórico Julio Plaza. Realizado com infraestrutura da TELESP no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, em 1982, contou com a participação dos poetas Paulo Leminski, Lenora de Barros, Omar Khouri, Regis Bonvicino e Paulo Miranda e dos artistas visuais Julio Plaza, Carmela Gross, Léon Ferrari, Mario Ramiro e Roberto Sandoval⁷⁶. Igualmente de Julio Plaza é a organização do evento "Arte Vídeotexto", na XVII Bienal de São Paulo (1983), mais acima mencionado, tendo a participação, entre outros, do próprio Plaza, Paulo Leminski, Lenora de Barros, Omar Khouri, Philadelpho Menezes, Paulo Miranda, M. L. Santaella, Léon Ferrari, José Wagner Garcia, Mario Ramiro, Alice Ruiz, Samira Chalhub, Carmela Gross e Regina Silveira⁷⁷. P.29

8 - Julio Plaza| Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção |Publicação Postuma – SP |2003

"No panorama europeu, as sucessivas edições do evento "Ars Electronica" têm sido o lugar catalisador das artes e tecnologias. A "Ars Electronica" de 1989 apresentou o tema central "A rede dos sistemas: a arte como comunicação", com os seguintes subtemas: a comunicação, a interatividade e o diálogo; a função da arte no quadro

destes fenômenos de interesse social; a telecomunicação, os **projetos** interativos e o tema global da cultura na era da informática. p.18

Isto parece coincidir com o conceito de Gilberto Prado: “as regras dos **projetos** de ação artística em rede permitem e solicitam a atuação de parceiros. (...) o que existe são interações de sentidos, (...) o artista se torna um tipo de poeta da conexão, onde cada participante se torna um (co-) produtor. (...) trata-se de uma estrutura de participação coletiva em transformação, uma cibercollage. (...). Que o ‘desvio’ artístico ajude a trazer a liberdade da diferença e da escolha através do despertar/evidenciar aquilo que temos em comum e o que temos de diferente”. p.21”

11 - Virgínia Gil Araujo As Intervenções Urbanas do Arte Construtora |ECA-USP |2003

"O **projeto** Arte Construtora é uma proposta de arte ambientada, disposta a assumir as influências do meio, segundo os artistas criadores, e se difere, principalmente, da grandiloquência da Land Art norte-americana, dos anos 60 e 70. Algumas vezes, dialoga com a Arte Povera, o Fluxus e a arte ambiental de Hélio Oiticica, mas mantém a mesma veemência dos artistas da Land Art, de planejamento da fotografia como linguagem, no impulso de trazer para o presente uma imagem que não existe mais. p. 73

Conforme Aracy Amaral, a denominação sugere uma aparente contradição, porque construir significa permanecer e o Arte Construtora é efêmero: “O fato do **projeto** se intitular Arte Construtora a partir de 1993, nos remete a denominação um tanto ambígua, pois construir significa permanência, o que não é o princípio que os move. Fernando Limberger me esclareceu já que a escolha do nome é intuito de não ocorrer confusão com ‘construtivo’”. p.76”

A análise das propostas desenvolvidas pelo **projeto** Arte Construtora, em alguns sítios históricos no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, procura desvendar as estratégias da arte contemporânea para lidar com o esquecimento na era das catástrofes. O **projeto** é pensado por artistas que criam trabalhos para locais abandonados e privilegia a poética do deslocamento, produzindo modificações provisórias em lugares significativos, mas sem funcionalidade. p.73 Em 1992 o Solar dos Câmara, em Porto Alegre, e em 1994 o Solar Grandjean de Montigny, no Rio de Janeiro, são abertos ao público tendo as ambientações como ponto focal. A partir do **projeto** “Câmaras” se desencadeia uma atenção diferenciada para o processo de apropriação de espaços significativos. Neste, a ocupação do antigo Solar, realizada pelos artistas, efetuou modificações provisórias em espaços diversos como jardins, salas e terraços. Escolhidos os ambientes, trabalhos individuais foram dimensionados e arrumações, acréscimos, reconstituições, montagens, ações planejadas e circuns Virgínia tanciais foram organizadas coletivamente¹. Após o evento, o local destinou-se a abrigar o arquivo histórico da Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul. pp. 73-74

Segundo Felipe Chaimovich, “sem um mapa indicativo, acabam por gerar uma percepção topográfica do conjunto da Ilha e, nisso, vivenciam o encontro do sentido de si mesmos”⁷. O texto “Todo mundo é uma ilha”, em que o crítico especialmente

convidado para participar do **projeto** realiza uma leitura do evento, depois de uma intensa convivência com o lugar e os artistas, aponta uma possibilidade de leitura da Ilha como um corpo afetivo de escrita múltipla. P77 Nota: 7. CHAIMOVICH, Felipe Soeiro. “Todo mundo é uma ilha”. In ARTE Construtora. Catálogo Arte Construtora – Ilha da Casa da Pólvora. Porto Alegre, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, SMC, FUMPROARTE, 1996.

A iniciativa do Arte Construtora experimenta explicar as condições e contradições específicas da construção e reconfiguração do espaço público com proposições que valorizam a natureza e não teriam razão de ser num espaço convencional de exposição. Acentua as controvérsias existentes entre arte e espaço público, quando tensiona as possibilidades de melhoramento da qualidade urbana e humana ao conseguir atenção para invenção de uma disseminação diferenciada do ambiente, que abre espaço à memória do território, como objeto de afeto e convivência. O ato artístico nela se caracteriza mais como de invenção cultural do que de consumo, ao desafiar a noção evasiva de arte pública que instrumentaliza a cultura. Desenvolve uma história de recolhimento pessoal, mas que transborda para o social quando investe no coletivo, uma história experienciada pelos que lá estiveram e perceberam a Ilha como um lugar inquietante. O Arte Construtora, por compreender os lugares como verdadeiras premissas dos trabalhos, corre o risco de fornecer outra visão de mundo, ao privilegiar, na apropriação do lugar em esquecimento, a memória como representação do imaginário. p77

14 - Sônia Salzstein |Poética da Distância: Entrevista com Carlos Fajardo |ECA-USP |2003

Comparado ao vigoroso trabalho que você apresentou na quarta edição do evento Arte-Cidade7(fig. 16), sua participação na XXV Bienal de São Paulo, em 2002 (fig. 17), pareceu tímida em escala, pouco eficiente para lidar com o ambiente massificador que envolve uma mostra daquele tipo. A impressão que tive é que você pretendeu criar um espaço vazio e auto-reflexivo, em ostensivo contraste com aquele ambiente atordoante e publicitário. Essa atitude, entretanto, soou estranha em face de um trabalho que, como o seu, nunca pretendeu comentar o sistema da arte, as mazelas do mundo institucional etc. Aliás, uma marca forte de seu trabalho é, precisamente, a natureza reflexiva dele. Pergunta da Sônia e a nota que se segue onde aparece o termo **projeto**: 7. O evento se insere num **projeto** de periodicidade geralmente bienal, sediado na cidade de São Paulo, e propicia à produção artística o confronto com a escala da cidade. Organizado pelo crítico Nelson Brissac e envolvendo a intervenção de diversos organismos da administração pública e o suporte de patrocinadores públicos e privados, o **projeto** se desenvolve desde 1994, espalhando-se por diversos edifícios e locais públicos no meio urbano, quase sempre externos ao circuito institucional da arte.

27 - Hans-Michel Herzog entrevista Sean Scully |A Beleza do Real |Milão |2005

"Certo, mas na verdade é algo que fala - e acho que é muito importante. É uma qualidade rara, se você consegue falar do não-dito, do não-expressável... Acho que é correto dizer que me interessa esse aspecto da arte - mais do que ser considerado como alguém que está inserido em um programa, que está na Documenta, ou em qualquer outro **projeto**. p63"

19 - Annateresa Fabris |A captação do movimento: Do instantaneo ao fotodinamismo |ECA-USP|2004ARTICULAÇÃO

Não só recebe o fotógrafo no próprio ateliê - onde é realizada uma projeção cinemática de suas imagens graças ao uso do zoopraxiscópio -, como aceita participar de um **projeto** coletivo dedicado ao cavalo, que contaria com as fotografias de Muybridge e com comentários seus e de Marey. Embora a publicação não se concretize, Meissonier passa a adotar uma nova postura diante da representação do cavalo. p53

22 - Walter Zanini |Atualidade de Fluxus |ECA-USP |2004 ARTICULAÇÃO

"Maciunas imaginava utilizar o nome em publicações que pretendia lançar em Nova Iorque. Realizou o design de "An Anthology" de La Monte Young, contendo suas últimas partituras e editada somente em 1963, trabalho que seria incentivo ao seu **projeto** de anuários para Fluxus. Seus planos não mudaram na circunstância de ter que viajar para a Europa (Alemanha) nos meses finais de 1961 (para servir como desenhista gráfico na base militar americana de Wiesbaden), onde permaneceu três anos. Levou consigo volumosa documentação de trabalhos musicais de compositores e artistas, esperando publicá-los. Em junho de 1962, tornou pública essa intenção num encontro muito festivo realizado na Galeria Parnass dessa cidade. Em folheto, anunciava o lançamento da revista Fluxus (nome de origem latina, pesquisado em dicionários, querendo dizer, por exemplo, "mudança contínua", "estado não determinado", "flutuante"). p.13

Essas pessoas eram, entre outras, Nam June Paik e Wolf Vostell, do avançado meio musical e artístico de Colônia. Deu então início ao **projeto**. Planejou o que se transformou no marco fundamental da história da coletividade, a sua certidão "oficial" de nascimento: a multiperformance "Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik" ("Festival Internacional Fluxus de Música Novíssima"), no salão de festas do Museu do Estado de Wiesbaden, entre 1º e 23 de setembro de 1962. p.13

Núcleo do impulso de Fluxus, o evento compartilha os territórios do filme e do vídeo, onde intervêm os seus próprios performers. O interesse conhecedor de Maciunas, amigo de Mekas, pelo cinema se fez notar de forma fundamental no **projeto** que gerou cerca de 40 filmes em meados da década de 1960. Diante do cinema underground que retomava o espírito de vanguarda das décadas de 1910-20, Fluxus colocou-se como uma própria e radical alternativa experimental. Seu iniciador foi Nam June Paik nos antológicos 23 minutos de fita virgem de "Zen for Film", de 1962-64. p. 19

Dos planos de Maciunas constava o intervencionismo direto do grupo em problemas sociais, propósito que contou com alguns avanços mas não vingou. **Projetos** ligados

a ideais cooperativistas em seu período tardio incluíam a ambiciosa instalação de um centro de estudos de vanguarda numa quinta contendo 12 edifícios em New Marlborough, não realizada²⁵. p.19.

28 - Virginia Aita |5ª Bienal do Mercosul: Virtude e Virulência de um modelo calássico |Universidade de Colúmbia |2005

Longe de cair no conformismo institucional, esta Bienal assinada por Paulo Sergio Duarte contrapõe um viés estridente de interlocuções contemporâneas; no módulo Fronteiras da Linguagem, a instigante instalação de Ilya e Emília Kabakov (Empty Museum), que discute o formato obsoleto do museu e sua função no imaginário, além de Stephen Vitiello, Marina Abramovic, Pierre Colibeuf. Mas sobretudo em **projetos** tão ousados quanto as Intervenções de Caráter Permanente, no vetor Transformações do Espaço Público, que se estendem por um quilômetro na orla do Guaíba ao longo de um parque, com obras permanentes de Carmela Gross, José Resende, Waltercio Caldas, Mauro Fuke que, refazendo a paisagem local, refletem sobre as transformações do espaço pela arte. Estas intervenções reforçam as relações com o espaço nãoinstitucional, repensam o espaço político do museu, a função da arte pública e a apropriação da cidade como espaço vivencial⁴. p.102

29 - Christine Mello |Arte e novas mídias: Práticas e Contextos no Brasil a partir dos anos 90. |PUC-SP |2005

"Nesta direção, as poéticas da wired city aqui observadas giram em torno de performances no espaço público de lógica mais situacionista, como é o caso de: Graziela Kunsch, em seu franco ativismo em torno dos coletivos, comunidades virtuais, instalações e **projetos** de vídeo; Otávio Donasci, em suas performances multimídia; Giselle Beiguelman, em suas intervenções híbridas pela web, a partir de sites, telefonia-sem-fio e painéis eletrônicos publicitários; Jurandir Muller, Kiko Goifman, Lucas Bambozzi, Rachel Rosalen, Rachel Kogan, Simone Michelin, Lucia Leão, Daniel Seda, Marcelo Cidade, Leandro Lima e Gisela Motta, em suas videoinstalações, net art, documentários e **projetos** de intervenção digital, telemática e com câmeras de vigilância e sensores eletrônicos; dos músicos Lívio Tragtemberg e Wilson Sukorski; de Daniel Lima e A Revolução Não Será Televisada, em seus **projetos** de intervenção em programas televisivos e também nos sistemas públicos midiáticos, como no **projeto** CUBO (celebração multimídia), organizado de forma coletiva com muitos destes grupos e criadores e apresentado em 2005 no centro de São Paulo. p.125"

33 - Henrique Oliveria |Matéria e Imagem |ECA USP |2005

Vem desenvolvendo pesquisas ligadas à pintura com auxílio de bolsas da FAPESP e participa do **projeto** de estúdio-residência Ateliê Amarelo em São Paulo. Realizou exposições individuais na FUNARTE São Paulo em 2000 e na Casa de Cultura da América Latina em Brasília, em 2005. Tem participado de diversas exposições coletivas. p.77

41 - Thiago Honório |Meio-ato / Entrevista com Watércio Caldas |FAAP |2006

“Meio-Ato” parece fortemente ligado à espécie de antiauditório que você realizou no âmbito do **projeto** “Arte/Cidade – Zona Leste”, p.16

44 - Ronaldo Entler |Testemunhos Silenciosos: Uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea |FAAP |2006

"Para um **projeto** em comemoração da unificação das duas Alemanhas, realizou em 1990 “La maison manquante”. Nesse trabalho, Boltanski localizou nas ruas de Berlim lacunas deixadas pela destruição de casas durante a II Guerra, que nunca foram reconstruídas. Documentos sobre os moradores dessas casas foram expostos em vitrines, num parque, no local de um antigo museu também destruído pelos bombardeios. Nos muros das casas em questão, à altura de seus andares, uma placa indicava o nome e profissão dos moradores. Aqui, o caráter indicial do trabalho (a conexão entre imagem e objeto representado) não se dá tanto pela existência de um fragmento tomado da realidade em discussão, mas por um discurso produzido sobre essa realidade afixado no local de origem do objeto. pp42-43

45 - Regina Melim |Espaço Portátil: Exposição-Publicação |UDESC |2006

Lawrence Weiner, Carl André, Robert Barry, Douglas Huebler e Joseph Kosuth foram alguns dos artistas que participaram de inúmeros **projetos** de Seth Siegelaub p.82 Outra referência imediata que se colocava, frente a essa noção de exposição portátil por nós desenvolvida, era o **projeto** “Do It” (1994), coordenado por Hans Ulrich-Obrist. 82 Nota: O **projeto** “Do It” inicia-se em 1994 com uma série de exposições com obras-instruções, realizadas em diferentes locais, em diferentes países. Dez anos depois, o **projeto** ganha a versão dita domiciliar, reunindo uma gama considerável dessas participações. Em formato de livro ou na web (www.e-flux), podemos acessá-lo a qualquer momento e realizar qualquer uma das instruções ali contidas.

46 - Helio Fervenza |Limites da Arte e do Mundo: apresentações, inscrições, indeterminações |UFRGS |2006

O último trabalho sobre o qual gostaria de deter-me chama-se “Transposições do Deserto”. Ele ocorreu em 2003 dentro das atividades do “**Projeto Areal**”¹⁷, e foi realizado mais uma vez na fronteira entre Brasil e Uruguai, isto é, na fronteira que separa as cidades de Sant'Ana do Livramento e Rivera. A partir do convite de Celina Albornoz, santanense e incentivadora do Areal, para lançarmos as publicações do projeto, foi-me oferecida também a possibilidade de realizar alguma atividade relacionada ao que vinha desenvolvendo nesse âmbito. p.86

46 - Helio Fervenza |Limites da Arte e do Mundo: apresentações, inscrições, indeterminações UFRGS2006

"Esclareço que algumas dessas preocupações já se manifestavam anteriormente em meus trabalhos, como, por exemplo, nas diferentes atividades, viagens, diálogos, processos de criação, textos, correspondências e exposições que constituíram "Ilimites", um **projeto** ocorrido entre 1996 e 1997, concebido conjuntamente por mim, por Maria Ivone dos Santos e pelo artista uruguaio Felipe Secco. "Ilimites" começou a tomar forma num encontro realizado em dezembro de 1996, na fronteira entre Brasil e Uruguai (Sant'Ana do Livramento / Rivera), mais precisamente a uns vinte quilômetros do perímetro urbano, no Cerro do Chapéu, em pleno campo. Esse encontro foi decisivo, sob muitos aspectos, pois foi a partir dessa experiência que surgiu essa noção de ilimites, a qual impulsionou nossas produções e as diferentes atividades no **projeto**. 87

50 - Nelson Brissac |Arte/Cidade: Um balanço |São Paulo |2006

"As experiências realizadas pelo **projeto** "Arte/Cidade" estabeleceram um conjunto de procedimentos, tanto no que se refere à escolha de situações quanto às táticas artísticas e urbanísticas empregadas. Como avaliar o dispositivo engendrado pelo conjunto das intervenções? Quais foram os resultados propriamente estéticos das intervenções realizadas por "Arte/Cidade"? Qual o efeito urbanístico – econômico, social e político – que o **projeto** produziu? O acelerado processo de integração global das cidades tem alterado radicalmente as condições e os princípios das intervenções urbanas. **Megaprojetos** de redesenvolvimento e grandes instituições culturais estão conduzindo uma profunda reestruturação das cidades, em escala global. Exigindo um novo repertório – técnico, estético e institucional – e novas estratégias para a ação no espaço urbano. p.85

"Arte/Cidade" visa intervenções capazes de transcender sua locação imediata e remeter ao vasto território da megacidade e das reconfigurações globais da economia, do poder e da arte. Provocar nossa percepção para situações que não se revelam mais apenas à exploração in loco, ao escrutínio visual. Intervenções que levem em consideração os processos de reestruturação metropolitana e global, mas que se contraponham à apropriação institucional e corporativa dos espaços urbanos e das práticas artísticas. Trata-se de consolidar o repertório desenvolvido pelos **projetos** mais recentes para o espaço urbano. É indispensável, para se operar em escala urbana, desenvolver instrumentais e procedimentos estéticos e técnicos adequados: conversão das propostas individuais em **projetos** (com desenhos técnicos), equacionamento das questões técnicas (materiais, estruturais) e políticas (relações com as comunidades e poderes públicos envolvidos) colocadas para sua implantação. p.85

Nos últimos anos, assistimos a um fenômeno que viria a alterar por completo os parâmetros de avaliação do espaço urbano e a amplitude das intervenções: a integração global das maiores metrópoles, com o surgimento de grandes **projetos** urbano-arquitetônicos promovidos pelo capital internacional. (...) Não é mais possível conceber **projetos** para o espaço urbano sem considerar esta nova grande escala. Dada a crescente complexidade espacial, institucional e social das situações urbanas,

toda a intervenção tem de levar em conta este intenso processo de reestruturação das cidades. (...) p87"

"Arte/Cidade" é um projeto de intervenções urbanas que vem se realizando em São Paulo, Brasil, desde 1994. Seu ponto de partida é a metrópole contemporânea enquanto espaço complexo e dinâmico, em permanente mutação, engendrando novas e inusitadas configurações urbanas. Operações que questionam o estatuto e os procedimentos convencionais da arte, da arquitetura e do urbanismo, na medida em que enfrentar os processos engendrados pela globalização exige transcender as abordagens e técnicas estabelecidas. 1. "Arte/Cidade" teve quatro edições. A primeira ocorreu num matadouro desativado, na região sul da cidade. A segunda, no centro, em três edifícios e na área por eles demarcada, cortada por um viaduto. A terceira, ao longo de um ramal ferroviário, na região oeste. A última, em 2002, na região leste da cidade, antiga área industrial, num recorte de cerca de 10 km². p 85

Uma maneira de enfocar a questão seria analisar o destino dos lugares onde ocorreram as intervenções, alguns convertidos em centros culturais, shoppings e grandes projetos de desenvolvimento urbano, com torres residenciais e de escritórios. Outras áreas converteram-se em favelas ou estão ocupadas por atividades informais. As novas destinações desses espaços são, portanto, de natureza muito distinta, assim como o papel que "Arte/Cidade" eventualmente pode ter tido nesse processo. p.86

Diante da nova relação entre arte e desenvolvimento urbano, quais são as alternativas que se abrem para projetos de intervenção nas metrópoles em processo de reestruturação global? Eles podem voltar-se para as vastas áreas, extraordinariamente complexas e dinâmicas, informes, excluídas dos projetos de desenvolvimento urbano. Podem apontar para alternativas à ocupação, por megaprojetos de desenvolvimento imobiliário, adensadores e estruturantes, de áreas hoje desinvestidas. p.86

"Arte/Cidade" – originalmente um projeto de intervenções artísticas no espaço urbano – poderia evoluir para converter-se num campo de discussão sobre os processos de reestruturação urbana, onde intervenções artísticas e urbanísticas ganhem outra escala e significado? p.88

52 - Monica Tavares |Os circuitos das arte digital: Entre o Estético e comunicacional |ECA-USP |2007

Contudo, o crescimento explosivo da rede como um todo tem progressivamente tornado mais difícil o **projeto** inicial de uma informação totalmente transparente e de uma comunicação imediata, pervertendo de certa forma o discurso de uma relação direta e límpida com o corpus da informação. No contexto da arte tecnológica, alguns **projetos** têm buscado a diminuição dessa intermediação, como é o caso da Bienal 3000 de São Paulo,³⁷ proposta por Fred Forest, em paralelo à 27ª. Bienal de São Paulo, e que aparece como "uma bienal numérica, planetária, participativa, verdadeiramente democrática!" Nesse trabalho, artistas e cidadãos são convidados a exercitar seus direitos de livre expressão. p.109

64 - Louise Ganz |Lotes Vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental |Unileste-MG |2008

"Assim, retomando aqui o passeio ao bairro Urucuia em Belo Horizonte, onde se encontram os diversos lotes plantados, propus um **projeto** – Lotes Vagos: ação Coletiva de ocupação Urbana experimental – baseado nessa imagem das relações cotidianas de troca e de autonomia. a intenção do **projeto** é transformar lotes de propriedade privada em espaços públicos temporários, para uso coletivo, através de intervenções por toda a cidade, e propiciar a moradores de vários bairros o acesso a espaços próximos, onde possa ocorrer qualquer atividade não-oficial cuja visão não seja puramente de lucro e empresarial, cujo caráter vago e de indeterminação possa permanecer e cuja proximidade, devido à existência de lotes em qualquer bairro, mobilize as pessoas para o uso cotidiano desses espaços. p.2

As etapas do trabalho consistiram em: percorrer e mapear a cidade em busca de lotes; negociar o empréstimo dos lotes com seus respectivos proprietários, definindo tempo de uso e qual a atividade; implantação coletiva dos **projetos** em cada lote, buscando estabelecer relações com os lugares e com a população local. p.3

Belo Horizonte, a cidade onde foi realizado inicialmente este **projeto**, possui atualmente 2.400.000 habitantes, 700.000 propriedades privadas, sendo que, destas, 10% (70.000) são lotes vagos. o lote padrão possui em torno de 360m2. esses 10% de lotes vagos existentes são, em sua maioria, áreas verdes, redutos de topografias e vegetações originais. p.4

Este **projeto** foi realizado em 2004/2005 em Belo Horizonte, com o apoio da Lei estadual de incentivo à Cultura de Minas gerais e patrocínio da USiMinaS. em 2006 foi base para o documentário M2 – doctv3, dirigido por Louise ganz e ines Linke. em 2007 foi apresentado no Holcim Forum for Sustainable Construction, em Xangai. em 2008 foi realizado em Fortaleza, através do prêmio Conexão artes Visuais/Funarte/MinC/Petrobras. Contamos sempre com a colaboração de diversos artistas, arquitetos e diversos grupos da população na execução dos **projetos** nos lotes. p.4

69 - José D'Assunção Barros |Mario Pedrosa e a crítica de arte no Brasil |Universidade Severino Sombras (USS) Vassouras |2008

Não quer dizer que Mário Pedrosa tenha abandonado as preocupações sociais, o que seria incompatível com a sua permanente militância política que o levaria, aliás, diversas vezes ao enfrentamento das ditaduras e aos **projetos** sociais. Pp53-54

71 - Daria Jaremtchuk |Experiências em Nova Iorque na década de 1970 |EACH-ECA/USP |2008 ARTICULAÇÃO

" Gerchman também compartilhou inúmeros **projetos** como, por exemplo, o de criar o Museu Latino-Americano, que previa transformar cada loft de artista em uma parte do museu. Além de suas atividades na comunidade latina, distanciou-se dos desenhos e pinturas diretamente associados às imagens urbanas e cariocas que o vincularam à Nova Figuração. p.110"

77 - Thierry De Duve |A arte diante do mal radical |Universidade de Lille |2009

Para acalmar nossos escrúpulos frente ao risco de tratar Nhem Ein como Atget, poderíamos retrucar que, ao estar moralmente envolvido em um **projeto** vil, Nhem Ein perdeu qualquer direito ao título de artista. Mas este seria o argumento mais fraco de todos: Leni Riefenstahl foi uma artista, e estava muito mais envolvida com o regime nazista do que Nhem com o Khmer Vermelho, uma vez que ela não corria perigo. p.79

91 - Maria Christina de Souza Lima Rizzi e Ana Cristina Chagas dos Anjos |Arte-Educação e meio ambiente: apontamentos conceituais a partir de uma experiência de arte-educação e educação ambiental |ECA-USP |2010

"Os educadores participantes, que eram, em grande parte, professores de 5ª a 8ª séries do ensino fundamental, conheceram a Proposta Triangular de Ensino da Arte e elaboraram, a partir de práticas de percepção e leitura da paisagem, materiais didáticos, iniciativas ou propostas de **projetos** em educação e conservação ambiental, educação patrimonial e uso e manejo adequado do solo, os quais compuseram a última aula virtual do curso online, intitulada "Arte-Educação ambiental". P.32

"O **projeto** de revitalização da região por intermédio de complexo eco/turístico/cultural – "Perus-Pirapora ferrovia-parque" – e o **projeto** "Mutirão da memória", da comunidade cajamareense. P.32

A opção de priorizar a arte-educação em **projeto** de educação ambiental decorre do fato de não se considerarem diferentes das outras áreas de conhecimento e atuação os desafios para a arte-educação no presente: clareza de objetivos, adequação dos métodos aos objetivos, consciência e atuação ética, busca de qualidade estética. Principalmente porque a qualidade estética presente nos fazeres artísticos exige harmonia, inteireza e completude. PP. 33-34"

95 - Gilbertto Prado |Grupo Poéticas Digitais1: **Projetos** Desluz e Amoreiras |ECA-USP | 2010

O Grupo é um desdobramento do **projeto** wAwRwT, iniciado em 1995 por Gilbertto Prado e tem como participantes professores, artistas, pesquisadores e estudantes. P.111

121- Gabriel Menotti |Obras à mostra: articulações do trabalho de arte pelo desenho de exposição. |UFES |2013

"Da mesma forma que outros **projetos** de exposição, Learning to Love You More partiu de uma chamada aberta de participação – ou melhor, de várias. P.71

Até seu encerramento, em 2009, mais de oito mil pessoas tinham respondido às chamadas de Learning to Love You More⁶⁴. Nesse meio tempo, o vasto acervo coletado pelos artistas se desdobrou em exposições em museus e galerias e ainda num livro. Finalmente, em 2010, o website do **projeto** foi adquirido pelo Museu de Arte Moderna de São Francisco (SFMOMA) para a sua coleção permanente. p.71"

126 - Magda Salete Vicini |Dimensões comunicacionais no conceito de escultura social de Joseph Beuys como possibilidade de tradução criativa. |UNOESC – Universidade do Oeste de Santa Catarina, Campus de Xanxerê (SC). |2013

O encontro com a obra de Joseph Beuys nos trouxe à memória todos esses aspectos sociais vividos em nosso entorno, acrescentando as experiências profissionais diárias, como no **projeto** sobre cultura e cidadania que desenvolvemos na Prefeitura Municipal de Xanxerê entre 2009 e 2011. NOTA: **Projeto** de entrevistas e conversas com mulheres de um bairro periférico da cidade de Xanxerê (SC) p. 93

131 - Lucas Costa |Conversa com Nelson Felix. |UNESP |2014

Nas descrições dos **projetos** e na sua fala, percebo que é muito importante o peso na ideia do trabalho. Esse peso, inserido quase sempre de forma instável, nos leva para o campo do sublime, pois o trabalho, assim como o conceito, é do campo ideal. Existe uma força bruta que não se demonstra por inteiro, como, por exemplo, em Lajes e Pilar, que você fez no **projeto** Arte/Cidade1 p.118

132 - Fabíola Salles Mariano |Entrevista com Carlos Vergara em 22 outubro de 2013 |ECA-USP |2014

Vergara – Eu acho que se você entra numa sintonia fina tanto faz. A questão é sintonizar. Eu acho delicioso trabalhar com outras pessoas. Nos anos 1970 eu trabalhava muito com papel e fizemos coletivamente a construção e a destruição de uma cidade. Eram 15 pessoas numa sala. O esforço de construção e a catarse da destruição. Em outro **projeto** fiz um workshop com artistas numa imersão em São Miguel, no Rio Grande do Sul, para descobrirmos juntos aquele lugar. p.28

Por atuar no campo das artes sua trajetória está vinculada também a grupos de pesquisa e criação, atividades em cursos de formação livre e participação como artista e organizadora em **projetos** culturais. Participou da mostra Verbo de performance na Galeria Vermelho (2006) e das Viradas Culturais de São Paulo (2007, 2008, 2009, 2010 e 2011). p.35

136 - Priscila Arantes |Livro/Acervo, Para Além do Arquivo e Arquivo Vivo: uma trilogia possível. | AnhembiMorumbi/PUC-SP/Paço das Artes |2014

"O **projeto** foi composto por três partes principais. Na primeira delas, 30 artistas que passaram pela Temporada de **Projetos** foram convidados a desenvolver um trabalho inédito em folhas de papel – como é o caso do flip book Naufrágio, desenvolvido pela artista Laura Belem. Estes trabalhos foram impressos como cópias para distribuição e encartados em conjunto com os outros itens que compunham o **projeto**. No mesmo encarte dos cadernos trabalhados pelos artistas, temos a Enciclopédia, segunda parte do **projeto**, com informações sobre cada um dos artistas, curadores e júri que participaram da Temporada de **Projetos** desde sua primeira edição. A terceira parte do **projeto** foi composta por uma obra sonora de até um minuto de duração, encartado em um CD-ROM, desenvolvida pelos artistas e curadores que participaram da Temporada de **Projetos**. p.13

O último **projeto** da trilogia é a curadoria Arquivo Vivo4, de minha autoria, exposta no Paço das Artes em outubro de 2013. Diferentemente dos dois **projetos** anteriores, Arquivo Vivo não se fixou somente nos artistas que passaram pelo Paço das Artes, mas expandiu o debate para questões que perpassam o arquivo dentro do contexto da contemporaneidade. p.15"

137 - Cristiane Silveira |O mundo e os mundos da arte de Arthur C. Danto: uma teoria filosófica em dois tempos. |UNESPAR |2014

"Entrevista concedida ao Prof. Dr. Michael Kelly (Departamento de Filosofia da Universidade da Carolina do Norte, Charlotte, EUA) para o **Projeto** Educacional em Mídia Eletrônica da Universidade de Columbia, Nova York, 2001."

138 - Walmeri Ribeiro |Territórios Sensíveis: uma investigação performativa em arte, ciência, tecnologia e natureza |Universidade Federal do Ceará |2015

"Muitos são os **projetos**, em diferentes áreas, que estão sendo desenvolvidos nesta direção, no entanto, a urgência dos fatos que estamos enfrentando diariamente, em nossas cidades e em nossas vidas, p.198

"Neste sentido, vários **projetos** de co-learning estão sendo financiados por grandes instituições, sobretudo europeias, convidando pensadores de todas as áreas para dialogarem em torno do tema, em busca de ações transdisciplinares inovadoras." p.199

"Por mais que esse tema possa parecer estar resolvido, temos uma produção de conhecimento ainda bastante dual e com muita dificuldade de diálogo. Como exemplo, cito minha experiência pessoal no **projeto** campus Anthropocene5, organizado pela HKW (Haus der Kulturen der Welt) de Berlim em parceria com o Max Planck Institute. O **projeto** de co-learning previa o encontro de 100 pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento e facilitadores convidados para pensar e formatar o **projeto**." p.199

"A partir dessa experiência, eu a pesquisadora Patrícia Caetano produzimos a instalação sensorial Maré/Rasante16 e a performance Rasa, apresentada durante o período de instalação da obra. No **projeto**, em desenvolvimento, ainda está previsto a realização de residências artísticas com a presença de artistas convidados e da comunidade local." p.203"

140 - Susana Piteira e Leonardo Charréu* |Campos expandidos da escultura na recuperação paisagística e urbana: um exemplo de arte pública e práticas colaborativas |Universidade do Porto |2015

Pretendemos discutir a inserção da escultura como elemento qualitativo na recuperação urbana e paisagística, a partir de um **projeto** de recuperação e reabilitação de um velho caminho rural, desenvolvido e implementado em Belver, pequena povoação rural do centro de Portugal. Destacamos o impacto e o debate conceitual gerados pelo **projeto** – financiado com fundos Europeus – sobre quem nele participou, assim como as práticas colaborativas entre políticos, arquitetos e artistas que consideramos serem relativamente raras em contextos similares. p157

Esses equipamentos – tão diversos como uma praia fluvial, um hotel com atividades desportivas – e ações – como a reestruturação do largo da igreja e a intervenção de restauro do Caminho da Fonte Velha: um antiquíssimo caminho medieval que ligaria o centro da vila a uma das suas periferias rurais – foram suportadas, em parte, por **projetos** comunitários. p.158

Este período de bonança para as políticas públicas, das quais este **projeto** é também resultado, assumiu contornos de fenómeno contemporâneo e, de certa forma, de (re)ordenação do território português, pois o programa foi largamente aplicado em fragmentos de norte a sul do país. p.159

Este programa de requalificação, associado a um forte planeamento e compromisso político (local) e a uma igual determinação dos vários elementos da equipe que aplicou o **projeto** (políticos autarcas, escultores, trabalhadores da empresa contratada etc.) 160.

A intervenção de arquitetura e restauro do Caminho da Fonte Velha, pelas suas peculiares características, permite-nos avaliar de que forma os **microprojetos** de arquitetura e de urbanismo podem contribuir para o reordenamento do território e como, também, podem alterar o carácter dos lugares. p.160
A equipe de arquitetos, ao concorrer com um **projeto** de reabilitação, p.161

"Gostaríamos sobretudo de salientar que o **projeto** de reabilitação do Caminho da Fonte Velha foi, como já sublinhamos, lançado através do programa Polis. (...) O que consideramos destualizado é o conceito de "plano de pormenor", embora se encontre legalmente em vigor em Portugal, com toda uma série exigências que por vezes dificultam a consumação dos **projetos**. p.162

saber: o espaço de intervenção não é o centro histórico (como na esmagadora maioria dos **projetos** contemporâneos) p.162

A Câmara Municipal do Gavião aceitou o desafio apoiando-se na reconhecida qualidade de trabalho do ateliê Victor Mestre / Sofia Aleixo, Arq. Lda., com quem já tinha desenvolvido outros **projetos** no Município de Gavião, manifestando assim a determinação e vontade política fundamental à afirmação da diferença que o **projeto** viria a assumir. Tomou-se portanto o **projeto** como algo mais que o tradicional desenho. Ou, se quisermos, o desenho teve a capacidade de atuar em três níveis, como sugere Antoni Remesar¹¹, nos quais se articulou a intervenção no espaço: o plano, o **projeto** e a peça. Políticos, arquitetos, artistas, assim como também, de certo modo, os executores (trabalhadores da empresa contratada para levar a cabo os trabalhos de engenharia civil) p.162"

O **projeto** de arquitetura foi desenvolvido a partir de duas premissas: a conservação e a intervenção escultórica. A primeira implicou que para conservar era preciso intervir e foi neste paradoxo que residiu o **projeto**. A segunda, decorre desta última e associou-se à vontade de deixar uma marca dessa recuperação. p.164

"Num processo liderado pela disciplina da arquitetura, os arquitetos desempenharam o papel de mediadores, articulando as diferentes dimensões do **projeto**. (...) Os escultores convidados a participar foram Jorge PéCurto, que coordenou o **projeto** escultórico e, por sua vez, convidou Rui Matos, Susana Piteira e Victor Ribeiro.p.164

O escultor participou naquilo que podemos considerar a estrutura do **projeto**, contribuindo para sua definição. Essa postura terá sido definidora do caráter que vieram a assumir as intervenções escultóricas. Sua função estrutural neste **projeto** afastou de cair na dimensão decorativa, pois fazem parte integrante do espaço em vez de lhe terem sido somadas posteriormente. p.169"

Como consequência, os limites dessas disciplinas, em muitos **projetos** contemporâneos transdisciplinares, explodem e volatilizam-se dentro do espaço público. P.167

154 - Lucio Agra |Fora do Mapa, o Mapa – performance na América Latina em dez anotações1 | UFRB (Reconcavo Bahiano) |2016

Estávamos nós ali em um evento de colaboração que envolvia o Sesc Pinheiros (SP) e que prosseguiria no ano seguinte, com artistas que viajaram para os outros centros culturais do Québec que já mencionei. O **projeto**, chamado Integração, com curadoria de Rogério Nagaoka e Paulo Trevisan, também previa a vinda do curador do R.I.A.P. ao Brasil. À nossa marcante ausência na estante do Le Lieu somou-se uma certa atitude arrogante de Richard Martel que insistiu lá e aqui sobre a sua suposição de que não tínhamos uma presença no mundo da performance. p.143

165 - Fabrícia Jordão |As artes visuais, as universidades e o regime militar brasileiro: o caso do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978-1985). |ECA-USP |2016

Além disso, percebe-se nesses **projetos** a tentativa de estabelecer um programa que procurava, simultaneamente, apoiar os artistas locais – através do fornecimento de ações de formação, de materiais e espaço para trabalhar –, construir um espaço voltado à reflexão, produção e difusão da arte contemporânea; viabilizar a realização de **projetos** e a circulação de diversos artistas com pouco trânsito nos ambientes universitários naquele momento. p.183

E, de fato, eles conseguiram desenvolver **projetos** e iniciativas culturais que certamente contribuíram para a institucionalização e profissionalização da área, para a difusão e produção da arte experimental brasileira, e para a criação e/ ou manutenção de espaços de liberdade e resistência. p.187

ao participar ativamente das políticas para as artes visuais nestes espaços, conseguiram negociar alternativas institucionais que asseguraram, nas esferas universitárias, o desenvolvimento de **projetos** abertos à arte e aos artistas experimentais, além de contemplar os dilemas, discussões e questões presentes no debate em torno da arte contemporânea naquele momento. p.189"

177 - Andreas Valentin |Fazendo arte e cinema (ou “quasi-cinema”) com Hélio Oiticica.| UERJ |2017 ARTICULAÇÃO

"Em 1974, desenvolvemos ainda o **projeto** “Call me Helium”, com o qual pretendíamos homenagear nosso amigo em Nova Iorque do Rio de Janeiro. Um grande balão vermelho inflável seria içado no píer da praia de Ipanema e performances seriam realizadas de acordo com proposições enviadas por Hélio²⁵.
NOTA: Por vários motivos, “Call me Helium” não pode ser realizado naquela época.

Foi executado, no entanto, em 2014, com performances na Praia de Ipanema e no Centro Cultural Correios, onde também foi montada uma exposição sobre o **projeto**. P. 227

184 - Marcelo Mari | Melancolia do moderno: móveis esquecidos de Sergio Rodrigues |UnB |2017

"Arquitetura e mobiliário estavam juntos na produção de uma realidade de dimensão social nova no Brasil, concluindo-se que o mais refinado desenho de móveis estava estreita e potencialmente atrelado a **projetos** sociais tais como os de realização de casas populares, sem nos olvidarmos de que foram desde o início até o fim pensados sempre com muita qualidade no desenho e no material utilizados. p.139

Independentemente de seus **projetos** de função social muito explícita, Sergio Rodrigues tornava-se diferenciado e seus móveis, objetos cultuados. p.142"

191 - Kaira Marie Cabañas | A contemporaneidade de Bispo |Universidade da Flórida |2018

Agradeço ao psiquiatra Dr. Pascal Feinte por me apresentar à coleção psiquiátrica de Villejuif, incluindo essa versão francesa da capa de Bispo, produzida como **projeto** de arteterapia. P.114

229 - Ilê Sartuzi Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse¹ |USP |2019

É cocriador e organizador do **Projeto** arte_passagem; convidou a artista carioca Ana Matheus Abbade para colaborar com a intervenção Faço pé e mão (2018), na vitrine. P. 169

239 - Fernando Fogliano*, Daniel Malva* e Melina Furquim |Arte: estabilidade e ruptura, do modernismo ao zeitgeist da contemporaneidade |UNESP |2019

Há também artistas menos conhecidos internacionalmente, porém não menos pertinentes para nossa pauta, como Daniel Kairoz, que promove o resgate do rito, da astrologia e das linguagens indígenas guaranis em sua obra e **projetos** coletivos e educacionais, ou mesmo a exposição "O círculo", na Galeria Milan (São Paulo), p.69

240 - Nicole Marziale | Experimentações institucionais no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) e seus diretores: entre autonomia e conflito |PGEHA-USP |2020

"Experimentos para uma Nova Institucionalidade": atividades que buscaram aproximar o museu dos visitantes, da comunidade da cidade e de movimentos sociais, mediante o desenvolvimento de **projetos** colaborativos, e que intencionavam fazer frente a um modelo instrumentalizado de museu, no contexto de transformação dos modos de produção a partir da mundialização do capital e da globalização. p.169

Nesse sentido, foram realizados seminários que versavam sobre temas como teoria de arte, arte contemporânea, linguagem, fotografia e arquitetura, além de oficinas,

como os Tallers oberts, **projeto** em que artistas residentes na cidade de Barcelona abriam seus estúdios ao público. p.174

Nota-se também a intenção de aproximar o público do trabalho e dos processos dos artistas por meio de atividades como: o **projeto** Vist de prop, em que artistas eram convidados a falar e refletir, junto ao público, sobre seus próprios trabalhos e o **projeto** Converses a les sales, iniciativa que consistia em uma conversa em que um profissional do mundo da arte falava sobre o trabalho de determinado artista. p. 175

As intenções de Molins para o MACBA acabaram por ser interrompidas diante da persistente falta de definição de um **projeto** para o museu. p.174

É importante destacar que Borja-Villel assume o cargo em meio a uma crise resultante tanto da persistente indefinição de um **projeto** para o museu como das próprias tensões do ciclo político local das décadas de 1980 e 1990. p. 175

A primeira atividade que diz respeito às experimentações dentro do museu foi a oficina La acción directa como una de las Bellas Artes, realizada no outono de 2000, que se caracterizou como uma primeira tentativa de unir coletivos de artistas e movimentos sociais em um mesmo **projeto**. p. 176

Até aqui, pudemos observar e melhor compreender o projeto de Borja-Villel para o MACBA, modelo que tomamos como referência para o presente trabalho por acreditarmos ter se tratado de um **projeto** que buscou tornar as estruturas institucionais mais porosas à participação de seus diferentes tipos de público, . 180

Pudemos notar, também, a intenção de se estabelecer um **projeto** colecionista para o museu, no sentido da construção de narrativas alternativas ao cânone da História da Arte. 182

Vale notar, também, a publicação de diversos ensaios baseados em conteúdos relevantes abordados em seminários, conferências, ciclos de cinema e atividades realizadas no museu, dentre os quais se destaca a participação do MACBA no **projeto** de colaboração institucional para a publicação da revista Desacuerdos. p184

LISTA 4 - PROJETO COMO PESQUISA

18 -Eduardo Kac |Arte Transgenica |? |2004

"A GFP foi expressa com sucesso em diversos organismos e células hospedeiros como a E. coli, fermento e mamíferos, insetos, peixes e células de plantas⁷. Uma variação da GFP, a GFPuv, é 18 vezes mais brilhante que a GFP normal e pode ser facilmente detectada a olho nu quando estimulada com a comum luz UV de onda longa. O cachorro nascido no contexto do **c GFP K-9** será um membro querido da minha família. Dois obstáculos principais para a criação do GFP K-9 são a tecnologia de alveamento genético (gene targeting) e a fertilização de cachorros in vitro. Esses obstáculos estão prestes a ser superados. Em setembro de 1999, a empresa PPL Therapeutics anunciou a criação do primeiro mamífero superior transgênico por manipulação genética. Veja: FOX, Sophia. "'European Roundup'". Genetic Engineering News. 1 de setembro de 1999, p. 54. O **projeto** do Genoma do Cachorro contribuirá também para esse trabalho. Veja: THORPEVARGAS, S.; COILE, D. & CARGILL, J. "'Variety Spices Up The Canine Gene Pool'". Dog World. vol. 83, n. 5.

Maio de 1998, p. 27. Finalmente, a fertilização in vitro para cachorros será solucionada pelo “Missyplicity Project” p.40

Embora exista uma diferença significativa entre o cachorro clonado e o cachorro transgênico, a criação de ambos se vale da tecnologia de fertilização in vitro. Nesse sentido, vale a pena mencionar que o “Missyplicity Project” aspira à produção do primeiro cachorro clonado, de um cão chamado Missy (mistura de pastor com husky). Em agosto de 1998, um casal (Sr. e Sra. John Sperling) doou U\$ 2,3 milhões para a Texas A&M University para iniciar o **projeto**. A equipe do **projeto** é composta pelos cientistas Mark Westhusin, Duane Kraemer, e Robert Burghardt. Para informações sobre o “Missyplicity Project”, que já obteve sucesso na clonagem de gatos, veja: <http://www.missyplicity.com> Para uma referência geral sobre cachorros pré-colombianos sem pêlos, veja: FERNANDEZ, Amy & RHAE, Kelly. Hairless Dogs -The Naked Truth: The Chinese Crested, Xoloitzcuintli & Peruvian IncaOrchid. Woodinville, WA: autopublicado, 1999; GANNON, Dee. The Rare Breed Handbook. Hawthorne, NJ: Golden Boy Press, 1990; Whitney, L. F. & D. V. M. How to Breed Dogs. Nova Iorque: Howell, 1984. p41"

26 - Tadeu Chiarelli |História da arte/História da Fotografia no Brasil - Século XIX: Algumas Considerações |ECA-USP |2005

"As idéias aqui expostas foram utilizadas na produção de um **projeto** de curso de pós-graduação, uma das exigências do exame para a obtenção do título de Livre-Docente junto ao Departamento de Artes Plásticas, em dezembro de 2005."

33 - Henrique Oliveria |Matéria e Imagem |ECA USP |2005

Henrique de Souza Oliveira formou-se em artes plásticas pela USP em 2004, onde atualmente desenvolve **projeto** de mestrado na área de poéticas visuais. P.77

36 - Marco Buti |Caros Artistas, pesquisem. É suficiente. |ECA-USP |2005

"Gentilmente, fui informado de que estava perdendo tempo, e meu pedido não seria atendido. Como já tinha perdido um certo tempo elaborando um **projeto** de trabalho e preenchendo o formulário, optei por prolongar um pouco o telefonema interurbano, achando irrisória mais essa pequena perda de tempo. Declarei ter consciência de que as Artes seriam sempre as últimas prioridades, mas enviaria minha solicitação assim mesmo." p.89

"O modelo acadêmico/científico de **projeto** é exigido para encaminhar pedidos de bolsa, auxílio financeiro de vários gêneros, para ingresso e permanência na carreira docente. Acredito que seja adequado para a grande maioria dos campos do conhecimento presentes na Universidade, não coloco em dúvida a seriedade das instituições e nem pretendo ter competência para me pronunciar sobre as peculiaridades de outras áreas. Mas acredito ter um conhecimento sobre a minha, que foi totalmente formado na Universidade. Se um artista optou por uma aproximação com a ciência em seu trabalho, talvez, mas não necessariamente, poderá achar

adequados os atuais parâmetros de encaminhamento de **projetos**, bolsas e auxílio financeiro. Para outros, cuja produção não é pautada por tais critérios, a submissão de qualquer **projeto** provoca um dilema ético. Como, após ter alcançado um certo nível de realização e consciência, descobrindo e mantendo uma relação intelectual, afetiva e ética com sua obra, negá-la oficialmente, por escrito, a fim de solicitar algum tipo de bolsa ou prestar um concurso? É uma situação semelhante à enfrentada pelo cientista Galileu Galilei, sem a mesma repercussão. pp-95-96

42 - João Gabriel L. C. Teixeira |O Estudo da Performance e as metodologias experimentais em Sociologia da Arte |UNB |2006

"A reflexão aqui relatada na verdade começou no final da década de 1980, quando se avaliaram preliminarmente os resultados de **projeto** de pesquisa pedagógica no ensino de sociologia através do teatro desenvolvido com alunos de graduação do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, onde o autor leciona. Essa avaliação encontra-se descrita com algum detalhe em outro trabalho, valendo ressaltar, para os atuais propósitos, a descoberta então realizada de que a principal contribuição pedagógica do **projeto** era a de proporcionar aos alunos uma experiência vivenciada de variados temas e campos do conhecimento sociológico, através da encenação de espetáculos teatrais. O **projeto**, em resumo, realizou oito montagens de espetáculos teatrais diferenciados, valendo-se de textos da dramaturgia nacional e universal, bem como de colagens de textos, elaboradas pelos alunos de graduação envolvidos na experiência. Cada um dos textos escolhidos ou construídos correspondia a um campo sociológico ou sociologia especial, de forma a garantir o caráter didático da experiência. Durante e no final do experimento essa correspondência era discutida, destacando o valor heurístico do mesmo. p.39

Enquanto performance musical, "Danação Malandra" fazia parte do programa de atividades que constituiu um **projeto** de pesquisa sobre "Performance e Sociedade no Brasil Contemporâneo". p.40

"No caso da análise encetada pelo autor sobre o sonho dos acrobatas, este chega a admitir a possibilidade de se formarem redomas sensoriais oníricas, não previstas em seu **projeto** original, abrindo novas possibilidades de experimentação em determinadas formas artísticas, até então negligenciadas pela tradição sociológica no campo das artes. Veiga de Almeida³² finaliza sua obra chegando a admitir que os casos identificados em sua pesquisa de deslocamento sensorial parecem constituir a base, tanto da teoria da performance, como da própria sociedade atual. p.46

76 - Marco Buti |8.03: A Arte na Universidade, A Universidade na Arte |ECA-USP |2009

"O **projeto** de pesquisa apresenta deficiências com relação aos objetivos, à metodologia e à bibliografia. A candidata tem um histórico escolar e acadêmico muito bom, apresentando um trabalho artístico de excelente qualidade. O orientador tem ampla capacidade para conduzir esse trabalho. O que falta, na opinião do parecerista, é uma articulação entre a capacidade artística da candidata e as restrições

necessárias para o estabelecimento de um **projeto** acadêmico e científico⁵ 5. Apreciação geral de proposta, denegando pedido de bolsa. “Proposta” é um conjunto de três partes: **projeto** de pesquisa, histórico escolar e acadêmico do candidato, histórico de pesquisa do orientador. P.114

Mas a tendência predominante tem sido incluir a arte nos encaminhamentos adequados à ciência, com **projetos**, justificativas teóricas, conclusões, objetivos, bibliografias, quadro teórico de referência, desviando excessivamente a atenção do trabalho em si. Se este não se realiza, não se realizará aplicando os padrões pensados para a ciência e mal adaptados para a arte, que dirigem o ingresso nos programas de pós-graduação, as avaliações institucionais e a concessão de bolsas, tornando-se exigência incontornável. p.120.

"

"A proposta é assim definida⁸: “conjunto de três partes a

8. No formulário para parecer inicial de Assessoria Científica da Fapesp.

Marco Buti 8.03: A Arte na Universidade, a Universidade na Arte¹²¹

serem avaliadas, composto por: 1- **Projeto** de Pesquisa; 2- Histórico Escolar e Acadêmico do Candidato 3- Histórico de Pesquisa do Orientador”. p.120"

83 - Lucia Santaella |O pluralismo pós-utópico da arte |PUC-SP |2009

Entretanto, sob esse aspecto, deve-se considerar que não há um único tipo de circuito para todos os tipos de artes. Os circuitos são diferenciados. Quando surgem formas de arte produzidas por novos meios tecnológicos, elas não são imediatamente absorvidas nos circuitos existentes. Sempre leva certo tempo até que espaços de recepção adequados sejam encontrados. A arte tecnológica de ponta, por exemplo, dada sua estreita relação com a ciência, é inseparável de institutos de pesquisa e de órgãos de fomento, financiadores de **projetos**. p. 147

87 - Leila V.B. Gouvêa |Ser poeta: Lupe Cotrim, 40 anos depois |IEB-USP | 2010 PROJETO DE PESQUISA TEORICA

“Nesse período, também sondou a possibilidade de certa modalidade de “poesia fenomenológica”, a partir das poéticas de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e do francês Francis Ponge, o poeta da “volta às coisas”, sobre o qual chegou a planejar uma tese de doutoramento em Estética, sob orientação da Professora Gilda de Mello e Souza – **projeto** que, com sua morte prematura, ficaria inacabado.” p.142

90 - Paulo Bernardino | Arte e tecnologia: intersecções | Universidade de Aveiro |2010]

“No entanto, e apesar de sabermos que as ideias não aparecem do nada nem tampouco do resultado de um processo racional e sistematizado, temos necessidade de utilizar as nossas capacidades reflexivas – tanto para recolher informação que se adivinha pertinente, do ponto de vista da orientação a dar ao **projeto**, como para conscientemente delimitar o campo de ação.” p.57

92 - Luise Weiss | Artes Visuais nas Universidades: um espaço para fazer, experimentar, pensar e aprender a ver |São Paulo |2010

"Do surgimento das ideias iniciais até a concretude do trabalho, há as etapas de experimentação, dos esboços, dos pré-**projetos**, da escolha consciente dos materiais até o resultado almejado. Esse é, a meu ver, um dos desafios do artista: conciliar a sua ideia, o seu **projeto** inicial, com a escolha dos materiais adequados, enfrentando novos desafios e estando aberto e atento às coisas, ao mundo em geral." pp-107-8

"Há emoções, intuições, reflexões; estas, no entanto, transformam-se em expressão artística. Leituras de livros, visitas a exposições, música, cinema, vídeo, tudo pode dialogar com o **projeto** e até fazer parte dele." p.108

3. O aluno do curso de Artes

(...) _ Então o que para você seria uma escola de arte? Evandro: Uma escola aberta cujas atividades fossem também fundamentais no **projeto** nascente de cada estudante. A poética como um ponto de partida, e daí para as questões da técnica, um tipo de produção que pressupõe conhecimento e ações materiais. _ Você poderia explicar o que é essa poética? Evandro: A poética é o **projeto**. Um tipo de atividade, que de uma forma ou de outra, se volta para aquilo que queremos realizar. Evandro Carlos Jardim7.

"Contrariamente ao que muitos dizem, há casos nos quais o **projeto** de mestrado ou doutorado auxilia num aprofundamento maior, no caso da pesquisa e das leituras que acompanham o **projeto**." p.109

93 - Vitor Rezkallah Iwasso |Copy/ paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea |ECA-USP |2010

Vitor Rezkallah Iwasso é pintor, aluno de pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da USP, onde desenvolve o **projeto** de mestrado O Mundo de segunda-mão.

109 - Keith Thomas |Universidades sob ataque |Oxford | 2012

Nos dias de hoje, teria sido compelido a deixar de lado meu **projeto** maior e me concentrar em uma monografia pouco ambiciosa, ou então encarar o ostracismo e até a expulsão. P.22

110 - Arlindo Machado e Marta Lucía Vélez |Televisão e arte contemporânea |São Paulo/Bogotá |2012

"Isso tem a ver, naturalmente, com os pesados interesses econômicos e políticos que esmagam a televisão, mas também com os formatos estandardizados, pouco ou nada modificáveis, que dificultam a realizadores mais inquietos a tarefa de propor **projetos** arrojados, criativos e avançados artisticamente." p.25

111 - Bernard Darras |Pesquisa em arte por ocasião dos doutorados baseados na prática. Um estudo do caso da Universidade de Paris 1 Sorbonne | Sorbonne |2012

"Não é raro que esse tipo de adolescente queira se especializar seguindo estudos de arte no ensino superior. Se o ambiente familiar é encorajador, o **projeto** se realiza. P.111

Os **projetos** baseados na prática são aqueles que incluem como parte integral a produção de um artefato original, além ou eventualmente no lugar da produção de uma tese escrita. São, sem dúvida, de grande interesse para os artistas praticantes e os designers, mas não se restringem a essas disciplinas. Pode-se encontrar exemplos na música, no design de softwares, na engenharia, no direito, na verdade em todos os domínios em que o resultado pode ser um artefato gerado em laboratório ou em uma empresa. Assim, uma das noções-chaves no debate internacional sobre os doutorados é: pode-se responder às exigências dos doutorados de pesquisa (PhD) e ao mesmo tempo dos doutorados de especialidade que integram um ensino (o design, por exemplo) pela via da pesquisa baseada na prática¹ p.119"

"Na passagem por esse tipo de pesquisa doutoral há certamente ganhos de reflexão, de conceituação e de conhecimento, mas esses ganhos se fazem sobre uma obra de circunstância (o **projeto** da tese) universitarizada e ao mesmo tempo singular, individual e pessoal, tanto em sua produção como em seu estudo; ela não adquire alcance geral e permanece uma produção conceitual autocentrada. p.121

Os métodos de observação e de aperfeiçoamento da Recherche et Développement (R&D) [Pesquisa e Desenvolvimento] poderiam também ser adaptados ao estudo desse "laboratório de uma única pessoa", que trabalha para desenvolver seu **projeto** singular ou seu **projeto** de validação acadêmica no mundo da arte. Tais abordagens são típicas da pesquisa baseada na prática. p.125

2. formação de uma rede de relações junto de autoridades legitimadoras do mundo da arte contemporânea para validar esse **projeto** artístico.. p.126

116 - Edmond Couchot |As ciências cognitivas e a pesquisa na criação artística e a estética |Universidade Paris VIII |2012

As teorias revolucionárias expressas pelas ciências cognitivas e a rápida expansão das tecnologias da informação e da comunicação chamaram a atenção de certo número de artistas, que tiraram proveito dessa situação para realizar seus **projetos**. P.93

122 - Marina Soler Jorge |O cinema e a imagem verdadeira |UNIFESP |2013

O tema da ontologia, da maneira como pretendo desenvolver aqui, também está relacionado a uma estratégia de pesquisa qualitativa e quantitativa relacionada ao citado **projeto** de pesquisa sobre a cinefilia, baseada em entrevistas com espectadores da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo na edição de 2010. p.104

134 - Branca de Oliveira, Heloisa Zani e Amilcar Zani |A dobra schumanniana: transitividade e intermeios. |ECA-USP |2014

Prof. Dr. Amilcar Zani é professor titular nos cursos de graduação e pós-graduação do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pianista e pesquisador, é também arquiteto. Sua especialização inclui estudos de piano em Portugal, Alemanha e Estados Unidos. Os **projetos** de pesquisa que coordena enfatizam o Romantismo Germânico de Robert Schumann e a Segunda Escola de Viena na Coleção Clara e Edward Steuermann. p.80

135 - Regilene Sarzi Ribeiro |Dispositivos de visibilidade & máquinas de programar. Imagens biomédicas na arte contemporânea: Juana Gómez e Laura Ferguson |FAAC/UNESP-BAURU |2018

Com a finalidade de tecer novos nexos entre os campos da Arte e da Medicina, entre Arte e Ciência, entre corpo e imagem surgiu o **projeto** de pesquisa (trienal docente) “Hibridismo estético e arte eletrônica: formas de registro e corporalidades nas Artes Visuais”, em andamento, do qual apresento os primeiros resultados na forma deste artigo. P. 220

136 - Priscila Arantes |Livro/Acervo, Para Além do Arquivo e Arquivo Vivo: uma trilogia possível. |Anhembimorumbi/PUC-SP/Paço das Artes |2014

Artistas que se apropriam de material de arquivo, que criam arquivos fictícios, que desenvolvem **projetos** a partir de uma modalidade arquivar, que reencenam obras conhecidas da história da arte, artistas que colocam em debate os processos de catalogação e arquivamento, artistas que incorporam o arquivo no próprio tecido corporal – estes são alguns dos procedimentos que encontramos no contexto da arte contemporânea. p.12

142 - Omar Rincón e Lina Tono |A audiovisualidade da névoa: vídeo-cliffs vs vídeo-clips |Faculdade de Artes e Humanidades da Universidade dos Andes (Colômbia). |2015

Este texto complementa uma série de vídeo-cliffs. **Projeto** de criação financiado pelo Comitê de Investigação e Criação -CIC- da Faculdade de Artes e Humanidades da Universidade dos Andes. P.116

151 - Dária Jaremtchuk |“Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970 |EACH/ECA-USP |2016

"Partes das questões aqui discutidas foram anteriormente apresentadas em congressos e seminários, assim como parcialmente publicadas. No entanto, os argumentos que sustentam a definição do termo “exílio artístico”, assim como o fracasso profissional, são originais. Também é importante lembrar que a pesquisa se desenvolveu com o apoio financeiro do **Projeto** Universal do CNPq. p.283

152 - Luciano Gatti |As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica |UNIFESP |2016

O presente artigo pertence a um **projeto** de pesquisa em andamento sobre as peças para televisão de Beckett, financiado pela Fundação Alexander von Humboldt e pela Capes, e desenvolvido no Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin. P.103

158 - Cristina Salgado |Possibilidades de estruturação do processo artístico como imagem – no interior do tempo |UFRJ |2016

O termo imagem surgiu para mim como uma questão a ser observada teoricamente pela primeira vez quando me dispus a formular, em 2004, o **projeto** de pesquisa de doutorado, que assumiu o título Escultura como imagem... P.150

162 - Hubert Damisch* e Stephen Bann |Hubert Damisch e Stephen Bann: Uma Conversa#. |École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris/ Universidade de Bristol | 2016

H. D. – Você tem toda a razão. É interessante notar que Lévi-Strauss sonhou, primeiramente, em ser pintor. Sua verdadeira ambição era ser um artista. E quando o conheci – me haviam encomendado um pequeno livro sobre a sua obra, mas nunca o fiz – eu despertei seu interesse no **projeto** quando me referi aos modelos em papel e papelão que ele tinha construído a fim de representar em 3D o funcionamento dos diferentes sistemas de parentesco. Naquele momento – cerca de vinte anos atrás – ele ainda os mantinha consigo, e era muito orgulhoso deles, porque o faziam pensar que era algum tipo de artista. p.38

163 - Luís Rocha Melo |Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes | UFRJ |2016

"O **projeto** articula um conjunto de saberes e metodologias comuns às grandes áreas acadêmicas de Ciências Humanas (História), Ciências Sociais Aplicadas (Comunicação) e Linguística, Letras e Artes (Artes), condizentes aliás com a formação dos pesquisadores que compõem o grupo Historiografia Audiovisual, atuantes tanto no ensino, pesquisa e extensão, quanto na criação e na produção de filmes e vídeos, bem como na organização de arquivos cinematográficos e em **projetos** de restauração e preservação audiovisual." p.224

"Assim, como pensar a dupla natureza – teórica e prática – do **projeto** "Historiografia audiovisual do cinema no Brasil" em relação ao campo acadêmico da pós-graduação em Artes?" p.225

Em 2015, demos início ao **projeto** "Historiografia audiovisual do cinema no Brasil", financiado pelo CNPq e pela Fapemig. p.224

167 - André Pitol |“Ask me to send these photos to you”: a produção artística de Alair Gomes nos Estados Unidos |USP |2017

O National Endowment for the Arts é uma agência independente do governo norte-americano que financia **projetos** aprovados no campo das artes: teatro, cinema, música e literatura. P.113

178 - Camila Maroja | Entrevista com Lynn Zelevansky. |Colgate University (EUA) |2017

No final dos anos 1980, o mundo da arte em Nova Iorque era insuportável – havia se tornado insuportável. Tudo era superproduzido, tudo era muito grande. Para mim, tudo era muito desagradável. Eu era uma jovem curadora do MoMA, trabalhando no “Projects”, que era na época o veículo em que jovens curadores podiam fazer algum **projeto** solo. Mas, para mim, era muito difícil passar qualquer **projeto** pelo comitê, uma vez que os **projetos** que me interessavam nem sempre interessavam à instituição. p.281

183 - Ricardo Lísias |Medicados e satisfeitos. |UNIFESP |2017

No caso do romance de Ben Lerner, Estação Atocha, a discussão fica praticamente toda voltada para as relações entre a arte e política. Ao receber uma bolsa para realização de um **projeto** artístico na Espanha (que incluía também o estudo do espanhol), o narrador passa o tempo entre o quarto em um sótão, as ruas de Madri e uma galeria de arte. p. 241

209 - Susanne Neubauer | Max Bense/Aloísio Magalhães (Alemanha, 1969): o contexto popular e transcultural de Der Weg eines Zeichens |Universidade de Zurique |2018

"Esta investigação surgiu no contexto de um **projeto** de pesquisa financiado pelo Deutsche Forschungsgemeinschaft DFG (Sociedade Alemã para a Investigação). Tradução de Renato Azevedo Aneas. P. 122

191 - Kaira Marie Cabañas |A contemporaneidade de Bispo |Universidade da Flórida |2018

"Em inglês, meu uso de “Former West” também se refere implicitamente ao **projeto** de pesquisa, educação, publicação e exibição transnacional no campo da arte contemporânea e da teoria. Cf. <[https://goo. gl/9VgjYD](https://goo.gl/9VgjYD)>. Acesso em: 22 fev. 2018.” p.118

206 - Hubert Damisch |Uma mulher, portanto: Le déjeuner sur l’herbe¹ |França |2018/ 1992

Mas não está nada claro que a reconstituição dessa reação crítica, em todas as suas nuances e contradições ocasionais – um **projeto** abraçado pelos historiadores da arte – vá nos ajudar a ver melhor a pintura de Manet; tampouco está claro se ela nos permitirá enxergar a obra com olhos contemporâneos, especialmente na medida em que só temos acesso a testemunhos escritos. p.64

221 - German Alfonso Nunez |O beijo da morte e o seu contexto cultural e social: uma introdução à emergência da arte tecnológica ou digital |USP |2019

"Convencidos da importância do **projeto** e apesar da desistência de membros fundadores, como Michael Noll, Max Bense, Frieder Nake e muitos outros, muitos

persistiriam na amálgama entre arte, ciência e tecnologia. Financiada por indústrias interessadas na melhora de sua imagem pública, que no caso específico da indústria da computação.” p.104

“Como consequência da enorme valoração e confiança em tais **projetos** – que de fato passam a assumir a alcunha de verdade indiscutível, de discurso moral e válido –, disposições racionais-formalistas transbordam até mesmo para o campo artístico.” p.100

227 - Alessandra Bergamaschi |Notas sobre as transparências do filme em Theodor Adorno |Bruxelas |2019

"Realiza, junto a Sara Manente, o **projeto** Democratic Forest para a plataforma interdisciplinar de pesquisa a.pass, Bruxelas. P. 296

238 - Clara Downey |Cultura de museus no Brasil: a gênese das instituições artísticas no país. |UFJF | 2019

Clara Downey é graduada pelo bacharelado interdisciplinar em artes e design da Universidade Federal de Juiz de Fora (2018). Atualmente, cursa o bacharelado em artes visuais pela mesma instituição. Atuou como pesquisadora em **projeto** de iniciação científica (BIC/UFJF) intitulado “História da arte como história das exposições: as Bienais de São Paulo da última década”, orientado pela Profa. Dra. Renata Zago (2017 – 2018), em seu **projeto** de conclusão de curso, intitulado “Reflexões Sobre a Cultura de Museu no Brasil: Um Estudo Através da 30ª e 32ª Bienal de São Paulo” e, atualmente, como pesquisadora autônoma, desenvolvendo seu **projeto** de mestrado e se aprofundando no tema “Cultura de Museus no Brasil”. p. 276

240 - Nicole Marziale |Experimentações institucionais no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) e seus diretores: entre autonomia e conflito |PGEHA-USP |2020

A artista explicou, à época, que tal escultura, fruto de um **projeto** de investigação sobre as complexas relações entre Europa e América Latina, era uma representação visceral de um longo processo de exploração. P.187

LISTA 5 – PROJETO COMO AÇÃO INSTITUCIOANAL

3 - Walter Zanini |Arte de Comunicação Telemática: A Interatividade no Ciberespaço |ECA-USP |2003 |

A XVII Bienal de São Paulo, em 1983, apresentou no seu setor de “Novas Mídias” o evento “Arte e Vídeotexto”, organizado por Julio Plaza com a participação de vários poetas e artistas do País (vide adiante) e, sob a curadoria de Berta Sichel, uma área de trabalhos composta de seis setores: cabodifusão, computadores, satélites de comunicação, varredura lenta-TV, videofone e vídeotexto, contendo o catálogo da manifestação textos de Berta Sichel, Robert Russel (entrevistando Otto Piene), Marco Antonio de Menezes, Katty Huffman e André Martin. A iniciativa, embora as grandes limitações tecnológicas do País, representava um passo adiante dos **projetos** habituais da instituição⁷⁴. P.29

23 - Lorenzo Mammì |À Margem |FFLCH-USP |2004

É a partir dessa experiência, certamente, que foi idealizado o **projeto** da galeria Art of this Century (1942), que descrevemos acima. Mais tarde, Kiesler colaborou em exposições surrealistas, como a da Galerie Maeght de Paris, em 1947, para a qual concebeu uma Salle des superstitions em forma de ovo. Finalmente, entre 1958 e 1965, realizou sua obra de maior fôlego em Jerusalém, com o Santuário dos manuscritos da Bíblia, em que a sugestão de um espaço mágico pelo recurso de superfícies curvas e contínuas é retomada e ampliada num contexto religioso. p.88

26 - Tadeu Chiarelli |História da arte/História da Fotografia no Brasil - Século XIX: Algumas Considerações |ECA-USP |2005

"PRATICA INSTITUCIONAL QUE SE CONFUNDE COM PROCESSO SOCIAL - Se a arte brasileira do século XIX for analisada com vagar, serão notados três campos que tiveram que estabelecer amálgamas, mas que até o presente ainda não foram estudados como elementos desse conjunto complexo. Refiro-me às conexões que necessariamente tiveram de ser feitas entre o **projeto** de arte brasileira propugnado pela Academia Imperial de Belas-Artes (pautado na criação de uma iconografia enaltecadora do Estado Imperial e baseado nos códigos de representação consagrados pela tradição), o naturalismo e o realismo - tendências que, em maior ou menor grau, se opunham à idealização acadêmica, propondo como alternativa a esta última a captação “fiel” do real - e a formação paulatina de uma cultura visual nova no país, baseada no desenvolvimento das novas tecnologias de reprodução de imagens. A total complexidade da arte brasileira do século XIX somente será captada, portanto,

se forem pensadas as conexões necessárias entre as “culturas da modernidade” - entendendo-se como tais o “naturalismo/ realismo” e as novas tecnologias da imagem - e o **projeto** conservador da Academia Imperial. Este texto não pretende, é claro, esgotar tal assunto, mas lançar algumas pistas para uma posterior avaliação mais detalhada da questão. 79

1. SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. A Academia Imperial de Belas-Artes e o **Projeto** Civilizatório do Império. In: PEREIRA, Sonia Gomes. 180 Anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 132. P. 79 Esta exaltação à arte grega como modelo único para a arte brasileira, justamente por ser a reafirmação dos valores básicos do **projeto** civilizatório aos quais a Academia estava filiada, pode também ser entendida como uma espécie de estratégia para barrar as novas possibilidades de se pensar a natureza e sua representação fora daqueles parâmetros. Afinal, naquele mesmo período, dentro do âmbito da arte inglesa e do romantismo francês, já era possível perceber o poder que o naturalismo vinha ganhando, situação que poderia comprometer a instauração no Brasil de uma visualidade pautada nas teorias “idealizantes”. P.80

Para um artista e intelectual como Porto Alegre, identificado com o governo de Pedro II, mas atento às dificuldades vividas pelos artistas locais, era importante tentar mesclar estas duas correntes estéticas dentro do seu **projeto**. Afinal, atento ao que se passava na Europa, Porto Alegre sabia da chegada aparentemente irreversível das vertentes naturalista e realista no cenário da arte. Assim, caberia criar mecanismos para integrá-las ao discurso da Academia sem, no entanto, comprometer todo o **projeto** básico da Instituição, que era o de enaltecer o Império e o Imperador. pP. 80-81

Ou seja: o aparecimento da fotografia no Brasil coincide e necessariamente se confundirá com o II Império que então se iniciava e com o **projeto** de arte brasileira da Academia que, com a subida ao trono do príncipe brasileiro, D. Pedro II, ganhava perspectivas concretas de realização. P. 83

No entanto, quando esta questão é pensada no contexto brasileiro do século XIX, em que, à chegada impetuosa da fotografia e mesmo das tendências naturalistas/realistas se sobrepõe um **projeto** conservador de arte, ela necessariamente ganha uma outra complexidade. P. 86"

28 - Virginia Aita |5ª Bienal do Mercosul: Virtude e Virulência de um modelo calássico |Universidade de Colúmbia |2005

"O que temos então aqui - uma Bienal sem riscos, de clássicos consagrados, ou um **projeto** coerente que extravasa seus limites locais e propõe uma política sistemática de contextualização da arte, respondendo a uma demanda social (lacuna institucional) e a uma urgência histórica? Como afirma o próprio curador, Paulo Sergio Duarte¹, "Do ponto de vista temático, a 5ª Bienal não é uma Bienal de autor, isto é, o curador não apresenta uma tese e a expõe nas opções que faz para a Bienal. Escolhi um tema aberto e um clássico da História da Arte: a questão do espaço, para permitir livres

abordagens tanto pelos artistas como pelos curadores dos diversos países participantes". E explicita sua intenção claramente programática: p99

"A principal contribuição que eu veria na próxima Bienal é a compreensão do **projeto** educativo como permanente, contínuo e abrangente, que não se interrompe entre uma Bienal e outra (...). Do meu ponto de vista esse trabalho com os monitores é apenas uma pequena parte do **projeto** educativo e dele não se pode esperar maiores resultados do que os já obtidos. É muito difícil, mesmo para o crítico especializado, explicar de chofre uma obra contemporânea: há um tempo para isso, de indagações, às vezes de estudo, até a absorção da obra e sua plena compreensão. Isto não é uma novidade, está presente no fenômeno da arte moderna desde o século XIX. Quantos anos, ou mesmo décadas, precisaram para um Manet, os impressionistas, Cézanne serem plenamente compreendidos?"². p100 Nota: Entrevista concedida a Kerlin Dutra para o site artewebbrasil (www.artewebbrasil.com.br).

"A fruição de obras de arte é uma experiência, que como qualquer outra exige sua repetição e se dá num nicho diferente das experiências oferecidas pela indústria da diversão. Assim um **projeto** educativo permanente e contínuo que se desenvolve através de seminários, ciclos de palestras, pequenos cursos, publicações, encadeando uma bienal com a outra, é o melhor modo de capitalizar, junto ao público, a experiência realizada pela visita à exposição que dura apenas um pouco mais de dois meses. Além disso, não vivemos num país com educação pública aprimorada e com poderosas instituições museológicas capazes de contextualizar historicamente as experiências contemporâneas, tal como nos países de capitalismo avançado como no hemisfério norte. Um **projeto** educativo permanente supre, em parte, uma efetiva lacuna de nossas instituições educacionais e culturais"³ p 101

Ora, esta Bienal é um espaço privilegiado de experiência estética, vivência da arte, **projetos** educativos e fórum de discussões local e internacional. p 102

35 - José Resende |Formação do Artista no Brasil |São Paulo |2005/ De 1975

A Universidade significa, finalmente, abrir um espaço para o relacionamento arte/público, colocado de uma forma concreta: não se pretende obrigatório o conhecimento da linguagem da arte, mas se pretende necessário o conhecimento de seu processo de produção. Em outras palavras, é desmisti ficar o ato criador como o passe de mágica, o acesso (revelado) aos valores da "cultura"⁵; é reconhecer na arte o processo configurador de uma visão, e não o ato preconizador de uma intuição. Em outra instância, este espaço, área comum entre a Universidade e a Cidade, remete-se a uma atuação pública além do **projeto** de formação: significa acesso ao, de certa forma e por razões óbvias, enclausurado "mundo da cultura universitária", que, não só através do estreito vestibular, deve romper o distanciamento entre o público universitário e o público em geral. Neste sentido, não se trata de veicular cultura, visão ingênua e diluidora, mas de referenciar, organizar e sistematizar processos culturais, não no espaço da Universidade, mas em um espaço urbano geral⁶. E reconhecer neste espaço aberto à manifestação expressiva a possibilidade de reforço à atividade universitária enquanto serviço à comunidade. p.28

57 - Monica Zielinsky |História da arte e questões da arte no Brasil |UFRGS |2007

2 Robert. "Arte do mundo ou arte de todo mundo?". Novos Estudos Cebrap, São Paulo, nº 67, nov. 2003, p. 134. A exposição no Museu Ludwig de Colônia foi inaugurada em 1999, sob o título "Mundos da arte em diálogo: de Gauguin ao presente global" e integrava o **projeto** intitulado Global Art 2000. p. 69

58 - Mario Ramiro |Salto para um mundo cheio de Deuses |ECA-USP |2007 AÇÃO INSTITUCIONAL

" No ano de 1972, Flusser seria chamado por Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Fundação, para elaborar o **projeto** de regulamentação da Bienal, atendendo assim às resoluções deliberadas pela Associação Internacional de Críticos de Arte. P.33

O **projeto** encabeçado por Vilém Flusser propunha que a vinda para a Bienal de São Paulo não fosse de obras, mas de equipes especializadas em trabalhos estéticos, "com aplicabilidade prática nos mais variados campos de atividade". Ele havia sugerido que as representações nacionais deveriam ser compostas por artistas, teóricos, museólogos e especialistas em comunicação de massa para a elaboração das diretrizes do evento. Ele afirmava que o efeito desse **projeto** "deverá ser de impacto imediato nos campos de atividades escolhidas (laboratórios, escolas, indústrias etc.), tanto no Brasil, quanto no estrangeiro". p34"

"Em seu **projeto** para "Uma Organização das Futuras Bienais em Base Científica", Flusser vai defender a criação de um espaço de comunicação que tire os "detentores da cultura" do seu isolamento, como também fazer com que a arte volte a ter "influência significativa na vida diária do homem moderno". A ruptura do isolamento dos "detentores da cultura" -- os emissores e transmissores dos códigos culturais -- tinha por objetivo criar uma rede de interações entre artistas, críticos, teóricos, políticos, economistas e comunicadores, com uma massa de "receptores" formada pela juventude acadêmica, estudantes das escolas secundárias, a classe média e os trabalhadores, "ainda não substituídos definitivamente pela automação". p.34

Mesmo depois de sua primeira tentativa frustrada, Flusser parecia disposto a se engajar num novo **projeto** cultural que colocasse o Brasil à frente da cultura internacional. Em agosto de 1981, ele preparou um texto, intitulado "Encontro: analogia das linguagens", no qual apresentava a sua participação na 18. Bienal de São Paulo como convidado para um ciclo de conferências e como um de seus "animadores" já que, por seu intermédio, haviam sido convidados dois artistas franceses, Louis Bec e Herve Fischer. p.35"

" As suas várias tentativas de coordenar um **projeto** de reformulação da estrutura da Bienal de São Paulo, nos anos 70 e 80, demonstram também a sua vontade de poder integrar o Brasil na cena internacional, transformando a "periferia" em modelo para o mundo. Em todos os momentos em que se envolveu com o assunto, Flusser concebeu a Bienal de São Paulo como um laboratório mundial para a criação de uma verdadeira

“cultura de massas”. Seu primeiro **projeto**, elaborado nos anos 70, pretendia aglutinar num trabalho de pesquisa criativa artistas, críticos, teóricos e especialistas em comunicação, na concepção de um setor da Bienal que, segundo ele, poderia “ter sua importância sempre aumentada até transformar-se talvez na própria Bienal”. p. 33

Numa outra carta, Flusser dizia não poder enviar toda a documentação referente aos **projetos** que ele havia sugerido, por falta de dinheiro. Ele, como qualquer um numa situação dessas, sentia-se envergonhado por ter que admitir isso. “Eu não tenho jeito para insistir em coisa tão vergonhosa [pois] parece que estou pedindo, quando na realidade continuo botando dinheiro [no **projeto**] sem tê-lo”. p.35

Na sua correspondência com “Ciccilo” Matarazzo, Flusser passa, em poucos meses, do entusiasmo à inquietude ao sentir a relutância do Conselho da Fundação Bienal quanto ao **projeto**. p.35

Como filósofo, ele procurava deixar claro qual era a sua intenção de trabalho: “Deve ser esclarecido o seguinte: o aparelho legal e administrativo da Bienal não me interessa, (...) já que não viso ser empregado da Bienal. O que me interessa, isto sim, é a realização do meu **projeto**. Para tanto preciso ter a certeza que as minhas iniciativas serão transformadas em realidade pela Fundação Bienal. Não quero uma confirmação legal de minhas funções, mas a certeza de que as minhas iniciativas terão a ressonância devida.” p.35”

81 - Gilberto Prado |Breve relato da Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP |ECA-USP |2009

"Seriam os professores Lévi-Strauss, Roger Bastide e Jean Maugué a trazer nos anos 30 um impulso introdutório aos estudos da arte junto aos alunos de suas áreas da FFCL, como a esse respeito se refere a professora Gilda de Mello e Souza³. Posteriormente, na década de 50, o professor Lourival Gomes Machado, catedrático de ciência política e estudioso das artes, particularmente do barroco brasileiro, mas com desempenho também na crítica da arte contemporânea, lecionou a História da Arte na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, adaptada às finalidades da escola, na qual, a partir de 1962, seria ministrada junto ao Departamento de História da Arquitetura e Estética do **Projeto**, tendo como seu primeiro docente o artista e professor Flávio Motta. Um maior aprofundamento foi alcançado pela disciplina no Departamento de História da FFCL, desde o começo da década de 60, cabendo inicialmente ao professor Yves Bruand, diplomado pela École de Chartes e responsável pelas áreas de Metodologia e Teoria da História e Paleografia, ministrar aulas em curso optativo. Entre 1962 e 1969, tivemos a responsabilidade da cadeira, assistida por turmas crescentes de estudantes. p91

Área 1. Poética Visuais. Essa área de concentração privilegia as formas de operar, no âmbito do **projeto** e do processo, da obra de arte. Desenvolve-se em torno de duas linhas de pesquisa, a saber: L1. Processos de Criação em Artes Visuais: **projeto** e execução de trabalhos em Artes Visuais, com ênfase nas poéticas; desenvolvimento de pesquisas experimentais e/ou teóricas sobre processos artísticos. L2. Multimeios: desenvolvimento de trabalhos e pesquisas em Artes que relacionem diversos meios

por processos de hibridização; **projetos** e pesquisas que relacionem os meios digitais com as criações em Arte. Em cada um desses eixos, os trabalhos são práticos e teóricos e devem abranger os principais aspectos mencionados. p.98

Área 2. Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte

A área de concentração "Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte" desenvolve estudos e **projetos** de pesquisa em teoria, história, crítica da arte e fundamentos da aprendizagem artística, visando à compreensão... p.98"

À Pró-Reitoria de Pós-Graduação da USP e Comitês Assessores, que sempre estiveram presentes para nos apoiar e abrir diálogos com outras áreas e representações. À Direção da ECA e Congregação da nossa Escola, à Presidência e membros da Comissão de Pós-Graduação da ECA e aos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Música, Ciências da Comunicação, Ciências da Informação e Estudos do Audiovisual, em implantação, com quem pudemos dividir tarefas e nos empenhar em construir conjuntamente nossos **projetos**. A todos os professores, alunos e funcionários dos departamentos da Escola de Comunicações e Artes. Aos colegas do Departamento de Artes Plásticas pela colaboração e dedicação na criação do PPGAV, assim como à CAPES, em seus diversos comitês de avaliação, suporte e assessoria, e ao CNPq e à FAPESP, pelo também constante apoio aos professores e alunos, através de financiamento de **projetos** e bolsas. p.100

85 - Thais Rivitti |Uma obra para museu |ECA-USP | 2009

"O presente texto nasce a partir de uma série de questões provocadas pelo contato com um trabalho do artista plástico Rubens Mano, "contemplação suspensa", 2008, feito para o "**Projeto** Octógono Arte Contemporânea", na Pinacoteca do Estado de São Paulo¹. p.152

Por outro lado, para o público familiarizado com a programação do museu, o "**Projeto** Octógono" é um programa com uma vida longa na instituição: existe há mais de cinco anos e se caracteriza por apresentar trabalhos de artistas contemporâneos, com curadoria de Ivo Mesquita, o curador-chefe do museu. Sendo um **projeto** comissionado pelo museu, "contemplação suspensa" já nasce dessa condição e a partir de uma relação regada com a instituição. p.156"

91 - Maria Christina de Souza Lima Rizzi e Ana Cristina Chagas dos Anjos |Arte-Educação e meio ambiente: apontamentos conceituais a partir de uma experiência de arte-educação e educação ambiental |ECA-USP |2010

Participa como colaboradora e orientadora para ArteEducação de **projetos** de Educação Ambiental concebidos e implementados pelo IPEH. P.34

102 - Serge Guilbaut |Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948 |University of British Columbia |2011

" Já no final de 1946, Rockefeller estava ciente do **projeto** audacioso de Matarazzo: o de investigar e encorajar. De acordo com Carleton Sprague Smith, "Chateaubriand não poderia ficar esperando na fila, de maneira que o museu na Diários Associados

estava construindo um pot-pourri de vários estilos”¹⁷. Apesar desta íntima relação, Rockefeller ficou bastante surpreso quando soube da colaboração entre Matarazzo e Léon Degand, que culminou na abertura do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948. p.158

Em fevereiro de 1948, René Drouin, o comerciante de arte francesa que estava em Nova Iorque preparando a exposição para São Paulo juntamente com Leo Castelli, tentou sem sucesso contatar e discutir o **projeto** com Nelson em um jantar festivo antes de sua partida para uma viagem de negócios. Drouin queria ainda convidar Alfred Barr para a abertura da mostra em São Paulo. Como a viagem era aparentemente muito cara (alguma incompreensível relação mesquinha entre Nelson e Barr), Barr ficou em Nova Iorque, mas concordou em emprestar três trabalhos abstratos para a mostra inaugural do museu (Malevich, Lissitsky e Loren MacIver). p.159

Foi com essa perspectiva que Degand chegou a São Paulo, pronto para criar livremente, agora que, ao contrário de Paris, o Partido Comunista, como ele rapidamente se deu conta, não poderia interferir em seu **projeto**, já que ele havia sido recém-banido pelo governo brasileiro enquanto o Plano Marshall era posto em prática na Europa. p.166

De um modo geral, o **projeto** privado de Matarazzo de criar um Museu de Arte Moderna em um importante centro industrial era bastante oportuno e exemplar. A arte abstrata sinalizava a passagem para a modernidade de um país simbolicamente liderado por um empreendedor em um caminho livre do comunismo. p.166

Desde o início, o **projeto** de Matarazzo consistia, após uma exposição acompanhada por uma série de palestras explanatórias, em abrir o Museu de Arte de São Paulo. Foi por esse motivo que ele viajou para a Itália em 1947 e comprou diversas pinturas modernas italianas de qualidade tal que Degand rapidamente as avaliou como desprezíveis e sem valor. p.166

Em dezembro de 1947, Degand, Magnelli e Cícero Dias, um artista moderno brasileiro que vivia em Paris, encontraram-se novamente para finalizar a escolha. As complicações começaram desde o início, já que Nierendorf morreu repentinamente em Nova Iorque enquanto negociava com mercadores de arte e críticos sobre o **projeto** brasileiro. 167

Durante esses oito dias, Matarazzo pediu a Degand para que ele se tornasse o diretor desse novo **projeto** de Museu de Arte Moderna, e Degand aceitou. p.168"

111 - Bernard Darras |Pesquisa em arte por ocasião dos doutorados baseados na prática. Um estudo do caso da Universidade de Paris 1 Sorbonne |Sorbonne |2012

Inaugurada em 1648, após a criação das academias de Florença e de Roma, a Academia de Paris tinha o **projeto** de liberar os pintores e os escultores das restrições das corporações de artesãos e alçá-los a um patamar social superior. P.117

121 - Gabriel Menotti |Obras à mostra: articulações do trabalho de arte pelo desenho de exposição. | UFES |2013

"Nesse sentido, o curador propõe uma terceira via, baseada nos **projetos** de pequenos museus, que sofrem menor pressão institucional. P. 55

Um caso mais explícito dessa abordagem estaria no **projeto** do diretor Jean-Christophe Ammann para o Museum für Moderne Kunst de Frankfurt, aberto em 1991. p.55

Segundo Karsten Schubert²⁷, com o fim do novo imperialismo europeu no início do século XX, o **projeto** museológico que estava em curso perdeu o seu rumo: não havia mais espólios coloniais a acumular nem a necessidade de demarcar a identidade de jovens nações. Gradualmente, o escopo acadêmico do museu vai se diluir, cedendo lugar a um programa estético-pedagógico acessível a uma audiência mais ampla (e até internacional). p.60

A partir de 1930, outra galeria viria a dar sequência àquela de El Lissitzky na cronologia proposta pelo Landesmuseum– um espaço que comportasse tudo aquilo que então constituía “os mais recentes desenvolvimentos na cultura visual”. A figura comissionada para desenhar essa Sala do Nosso Tempo (Raum der Gegenwart) foi outro artista: o pintor László Moholy-Nagy, professor da Bauhaus. Com esse **projeto**, a crescente influência midiática na circulação da arte se torna ainda mais evidente. Staniszewski destaca que na Sala do Nosso Tempo não havia nenhuma obra original além de uma Máquina de Luz do próprio Moholy-Nagy (“que projetava padrões abstratos ao toque de um botão”)⁴⁶. p. 65.

Mais uma vez, a infraestrutura do museu não se mostrou preparada para suportar toda a extensão do **projeto** curatorial. p.65

Projetos de instalação como os de Duchamp subvertem a Gestalt convencional de uma galeria de arte, se interpondo às obras presentes e transformando-as em aspectos secundários da exposição – nas palavras de O’Doherty, um quase irrelevante “papel de parede”⁵⁰. Nesse sentido, o que esses **projetos** nos revelam é que a separação entre o conjunto de obras (como figura) e seu contexto de exposição (como fundo) é uma fabricação arbitrária, em parte sustentada (e, portanto, passível de ser destituída) pela intervenção curatorial. p. 66

Um caso em questão é o papel assumido por Harald Szeemann em seu inovador **projeto** Live in Your Head: When Attitudes Become Form: Works-Processes-Concepts-Situations-Information (1969). Essa foi a última exposição organizada por ele enquanto ainda era curador do Kunsthalle Bern (na Suíça), e viria a influenciar sobremaneira a sua prática (a partir de então) independente, divorciada das “funções programáticas de uma instituição”⁵⁴. p.68

127 - Oto Dias Becker Reifschneider |Do vazio à expressão (ou: sem concessões): entrevista com Rubem Grilo |? |2013

Fiz uma doação de 900 xilogravuras para o Gabinete do Museu Nacional de Belas Artes, há uns três, quatro anos atrás. São as obras em miniatura. Ano passado, em 2011, fui contemplado no edital do Ministério da Cultura destinado à aquisição de

obras para acervos de museus. Apresentei o **projeto** de transferência de 500 obras para o Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes, que concentra a maior coleção pública de gravuras do País, e ele foi aprovado. p.132

136 - Priscila Arantes | Livro/Acervo, Para Além do Arquivo e Arquivo Vivo: uma trilogia possível. | Anhembi Morumbi/PUC-SP/Paço das Artes | 2014

"Analisa, ainda, três **projetos** curatoriais desenvolvidos no Paço das Artes que dialogam com o tema em questão. P.9

Sem pretender fazer um mapeamento de curadorias e **projetos** mais recentes que dialogam com essas questões, gostaria de chamar atenção para uma espécie de trilogia sobre o arquivo que venho desenvolvendo desde 2010, junto ao contexto do Paço das Artes. p.12

O primeiro **projeto**, Livro Acervo, foi concebido por mim no ano de 2010, em função da comemoração dos 40 anos do Paço das Artes. A ideia inicial do **projeto** foi a de desenvolver uma "grande" curadoria... p.13

Foi dentro dessa perspectiva que nasceu a ideia de desenvolver não somente uma curadoria no espaço do livro – como uma espécie de curadoria portátil e circulante –, mas também de desenvolver uma curadoria a partir do "arquivo" e "acervo" da instituição, tomando como base um dos **projetos** mais importantes do Paço das Artes: a Temporada de **Projetos**. A partir dessa ideia preliminar, convidamos, para desenvolver a primeira curadoria do **projeto**, os artistas Arthur Lescher e Lenora de Barros. p.13

O segundo **projeto** da trilogia é a mostra Para além do arquivo, realizada em 2012. A curadoria, desenvolvida em co-autoria com Cauê Alves, foi apresentada em dezembro de 2012 no CCBN (Centro Cultural Banco do Nordeste), como parte de uma parceria de intercâmbio de acervos entre o Paço das Artes e o Centro Cultural Banco do Nordeste. p.14

A exposição apresentou a produção de 15 artistas que se aproximavam de questões ligadas a arquivos e dispositivos de registros e que passaram pelo Paço das Artes em diferentes **projetos** e mostras. Carla Zaccagnini, Edith Derdyk, Fabiano Marques, Fabio Moraes, Lenora de Barros, Mabe Betônico, MarcelIVs L., Marcius Galan, Nino Cais, Odiros Mlaszho, Raquel Kogan, Regina Parra, Rodrigo Matheus e Tatiana Blass foram os artistas convidados para o **projeto**. p.14

Apesar de possuir pontos em comum com o **projeto** Livro Acervo – uma vez que ambas as curadorias partiam do "acervo imaginário" do Paço das Artes, isto é, dos artistas que de alguma maneira tinham passado pelo Paço das Artes, fosse através da Temporada de **Projetos** ou de outros **projetos** expositivos ocorridos na instituição –, o foco principal de Para Além do Arquivo foi o de incorporar **projetos** em que o arquivo, a coleção e o registro fossem questões presentes nas obras dos artistas escolhidos. p.15

Apesar das diferenças entre os três **projetos** desenvolvidos no Paço das Artes, é possível perceber algumas semelhanças... p.17

147 - Carlos Zilio |As batalhas de Araújo Porto Alegre |UFRJ |2015

A expectativa provocada pelo longo tempo de execução das telas, a ida de Pedro Américo a Florença, o ateliê especial no Convento de Santo Antônio para Vítor Meireles, foram fatos que consagraram um **projeto** engendrado no início da segunda parte do século XIX: o da Escola de Pintura Brasileira. (...) "Assim há, evidentemente, na execução de uma e da outra, uma certa divergência, digamos, de temperamento dos artistas, mas mesmo essa possibilidade estava compreendida no **projeto** de Porto Alegre. P.95

Essa admiração pelo progresso impõe uma renovação na Academia, de modo a colocá-la coerente com esse ritmo. Há no seu **projeto** uma fusão paradoxal entre Winckelmann (o belo), Romantismo (nacionalismo) e produtivismo (arte voltada para a utilidade pública). Para tornar esse **projeto** viável, divide os alunos em duas categorias (o artista e o artífice) e a Academia em quatro sessões: Arquitetura, Pintura, Ciências Acessórias e Música, dando ênfase especial ao ensino das ciências acessórias: Geometria, Geometria Descritiva, Estereotomia, Trigonometria, Mecânica Elementar, Ótica, Arquitetura, a Teoria das Sombras, a Perspectiva e o Desenho Topográfico. p.100"

"Sua atitude como intelectual foi sempre diretamente ou indiretamente amparada pela monarquia e há nisso, sem dúvida, uma clarividência do Estado brasileiro, na medida em que Porto Alegre realiza um **projeto** que oferece uma imagem ao poder identificada com a do país. (...)

Neoclássicos, mas é mais provável que, a exemplo do Neoclássico romanizado, tivesse fé nas possibilidades da monarquia como condutora de um **projeto** de arte. (...)

O **projeto** civilizador de Porto Alegre acaba delimitado pelas possibilidades estruturais brasileiras. Ele acredita no belo mas se compraz com o naturalismo; é romântico mas não permite a presença transgressora da emoção; admira o progresso mas não dimensiona o conservadorismo escravocrata do Segundo Reinado. Sua única possibilidade estava no meio-termo. p.103

165 - Fabrícia Jordão |As artes visuais, as universidades e o regime militar brasileiro: o caso do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978-1985). |ECA-USP |2016

No nordeste destacam-se a criação, em 1978, do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC/UFPB), a partir de **projeto** desenvolvido pelo crítico de arte Paulo Sérgio Duarte e pelo artista Antonio Dias e do Núcleo de Arte e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 1979, que contou com a decisiva participação do artista Jota Medeiros. O traço comum desses **projetos** é terem sido implementados em universidades por artistas e intelectuais que, além de opositores ao regime, possuíam forte comprometimento com o campo das artes visuais. p.182

Por um lado, o financiamento de **projetos** de extensão cultural e a criação de núcleos de arte nas universidades, ao apoiar financeiramente a produção, fornecer espaço

para exibição e atuação dos artistas, sobretudo para aqueles de oposição, possibilitava ao regime ter um certo controle do processo cultural. p. 186

"Considerando nossa cultura política e o peculiar processo de institucionalização do campo cultural brasileiro, no qual apenas a participação ativa no poder consegue fornecer as condições de implementação de qualquer **projeto**, os artistas e intelectuais certamente identificaram uma oportunidade de contribuir efetivamente para o processo de institucionalização, ampliação e fortalecimento do campo das artes, inclusive dentro das universidades. p.186 - Prática Institucional

" Ideal de contemporaneidade que seria evidenciado pela efetivação de seu mais arrojado e inovador **projeto**: a criação do Espaço Arte Brasileira Contemporânea (1980) p.187

Em São Paulo, também na esfera municipal, destacamos a criação do Centro de Pesquisas sobre Arte Brasileira Contemporânea pelo Departamento de Documentação e Informação Artística - IDART, com **projeto** de Décio Pignatari, seu primeiro diretor (1975-1977) e apoio de Paulo Emílio Salles Gomes, seu segundo diretor (1977). p.188

O **projeto** foi concebido por Paulo Sergio Duarte e Antonio Dias e tinha como principal objetivo a criação de um espaço voltado à difusão e à produção em arte contemporânea numa região que tradicionalmente oferecia resistência "a qualquer ação atualizadora no contexto artístico"⁴⁸ e numa universidade que, há mais de uma década, desenvolvia ações voltadas, prioritariamente, para a produção artística local e regional. p.194"

Diante desse quadro, era de suma importância o desenvolvimento de ações e **projetos** na UFPB, nas mais diversas áreas, com caráter inovador e em consonância com os objetivos propostos pelo regime militar, para dar visibilidade e projeção nacional ao reitorado de Albuquerque. p.193

primeiramente, desloca o eixo de ativação de novas atitudes e linguagens artísticas até uma região ainda mais refratária do que propícia a elas. Assim, já não se deixa intacto com o Rio e São Paulo (...) o privilégio de uma velha e compacta hegemonia do sentido da experimentação, entre nós. Em segundo lugar, a célula emergente compromete o mecanismo universitário que a recebe na prática de um **projeto** alternativo, cuja vontade maior é suprir lacunas armadas por outros circuitos de arte (...)67. p.198

170 - Rachel Vallego |A presença da Galeria Collectio no mercado de arte brasileiro durante a década de 1970. |PGEHA-USP |2017

"Outra iniciativa da Collectio nesse mesmo ano foi a criação do Museu da Calçada. A ideia teria surgido com o objetivo de aproveitar os novos postes da avenida Paulista para levar arte para a rua. A Bansulvest e a Collectio seriam as patrocinadoras do **projeto**, que era coordenado pelo diretor da Fator Publicidade, José Eduardo Ferreira.

173 - Rubens Machado Jr. | Agripina é Roma-Manhattan, um belo quase-filme de HO |FAU-USP |2017

Sua elaboração teve o apoio do **projeto** “PST: LA/LA: Pacific Standard Time: Latin America in Los Angeles”, coordenado por Los Angeles Filmforum e Getty Foundation (2014-2017). P.161

Curadoria dos **projetos** “Marginália 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro” [Itaú Cultural] e “Experimental media in Latin America” [Los Angeles Filmforum – Getty Foundation], Los Angeles Filmforum – Getty Foundation. P.179

178 - Camila Maroja | Entrevista com Lynn Zelevansky.| Colgate University (EUA) |2017

"The Museum of Modern Art (MoMA) nos anos 1980. Foi lá que, ocupando-se da série “Projects”, organizou em 1990 a primeira exposição solo de Cildo Meireles no exterior. P.279

Tendo conhecido a obra de Oiticica em sua primeira visita ao Brasil, em 1989, o **projeto** de montar uma exposição retrospectiva de sua carreira .. p.280"

193 - Soraia Pauli Scarpa e Antonio Takao Kanamaru |A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (IAC-Masp) entre 1950 e 1953. |EACH-USP/UNESP |2018

"Breves apontamentos sobre vanguardas estéticas e design no Brasil: as bases que propiciaram o **projeto** do MASP. P.189

Design têxtil e de moda no IAC-Masp: um **projeto** à frente de seu tempo. 191

A partir daí decidimos nada menos que criar uma Moda Brasileira, cuja orientadora era Luiza Sambonet, assessorada por seu marido Roberto. A inspiração eram os produtos indígenas, a flora e a fauna. E tudo era produzido no museu, desde o desenho até a fabricação dos tecidos, sob orientação de Klara Hartoch, professora do curso de Tecelagem. Mas infelizmente, as ideias eram muito ousadas para aqueles tempos e o **projeto** teve que ser interrompido. P.192

Vários são os motivos apontados, como a viagem para a exibição do acervo do Masp na França, e a dificuldade na contratação de profissionais formados no IAC-Masp pelos industriais paulistanos. Porém, nesse contexto, o design desempenhou papel estratégico, pois conseguiu por meio do **projeto** do IAC-Masp, apresentar soluções de seu tempo, envolvidos métodos de fabricação, novos materiais e tecnologias... P.199

197 - Leandro Rodrigues Lage e Mariano Klautau Filho |Entre exposição e desaparecimento: por uma ética das imagens do rosto. |UFMG/Universidade da Amazônia |2018

A análise das poéticas de Éder Oliveira e Wagner Almeida se baseia em conjuntos de trabalhos apresentados publicamente no circuito da produção recente brasileira. A série Livrai-nos de todo o mal, constituída inicialmente por oito imagens, foi premiada e exibida pela primeira vez na “Mostra IV Prêmio Diário Contemporâneo de

Fotografia”, em 2013, no Museu de Arte Casa das Onze Janelas, em Belém, e publicada no catálogo do **projeto**. 209

211 - Felipe Scovino |Anotações e dilemas de um curador no Brasil. |UFRJ |2018

"São elas: a política de aquisição de obras das instituições, especialmente a doação, e a relação especulativa entre centros culturais e instituições financeiras, em especial no que concerne aos seus respectivos **projetos** para o que chamam de “formação de público”. p.29

Desta forma, lugares que tradicionalmente eram ocupados por curadores e críticos passam a ter à frente “gestores, colecionadores privados [gerentes administrativos] ou art advisers, e o business plan prevalece face ao **projeto** artístico, o que reduz a vida crítica da instituição. 36

uma exposição previamente confirmada da artista Nan Goldin por alegado conflito das imagens de conteúdo sexual com o seu (**CCBB**) **projeto** educativo. P.36"

222 - Suzete Venturelli e Marcilon Almeida de Melo |O visível do invisível: data art e visualização de dados. Univerddidade Federal de Goiás/UnB |2019

Os dados utilizados são uma versão processada disponibilizada especialmente para o **projeto** pela Aircraft Situation Display to Industry (ASDI), agência responsável pelo controle de voos comerciais nos EUA. P.210

238 - Clara Downey |Cultura de museus no Brasil: a gênese das instituições artísticas no país. |UFJF |2019

"Nesse contexto, a criação da Habitat - Revista das Artes no Brasil, dos cursos livres (história da arte, desenho, pintura, fotografia etc.) e do curso de desenho industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) pode ser entendida como o corpo do **projeto** civilizador do MASP. p. 269

Na década de 1940, setores emergentes da sociedade paulista e intelectuais interessados na criação de instituições que abrigassem a produção artística moderna encontraram em Nelson Rockefeller o parceiro ideal para a concretização de seus **projetos**. O diretor do MoMa em Nova York doa um conjunto de obras, viabilizando a instauração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948. Com o auxílio de representantes das artes e membros da família, Francisco Matarazzo Sobrinho preside a instituição e o crítico belga Leon Dégand é convidado para exercer o cargo de diretor artístico.15 p. 270

A criação da Bienal de São Paulo está inserida em um momento de consolidação da ideia de uma cultura brasileira do pós-guerra, que compartilha espaço com a fundação de museus de arte, tornando a arte acessível ao público em geral, o que sempre esteve presente no **projeto** da Bienal. p. 272

240 - Nicole Marziale |Experimentações institucionais no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) e seus diretores: entre autonomia e conflito |PGEHA-USP |2020

" A questão é que Generalidade e Prefeitura passaram a projetar, junto à figura de Giralt-Miracle, o desenvolvimento de um **projeto** nacional e localista de museu, enquanto a Fundação apostava, com Froment, em um **projeto** internacional e de internacionalização de artistas locais, como Miquel Barceló. Em 1993, ainda não se havia chegado a um acordo quanto ao **projeto** para o MACBA, e Giralt-Miracle coloca incertezas quanto à sua permanência no cargo de diretor, reivindicando a resolução da situação de desacordo institucional. p. 173

Como vimos, os dirigentes dos distintos órgãos envolvidos no Consórcio tinham **projetos** de construção nacional e metropolitana conflitantes, de modo que o de Jordi Pujol, que assumiu a presidência da Generalidade da Catalunha, em 1980. p. 175

É nesse contexto que se dá a entrada de Borja-Villel na instituição, cujo **projeto** evidencia o esgotamento desses dois modelos anteriores. p.175"

"A escolha por essa instituição foi feita a partir da observação dos programas realizados durante a gestão de Manuel Borja-Villel como diretor, entre os anos de 1998 e 2008, durante a qual foram implementadas radicais e importantes mudanças dentro do museu, que, desde sua inauguração, em 1995, ainda não contava com um **projeto** definido. p.169

Porém, a substituição do conselheiro de cultura, poucos meses depois, interrompeu temporariamente o desenvolvimento do **projeto**. Já em 1986, a Prefeitura de Barcelona, agora com Pasqual Maragall à frente, deu andamento ao **projeto**, encarregando o arquiteto estadunidense Richard Meier da construção da sede do novo museu.³ Em 1987, é formada a Fundação Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, o que representa a incorporação da iniciativa privada ao **projeto**. p. 171

Em 1989, um ano após Giralt-Miracle assumir a direção do MACBA, começam a ser delineadas as primeiras ideias fundamentais acerca de seu **projeto**. Em 1990, Jean Louis Froment, criador do Centro de Artes Plásticas Contemporâneas de Bordeaux, é nomeado assessor da equipe diretiva do museu, encarregado dos **projetos** museológico e museográfico⁸. No ano seguinte, Froment e Giralt-Miracle apresentam um primeiro **projeto**, que abarca três níveis, correspondentes aos três andares do museu: artistas contemporâneos de prestígio, artistas em processo de consolidação e artistas experimentais.⁹ Diante do **projeto**, emerge um debate público acerca de qual período artístico deveria ser abarcado pela coleção da instituição. p.171

Em 1992, a Junta de Museus decide que as coleções do MACBA comecem a partir da arte catalã de 1940. A Fundação reitera seu apoio ao **projeto** de Froment, enquanto a Prefeitura e a Generalidade anunciam um acordo de que as coleções do Museu começariam a partir do pós-guerra.¹⁰ Em outubro do mesmo ano, Froment e Giralt-Miracle apresentam seu **projeto** definitivo ao Consórcio do MACBA, que consiste em três coleções: histórica (1945-1980), contemporânea (1980-1990) e prospectiva (jovens artistas). No entanto, a aprovação definitiva do **projeto** é adiada pelo Consórcio, e a Prefeitura e Generalidade incumbem Giralt-Miracle de desenvolver um **projeto** alternativo ao realizado junto a Froment. p.172

O **projeto** foi organizado com base em cinco agências: uma agência gráfica, que produzia cartazes e material impresso para os protestos contra a reunião de cúpula do Banco Mundial... p. 179

"Assim, o processo de trabalho assumiu a forma de reuniões e discussões entre o curador e os coletivos locais para delinear a exposição e os **projetos** comissionados. P. 182

Infelizmente, o desenvolvimento dessas novas propostas acabou por ser interrompido pela metade, devido à instauração, em março de 2015, de uma crise política no interior do museu, de modo que vários dos **projetos** previstos acabaram por não ser realizados. p. 187

Diante do estudo do caso do MACBA, pudemos observar como, desde sua fundação, existiram conflitos quanto ao **projeto** de museu a ser seguido pela instituição. (...) Na gestão de Borja-Villel, observamos, enfim, a consolidação de um **projeto** para o MACBA... p. 191

Sob esse viés, pode-se afirmar que BorjaVillel teria conseguido, em termos, estabelecer um **projeto** de museu a ser continuado por seus sucessores, assim como vinculá-lo a um discurso pautado no engajamento político. No entanto, percebemos que, na prática, o **projeto** de Borja-Villel não teria se realizado completamente na gestão posterior, já que a ideia de estender a participação do público e de movimentos sociais nos processos do museu teria de certa forma se perdido, ficando os **projetos** colaborativos restritos a oficinas, e a atividade de coletivos no museu, muitas vezes, encerrada no plano teórico. p.192"

243 - Patrícia Martins Santos Freitas |Do cartaz ao mural: Bramante Buffoni e o ambiente ítalo-paulista da década de 1950 |Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo |2020

Outros estudiosos já se debruçaram sobre as especificidades dos **projetos** de formação do MAM e do MASP, mas o que nos interessa apontar aqui é como esse cenário funcionou para um artista como Buffoni. Ainda que existissem rugas conhecidas entre Bardi e Matarazzo, o bem-sucedido tráfego de Buffoni nesse ambiente mostra que, do ponto de vista do **projeto** de modernização das artes em São Paulo, esses agentes, de certo modo, operavam de modo a não prejudicar o objetivo comum. P. 235

PRESENTE NO NOME DE INSTITUIÇÕES

39 - Luiz Renato Martins | A nova figuração como negação |ECA-USP |2006

"Mineápolis, Walker Art Center, outubro de 1993fevereiro de 1994; Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, setembro de 1996-janeiro de 1997). Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro - Projeto Hélio Oiticica, 1996, p. 110-120. 64

62 - Carlos Eduardo Riccioppo |Leonilson: Uma questão de escala. |ECA-USP |2008

" Esses objetos encontram-se hoje na sede do Projeto Leonilson, em São Paulo. P.132

Agradeço o Projeto Leonilson pela facilitação à pesquisa e pelas imagens presentes neste texto. Agradeço, ainda, ao Fábio D`Almeida Lima Maciel, ao Centro de Pesquisa em Arte Brasileira da ECA-USP e à Sônia Salzstein. p140.

Muitas serão as obras de Leonilson que carregarão oposições semelhantes. Em um bordado já de 1993, "O templo", a oposição se estabelecerá entre "abismo" e "pérolas". O artista comentaria algo a respeito dessa obra em entrevista a Lisette Lagnado: "As pérolas são coisas boas, e o abismo é ruim. A relação é essa, não que seja rasa, mas não é muito mais complicada que isso". LAGNADO, Lisette. Entrevista com o artista/ a dimensão da fala. In: São tantas as verdades/ Leonilson. São Paulo: SESI/ Projeto Leonilson, p. 78-136, 1998, p. 100 " p.138

103 - Angela Varela Loeb |Os Bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica |ECA-USP |2011

OITICICA, Hélio. Texto datilografado (14 jun. 1966), Arquivo Hélio Oiticica, doc. nº 0247/66. O Arquivo HO é um banco de dados digital. Foi desenvolvido pelo Projeto HO/RJ. P.50

119 - Moacir dos Anjos |As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica |Fundação Joaquim Nabuco |2012

" Agradecimentos são também devidos ao Projeto Hélio Oiticica por disponibilizar seu arquivo para consulta." P23

143 - Andreas Valentin |Nas asas da mariposa: a ciência e a fotografia de José Oiticica Filho |UERJ|2015

"Projeto Hélio Oiticica. P.34 (todas as outras 14 citações remete esse uso)

Em outubro de 2009, um incêndio consumiu parte do acervo na reserva técnica do Projeto Hélio Oiticica, onde estavam abrigadas obras dos Oiticica (José, Hélio e César), além das pinturas que realizei quando fui aluno de Hélio entre 1959 e 1965. Algumas das pinturas, originais em vidro, bem como tiragens realizadas por José Oiticica Filho foram perdidas ou seriamente danificadas pelo fogo e pela água. Permanecem, no entanto, 150 reproduções digitais em alta resolução de fotos originais que foram produzidas para a retrospectiva "José Oiticica Filho – Fotografia e Invenção", realizada de setembro de 2007 a março de 2008 no Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro⁵³. Sobreviveram, ainda, negativos, desenhos e alguns originais das Derivações e Recriações em vidro e papel, cadernos de anotações, cartas, documentos e separatas de seus artigos científicos. p.48

156 - Priscila Rossinetti Rufinoni |Rito e violência - vigília pelos 111, por Nuno Ramos |UnB |2016

OITICICA, Hélio. O herói e o anti-herói anônimo, Projeto Hélio Oiticica, Itaucultural, s/p p. 305

174 - Celso Favaretto* |O grande mundo da invenção |FE-USP |2017

"Este texto integra, com "A cor da música" de Paula Braga, o catálogo que organizamos para a exposição "Hélio Oiticica: estrutura corpo cor", sob nossa curadoria, na Universidade de Fortaleza [Unifor] – Fundação Edson Queiroz, produzida por Base7 Projetos Culturais, de 26 de janeiro a 1 de maio de 2016. p33

177 - Andreas Valentin | Fazendo arte e cinema (ou "quasi-cinema") com Hélio Oiticica. |UERJ |2017

Referindo-se a uma pintura dessa série que estava guardada no acervo do Projeto Hélio Oiticica⁴, Irene Small afirma que "os tamanhos irregulares e a composição impura das partículas de pigmentos proporcionam ao quadro uma textura altamente granular". P.218

188 - Irene V. Small |Pigment pur e o Corpo da côr: prática pós-pictórica e transmodernidade. |Universidade de Princeton |2017

Projeto Hélio Oiticica (10 usos iguais a este.)

227 - Tadeu Chiarelli |Mário Pedrosa e Portinari: anotações sobre um texto esquecido. | ECA-USP |2019

Projeto Portinari: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/> obra p.26

LISTA 6 – PROJETO COMO AÇÃO ESTATAL

41 - Thiago Honório |Meio-ato / Entrevista com Watércio Caldas |FAAP |2006

"Em obras realizadas no confronto direto com o espaço urbano e a céu aberto, como "Escultura para o Rio", situada no centro da cidade do Rio de Janeiro, o artista, recorrendo a materiais pesados como o concreto e a pedra portuguesa, produz algo tão leve e sutil como uma elevação da calçada, uma leve torção espiralada do solo, e com isso constrói uma estrutura que parece dispersar todo aquele contexto urbano, "dissolvendo-o". É como se a obra, mimetizando os padrões usuais de calçamento na região do Rio de Janeiro, inflasse a calçada a partir de duas "bases", que se assemelham a caules, se afinam verticalmente e se erguem como que biomorficamente, em direção ao céu. O padrão decorativo utilizado no trabalho com pedras brancas e pretas é envolvido por uma majestosa linha que, em seu trajeto, se vê acentuada pela sinuosidade e animada por uma espécie de cinetismo espiralado. "Escultura para o Rio" está instalada na Avenida Beira-Mar, Rio de Janeiro, RJ; realizada em 1996, nas dimensões de 1000cm x 1000cm x 600cm, no âmbito de **projeto** da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, que convidou os artistas Amílcar de Castro (1920-2002), Angelo Venosa (1954), Franz Weissmann (1911-2005), Ivens

Machado (1942), José Resende (1945) e Waltercio Caldas (1946) a produzirem obras em diversos locais da capital carioca. p.21

Em 1989, você produziu uma espécie de mirante que também se relacionava com a linha do horizonte e com a idéia de vastidão. Refiro-me ao “Jardim instantâneo”²⁵, que surgiu no âmbito de um **projeto** da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e previa a realização de instalações em locais públicos da capital. O “Jardim instantâneo” foi construído no Parque do Carmo, com plataforma e escadarias de pedras e diferentes gramados. Gostaria que você comentasse esse trabalho, o lugar indiferenciado que ele ocupa, a sua relação com obras posteriores como “Around”, na Noruega, e “Momento de fronteira”²⁶, em Itapiranga, no estado de Santa Catarina, às margens do Rio Uruguai. p.25

O “Jardim instantâneo” foi realizado em 1989, no Parque do Carmo, situado na região leste da cidade de São Paulo, e fez parte do **projeto** “A escala pública” – promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Também participaram desse **projeto**, com instalações temporárias que ocorreram em agosto de 1989, os artistas Cildo Meireles (1948), Guto Lacaz (1948) e Siron Franco (1947). Cildo Meireles com uma instalação realizada na Galeria Prestes Maia, Guto Lacaz com “Pipopaparaz”, no Parque do Ibirapuera, e Siron Franco com “Cela protegida” e “Cela Forte”, instaladas nos terminais Santana e Jabaquara do metrô. p. 26”

42 - João Gabriel L. C. Teixeira |O Estudo da Performance e as metodologias experimentais em Sociologia da Arte |UNB |2006

"Thiago Honório é artista plástico. Participou de exposições no Instituto Tomie Ohtake (2004), Centro Universitário Mariantonia (2003), MAM/SP (2003), Centro Cultural São Paulo (2001), 8ª e 9ª Bienal de Santos (2002 e 2004), galeria Casa Triângulo (2006), entre outras. Mestre em Teoria e História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da ECA/USP, trabalha na Diretoria de **Projetos** Especiais DPE da Fundação para o Desenvolvimento da Educação - FDE / Secretaria Estadual da Educação SEE e leciona na Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP. Sua produção plástica está publicada no site/link: www.canalcontemporaneo.art.br/thiagohonorio.

61 - Nardo Germano |auto-retrato coletivo discute identidade em espaços públicos |SP |2008

DOE SEU ROSTO O público é convidado a doar a parte do rosto com a qual mais se identifica e compor uma colagem digital de identidades compartilhadas com o torso do meu auto-retrato acéfalo. Proposição interativa e participativa, esta foi inaugurada na Pinacoteca Benedicto Calixto-Santos, 2006. A partir de 2008, engajando-se ao **projeto** Sabadania, da Secretaria de Justiça-SP e Centro de Integração da Cidadania, alcança bairros periféricos como Jardim São Luiz, discutindo identidade social, auto-estima e mítica pessoal. p1

Atualmente engajada ao **projeto** Te Encontro na Praça, da Secretaria Municipal de Esportes e Cultura SP/Sé, chega à Praça Princesa Isabel, 14 Bis, Dom Orione e ao

Largo do Cambuci, dando continuidade ao exercício de consciência identitária entre o indivíduo e o coletivo. 'p.2"

67 - Tatiana Ferraz e Louise Ganz |Sala de eStar |Unileste-MG |2008

Historicamente, o rio vem sendo negado pela cidade e seus diversos **projetos** de planificação urbana, e tornou-se um espaço residual conformador da infra-estrutura viária de São Paulo. Chamam-nos a atenção os dois rios estruturais, tietê e Pinheiros, por serem dos poucos leitos que permanecem abertos na região metropolitana. p1

71 - Daria Jaremtchuk |Experiências em Nova Iorque na década de 1970|EACH-ECA/USP |2008

Segundo o autor, propagaram “entre os americanos uma imagem positiva dos latino-americanos, em especial do Brasil, e convencer[am] os brasileiros de que os Estados Unidos sempre foram amigos do Brasil. Essas foram as tarefas levadas a cabo pelos meios de comunicação de massa, que se consolidavam nos anos 40”8. Como parte deste **projeto**, atuava a União Cultural Brasil-Estados Unidos, criada em 1938 para difundir a língua inglesa, tão pouco falada no Brasil até então. 107

83 - Lucia Santaella |O pluralismo pós-utópico da arte |PUC-SP| 2009

Tendo como idealizadores do **projeto** o adido cultural do Consulado da França, Romaric Sulger Büel e Lily de Carvalho Marinho, representante da Fundação Roberto Marinho, que garantiu o apoio institucional, o evento teve patrocínio da IBM, Petrobrás, Telebrás e Sul América Seguros. p.149

109 - Keith Thomas |Universidades sob ataque |Oxford|2012

Deveríamos também conseguir o apoio da Câmara dos Lordes que, em ocasiões passadas, deu apoio às universidades, mais notavelmente em 1988, quando alterou o **Projeto** de Reforma da Educação, de maneira a garantir liberdade para os acadêmicos expressarem opiniões controversas ou impopulares, sem porem em risco seus empregos ou benesses. p.22

117 - Benjamim Saviani e Luciano Migliaccio |Mafai e Scipione: a Scuola Romana di Pittura no MAC-USP |USP |2012

Essa aliança de arte moderna e **projeto** de Estado no Brasil já era um **projeto** federal do governo getulista, desde os anos 1930; por sinal, governo pelo qual São Paulo sempre nutriu algum rancor desde a Revolução Constitucionalista de 1932. p.89

123 - Giovana Bianca Darolt Hillesheim, Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva e Sandra Makowieky |Ensino de arte: um olhar para os espelhos retrovisores |UDESC |2013

Para tanto, precisamos recordar que no cenário brasileiro o século XIX é aquele cuja República é instaurada, a escola começa a ser vista como ferramenta para atingir o progresso e construir um sentimento de nação. Apesar disso, esta mesma escola

continuará por muito tempo com um perfil altamente excludente, com uma parcela significativa da população sem acesso a ela, tendo em vista a insuficiência de vagas para todos. Outro aspecto a ser ressaltado é a existência de dois **projetos** educativos, um para as classes populares, de modo geral com pouco financiamento, e outro para as elites, financiado tanto pelo estado quanto pelas próprias famílias para que se perpetuassem o modelo de educação das classes dominantes¹⁶. p.68

126 - Magda Salete Vicini |Dimensões comunicacionais no conceito de escultura social de Joseph Beuys como possibilidade de tradução criativa. |UNOESC – Universidade do Oeste de Santa Catarina, Campus de Xanxerê (SC). |2013

O terceiro grupo de pessoas que faz parte do processo de nossa tradução participou de um **projeto** sócio-cultural que foi realizado na Prefeitura Municipal de Xanxerê, na qual eu ocupava o cargo de diretora de cultura: **Projeto** Cultura como Fundamento para a Cidadania. O objetivo desse trabalho era provocar as 32 famílias que foram convidadas a participarem do **projeto** a pensarem sobre sua cultura, o que envolve: a origem, a forma de trabalho, a lembrança da infância, da escola e da família; as relações que elas têm com o bairro, a cidade e sua própria casa. Segundo os estudos da UNESCO p.94

161 - Vera Casa Nova |Levantes |UFMG |2016

É um elemento determinante na energia do desejo contra a lei El Khomri [**projeto** de reforma da lei do trabalho da ministra Myrian El Khomri]. P.23

162 - Hubert Damisch* e Stephen Bann |Hubert Damisch e Stephen Bann: Uma Conversa#. |École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris/ Universidade de Bristol |2016

O Grand Louvre é o mais conhecido dentre os “Grandes **Projetos**” – iniciativa colossal do presidente François Mitterrand destinada a erigir uma série de monumentos que simbolizariam o papel central da França na arte, na política e na economia mundial no fim do século XX. p.35

163 - Luís Rocha Melo |Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes |UFRJ |2016

"Quanto às fontes primárias elegi principalmente livros, artigos, entrevistas, **projetos** de lei e relatórios dos mais variados tipos (...). Um material interessante, cujo tipo de análise é diferente em termos do instrumental e sobre o qual foi possível apenas iniciar o trabalho, são os próprios filmes, pois neles há a possibilidade de exposição de formas do pensamento industrial, conforme fica claro pelo estudo, por exemplo, de Patriamada (Tizuka Yamasaki, 1984).¹¹ p.223

" **Projeto** de criação do Instituto Nacional do Cinema. In: Filme Cultura. Rio de Janeiro: INC, nov.-dez. 1966, n. 02, p. 57. p. 230

"Em 18 de novembro de 1966, durante a ditadura implantada pelo golpe civil-militar de 1964, o governo do marechal Castello Branco criou por decreto o Instituto Nacional

do Cinema (INC), uma autarquia federal subordinada ao Ministério da Educação e Cultura. (...)O INC tinha como objetivos “formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes”, bem como desenvolver a indústria cinematográfica brasileira e promovê-la no exterior. (...)Uma das atribuições do INC era “produzir e adquirir filmes e diafilmes educativos ou culturais para fornecimento a estabelecimentos de ensino e entidades congêneres”²². Atendendo a esse objetivo, o Instituto produziu o longa-metragem Panorama do cinema brasileiro (1968), dirigido e roteirizado pelo cineasta e pesquisador Jurandyr Noronha. A realização de Panorama do cinema brasileiro durou um ano (1966/1967). Para abranger o período de 1898 até 1966 foram citados 58 filmes, dos quais 17 através de fotografias e 41 com trechos de cenas escolhidas. Fazia parte do **projeto** a distribuição do filme no exterior, com versões em francês, inglês e espanhol, dentro de uma estratégia de propaganda do cinema brasileiro e da própria política cultural do regime militar.” pp.231-2

Mas se Panorama do cinema brasileiro procurava reagir ao Cinema Novo, ele o reafirmava como um divisor de águas – portanto, como uma referência central. Esse “tiro no pé” tornava frágil o **projeto** ideológico de Panorama do cinema brasileiro. p.233

Em La dama de las camelias, Desideria é usada como recurso desesperado para “salvar” um **projeto** à beira da falência. Ela faz sucesso, mas é peça descartada assim que o diretor se reabilita junto aos financistas do estúdio. O final trágico de Desideria assume um inegável tom de crítica ao **projeto** industrialista representado por Max Longo e pelo estúdio CLAVE, e vai além, apontando para um conflito de classes de difícil resolução. p.244"

165 - Fabrícia Jordão |As artes visuais, as universidades e o regime militar brasileiro: o caso do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978-1985). |ECA-USP |2016

"Acerca do **projeto** militar de transição, ver MATHIAS, Suzeley Kalil. Distensão no Brasil: o **projeto** militar (1973/1979). Campinas (SP): Papirus, 1995. p.180

Desse modo, apesar da PNC traçar as diretrizes básicas para atuação das instituições culturais ligadas ao MEC, caberia às mesmas elaborar os **projetos** que viabilizariam a efetivação dessas orientações. Essa brecha, como demonstrarei mais adiante, possibilitou que artistas e intelectuais contrários ao regime atuassem com certa autonomia nas instituições do governo militar, conseguindo implementar **projetos** significativos para a institucionalização e amadurecimento do campo cultural. p.180

financiamento de **projetos** e pesquisas voltados para a cultura, criação de cursos para a profissionalização de produtores culturais e equipes técnicas, dentre outros. p.182

Do mesmo modo, as reformas modernizadoras empreendidas pelos referidos reitores estavam em concordância com o **projeto** de reformulação proposto pelo acordo MEC-USAID, que buscava adequar a tríade: educação, política desenvolvimentista do regime militar e o modelo educacional privatista/empresarial americano. p.191

184 - Marcelo Mari |Melancolia do moderno: móveis esquecidos de Sergio Rodrigues. |UnB |2017

"Conforme consta em documentação do início da chefia de Hugo Gouthier de Oliveira Gondim¹, uma das primeiras iniciativas foi tentar negociar, por compra ou cessão, terreno com a cidade de Roma, em conversação oficial com o governo italiano, para construção de um edifício moderno, cujo **projeto** fora encaminhado para trabalho do arquiteto Oscar Niemeyer. p.125

Em 02 de março de 1960, o recém-empossado embaixador Hugo Gouthier escreve **projeto** com exposição de motivos sobre a criação da Casa do Brasil em Roma, revelando preocupação em dar visibilidade ao país no exterior. O espaço passaria a abrigar portanto não somente a Embaixada brasileira, mas também outros órgãos e repartições dispersadas na capital italiana. Gouthier entendia o **projeto** como forma de viabilizar de maneira mais eficiente a comunicação entre os diversos órgãos e repartições brasileiras na Itália. p.125

O **projeto** foi apresentado ao Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira por intermédio do ministro de Relações Exteriores Horácio Lafer e entendimentos com o Deputado Ranieri Mazzilli:

Tal **projeto** consubstanciou-se na Exposição de Motivos n. 29, (...) do Ministério das Relações Exteriores, pela qual se submetia à consideração do... p.126"

199 - Pedro de Andrade Faissol |Janelas sem horizonte: uma análise iconográfica da Anunciação no cinema. |USP |2018

Pela falta de um **projeto** urbanístico que promovesse um espaço de encontro entre os moradores, característica muito enfatizada por todos esses filmes (na arquitetura dos prédios, no esvaziamento das áreas comuns, no comportamento indiferente das pessoas), o índice de suicídio nesses lugares é altíssimo. p.181

205 - Thiago Gil de Oliveira Virava |Vantagens do caos brasileiro: o Brasil que Oswald de Andrade descobriu em Paris. |Fundação Bienal São Paulo |2018

Essa consciência se manifestou, alguns anos depois, na formulação de um **projeto** para a criação de um Departamento de Organização e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil (DODEPAB) e, na década de 1930, em uma proposta de criação de um museu em São Paulo que acolhesse obras de arte "clássica" e "moderna". Sobre o **projeto** do DODEPAB, ver CALIL, Carlos Augusto. Sob o signo do Aleijadinho. Blaise Cendrars, precursor do patrimônio histórico. Arquitectos, São Paulo, ano 13, n. 149.05, Vitruvius, out. 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/13.149/4540>>. Acesso em: 11 jan. 2018. p.64

213 - Thyago Marão Villela |A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”. |UNICAMP |2018

"Os verbos utilizados por Radimov para definir a atividade dos artistas da sociedade soviética – “representar”, “retratar” e “ilustrar” – sintetizam o **projeto** artístico da AKhRR. No folheto da primeira exposição do grupo (cujo tema foi o Exército Vermelho), realizada em maio de 1922, os objetivos da AKhRR foram assim definidos: “O dia revolucionário e o momento revolucionário são um dia heroico e um momento heroico, e agora devemos revelar nossa experiência artística nas formas monumentais do realismo heroico.” Assim, um mês após a declaração de Radimov, a AKhRR definia o seu **projeto** artístico com base na ideia da formulação de uma estética “monumental”, vinculada ao suposto teor heroico dos eventos revolucionários. P. 130

A OST pretendia reestruturar a figuração soviética, opondo-se ao **projeto** de representação “naturalista” da AKhRR em prol de uma produção “construtiva” e “moderna”, derivada do cubismo, do cubo-futurismo e do expressionismo alemão; por outro lado, ela opunha-se à “arte de produção” da LEF e ao abandono do cavalete. P.131

Conjugado a tais processos, possibilitados pelo esmagamento do movimento operário, o Estado impunha um reordenamento social radical. Tal **projeto** político era expresso, assim, na escalada de leis que visavam regular o modo de vida do proletariado. p.136-7

Ela era importante, sobretudo, para o sucesso do **projeto** stalinista de mobilização massiva para o trabalho. Assim, se os retratos produzidos por Malevich e Drevin pareciam contestar a figura edificante do “novo homem soviético”, era preciso combatê-los e esvaziar as obras de qualquer potencial reflexivo. p.141

A segunda montagem da exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos”, portanto, inscrevia-se historicamente como um marco deste processo repressivo. Ao ridicularizar as obras dos “formalistas” e enfatizar a figura do operário empenhado no desenvolvimento das forças socialistas, a mostra participava simbolicamente do **projeto** estatal de formação dos “operários modelo”. p.141”

243 - Patrícia Martins Santos Freitas |Do cartaz ao mural: Bramante Buffoni e o ambiente ítalo-paulista da década de 1950 |Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo |2020

"Entre 1946 e 1951, ela viajou para o Brasil, Bolívia, Peru e Equador como Diretora do **Projeto** Kodachrome Slide, sob o patrocínio do Departamento de Estado norte-americano. O objetivo do **projeto** era fornecer fotografias sobre a vida e a cultura nos países sul-americanos para agências de educação nos Estados Unidos. Notas biográficas tiradas do Archives of American Art , disponível em: <<https://www.aaa.si.edu/collections/antonin-heythumpapers-8798>> e <<https://www.aaa.si.edu/collections/florence-arquin-papers-5413/biographical-note>>. Acesso em junho de 2019. P.230

LISTA 7 – PROJETO COMO PRINCÍPIO PROGRAMÁTICO POLÍTICO

9 - Suely Rolnik | O Ocaso da Vítima: Para além da cafetinagem da criação e de sua separação da Resistência. |PUC-SP |2003

O “acontecimento Lula” é o esgarçamento ao vivo da figura da vítima. Um corpo que fala desde um outro lugar: o lugar da apreensão da realidade viva do mundo como matéria-força, que se apresenta na subjetividade como sensação. Uma fala que, produzida desde esse outro lugar, é portadora da exigência e da liberdade de problematizar a configuração atual do mundo como matéria-forma. Um tipo de conhecimento que não se aprende na escola, nem mesmo na melhor das universidades, mas numa verdadeira exposição ao outro como campo de forças que afetam o corpo vibrátil, agitam e convulsionam a subjetividade, obrigando-a a criar novas cartografias de existência – por exemplo, um **projeto** político para um país. p.84

12 - Tadeu Chiarelli | A Fotomontagem como "introdução à arte moderna": visões modernistas sobre a fotografia e o Surrealismo |ECA-USP |2003

1. Entendo por “corrente hegemônica” do modernismo brasileiro, aquela que, encabeçada por Mário de Andrade no terreno da crítica de arte, constituiu um **projeto** para a produção visual brasileira, **projeto** este aceito e levado adiante por vários intelectuais, artistas plásticos e arquitetos, obtendo o apoio do governo federal, entre a década de 30 e a seguinte p. 67

15 - Sônia Salzstein |Tranformações na Esfera da Crítica |ECA-USP |2003

"Pode-se argumentar que o **projeto** histórico do Iluminismo já vinha dilacerado por contradições de origem, que a Razão sempre portou a possibilidade de desenvolver-se como uma ideologia de racionalidade obediente apenas a seus próprios fins, que estas contradições, enfim, são as mesmas que se ligam à emergência da sociedade industrial moderna, e que de resto são elas que historicamente asseguraram a produtividade dialética da idéia. Mas mesmo que a noção de crítica vislumbrada por Baudelaire já carregasse em seu núcleo mais interno as ambigüidades que a Razão moderna carregaria no curso de seu desenvolvimento histórico, isto não impedia que essa crítica preservasse um sentido normativo ou que fosse motivada por um empenho cognitivo. Considero a prova maior desse empenho cognitivo o apreço de Baudelaire pela noção de experiência. p. 84

Tal transformação dar-se-ia, de resto, na esteira de todas as mudanças econômicas, sociais e políticas desde então em curso: a distensão das polaridades ideológicas do mundo ocidental (resultando na projeção dos EUA como potência hegemônica), a paulatina desmobilização institucional dos grandes discursos de oposição política (de partidos, movimentos sindicais, movimentos feministas, movimentos reivindicatórios de jovens - todos, bem ou mal, voltados ao **projeto** de uma vida pública). pp 87-88

É inquietante que a maior parte desses textos demonstre cada vez menos interesse não só pelo passado remoto da arte moderna, mas também pelo passado recente desta, que não se interesse em confrontar trabalhos contemporâneos com certas referências históricas da modernidade, de modo a revelar uma capacidade interpretativa mais generosa e algum esforço de síntese. Fatos como estes sinalizam

que terá se obliterado para a crítica contemporânea a perspectiva de operar segundo **projetos** de longo prazo, isto é, **projetos** capazes de se desenvolver de modo mais independente em face do calendário de grandes museus, centros culturais e galerias, em face da racionalidade administrativa e econômica com que essas instituições devem operar, o que certamente impõe rapidez e ecletismo intelectual ao trabalho do crítico-curador-teórico-historiador da arte (eventualmente, também artista). pp-88-89"

28 - Virginia Aita |5ª Bienal do Mercosul: Virtude e Virulência de um modelo clássico |Universidade de Colúmbia |2005

"Esta "5ª Bienal" nos faz pensar em como o novo e a invenção radical podem ser antes uma operação meticulosa da linguagem da arte que eventos espetaculosos, o que obriga a referir um percurso, intertextualidades e uma memória histórica. A reinvenção do espaço na arte, que esta tematiza, se dá sobretudo num diálogo tenso e conflituoso com esta memória, marcado por descontinuidades, continuidades oblíquas, emulações, fascínio e rupturas. O contraponto de um outro que fascina e desafia faz da crítica e da prática da arte não uma aventura de indivíduos, mas o **projeto** de uma sociedade e de uma cultura - jogos de linguagem inscritos em formas de vida e processos históricos. É sob a "angústia da influência", como insistia Harold Bloom, que se trava a interlocução entre a produção histórica e as práticas contemporâneas. Esta seja talvez a potência e virulência da arte que a distinguem desde a origem de outras formas de produção de linguagem - uma relação de imanência com o artista e suas interpelações a modelos, mitos ou aversões que nestes cruzamentos imprevisíveis contextualizam e tramam um mundo da arte. p102-3

31 - Osvaldo Fontes Filho | Merleau-Ponty e a "Obscuridade Moderna" segundo a Arte |PUC-SP |2005

CRÍTICA A NOÇÃO DE PRINCÍPIO PROGRAMÁTICO Quanto á humanidade, impõe-se uma vez mais aquela retratada na literatura de Claude Simon: "homens-encaixe. Se se pudesse abrir um, encontrar-se-iam todos os outros como nas bonecas russas, ou melhor, menos bem ordenados, em um estado de indivisão" (Merleau-Ponty 1996:211). Humanidade cuja historicidade não é o desdobramento bem ordenado de um **projeto**, mas a participação a um todo de implicação, sem lógica de explicação. "Todos os objetos, todo o visível, todas as personagens 'transparecem' umas às outras, habitam umas nas outras, implicam-se ou se encaixam umas nas outras, então 'o todo se põe a respirar' de uma respiração imperceptível e total como aquela dos vegetais" (Merleau-Ponty 1996:215). p 110

34 - Iliana Hernández García |Habilidade Crítica nas Instalações de Muntadas: O espaço/tempo nos dispositivos de poder e de fuga. |Universidade Javeriana, Bogotá |2005

"C E E E P Pr ro oj je ec ct t: :

Um **projeto** que destaca o uso de um elemento básico de decoração e mobiliário: um pequeno forro de mesa ou tapete, um objeto normalmente padronizado e reproduzido

através do mecanismo industrial, sem outra finalidade que o comércio, a publicidade de imagens corporativas e o uso cotidiano e indiferente, nesta obra é substituído pelo mesmo elemento, mas pensado pelo artista para exercer um lugar de igualdade, nas mesmas características aqui descritas, a algo discursivamente agenciado pelos governos e os setores de poder econômico como importante e de alta participação e compromisso de seus cidadãos: “a configuração da comunidade econômica européia”. Chama a atenção especialmente que a crítica se exerça para alcançar o lugar de equivalência entre o desenho industrial e os agenciamentos de poder e consumo, por exemplo o **projeto** de Europa. Os interesses do design industrial se evidenciam perfeitamente ligados aos da identidade corporativa e seus objetivos de manipulação, a publicidade de outra forma de produtos de consumo. Neste caso uma forma de relação econômica, sobre a qual em seu momento os habitantes e cidadãos de cada país não estavam de acordo nem haviam proposto. Um dispositivo que revela os enunciados discursivos de um **projeto** global em processo, centrado no intercâmbio econômico não-igualitário e na ausência de referências no social e cultural. p.45"

39 - Luiz Renato Martins |A nova figuração como negação |ECA-USP |2006

"Importa notar que, em vista do caráter franco e explícito em que escultura e elementos do entorno conversam, tais diálogos compreendem a pressuposição e a referência a um tecido de relações; enfim, condizem com uma formação cultural contínua e coesa como um sistema autônomo, uno e consistente. Em suma, esses nexos, que as esculturas de Amilcar de Castro implicam e potenciam simbolicamente, ecoam a afirmação soberana de um sistema de valores culturais. Assim, a idéia de uma totalidade, tal uma nação una e soberana, permeia e ilumina tais esculturas, que se põem como estudos ou variantes, feito croquis de um **projeto** de Nação, em discussão. p62

40 - Naum Simão de Santana |Crítica, Tecido de Contraponto |UNESP/ECA |2006

"A crise da arte é o começo de sua renovação e de uma nova fundamentação teórica. Para Brito, o **projeto** moderno consiste em matar e salvar a arte, como em Hegel, mas acrescentando o seu renascimento. Para isso, a arte teve que “pensar a inteligência negativa de si mesma” no intuito de não se desintegrar nessa operação³⁶. Desse modo, chegamos ao ponto tênue da vanguarda: “pensar a morte da arte e praticá-la”³⁷. Pensamento este que se divide em duas instâncias: 1) o saber da arte – ciência da arte, as verdades produtivas dos trabalhos; 2) saber sobre a arte – discurso da história da arte. O escândalo provocado pelas vanguardas deve-se a essa imposição da arte como poder negativo – “a revolta do trabalho contra o processo de institucionalização”³⁸. Para contextualizar sua explicação, Brito volta-se novamente a Harold Rosenberg, que chamou de “tradição do novo” o processo de institucionalização da modernidade, “a complexa manobra de transformações e recalques que exigiu do universo simbólico dominante produziu uma esquisita

situação”³⁹. O ingresso dos objetos modernos na história da arte se faz, nesse sentido, com profunda acomodação de terreno, submetendo-se a um processo sublimatório e transformando-se em figuras ideais. A modernidade vence e perde ao mesmo tempo, pois sua institucionalização não detém sua completa inteligibilidade, por isso o constante retorno da vanguarda, depois, na arte contemporânea. A inquietude dos esquemas formais modernos (a sua resistência contra as adequações) possibilita a arte contemporânea e um espaço da contemporaneidade. Esse espaço não é uma figura clara, com ambientes definidos, mas, em suas palavras, “um feixe descontínuo, móvel, a se exercer na tensão com os limites da modernidade, interessado na compreensão e superação desses limites”⁴⁰. A diferença entre os trabalhos modernos e contemporâneos reside nas *démarches* (procedimentos) distintas que agem dentro e fora do objeto, ou prática, de arte:

O que desaparece diante da produção contemporânea é a nítida instância genealógica da história da arte e multiplicam-se a densidade e complexidade da instância teórica. Não pode existir uma teoria da contemporaneidade. O próprio desta contemporaneidade é ser um amontoado de teorias coexistindo em tensão, ora convergente, ora divergente. Esta é a história deste outro novo.⁴¹ p. 65

69 - José D'Assunção Barros |Mario Pedrosa e a crítica de arte no Brasil |Universidade Severino Sombras (USS) Vassouras |2008

"Alguns autores observam que, dentro desse quadro, diluía-se o **projeto** de constituição de uma esfera autônoma da crítica². p.42

Essa grande frase na produção crítica de Mário Pedrosa fecha-se com textos que refletem o seu entusiasmo pela criação de Brasília, cidade que poderia se tornar por si só uma obra de arte (“A Obra de Arte – Cidade”, 1959), e que trazia em **projeto** as promessas de um novo tipo de modernidade. Mais tarde, Mário Pedrosa se decepcionaria com este **projeto**, e isto coincidiria com a superação da arte concreta e com a dispersão ou deslocamento de vários de seus artistas para outros campos de possibilidades. A década de 1960 traria uma nova fase para a arte brasileira, e também para a produção crítica de Mário Pedrosa. p.56"

73 - Marc Le Bot |Arte/Design |Universidade de Paris X- Nanterre | 2008/1976

“Mondrian, a quem se pode considerar o pai de todos os formalismos, exigia que o pintor realizasse sua função social – para ele, uma espécie de “missão” espiritual organizando a matéria visível (pintura, arquitetura) segundo princípios de equilíbrio que estabelecessem “para todos os direitos de um mesmo valor e apesar de tudo diferentes. O equilíbrio, por uma oposição contrariante e neutralizante, aniquila os indivíduos como personalidades singulares e cria portanto a sociedade futura como uma verdadeira unidade”. No plano fantasmático, essa ideologia manifesta uma angústia diante da sociedade tecnocrática: fala da perda de identidade e de retorno à unidade perdida. No plano do **projeto** político, propõe uma arte socialmente capaz de integrar os indivíduos em um sistema sempre aberto, em uma combinatória infinita de combinações equivalentes, da qual ninguém será excluído por sua diferença. Mas já se disse; longe de aprofundar as diferenças e de estabelecer uma comunicação ou

trocas mais intensas entre as alteridades, o sistema assim definido os nega e os anula. Ele os articula segundo um jogo de oposições diferenciais que define cada elemento por uma única posição, sempre comutável, dentro da estrutura do sistema. p.19

74 - Ricardo Basbaum |Vivência Crítica Participante |UERJ |2008

"GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: AMARAL, Aracy (Org). **Projeto** Brasileiro Construtivo na Arte (1950-1962). Rio de Janeiro: MAM/ São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

Ver também "Manifesto neoconcreto" e "Diálogo sobre o não-objeto", no mesmo volume p. 30"

79 - Bernard Stiegler |Anamnésia e hipomnésia: Platão, primeiro pensador do proletariado |Instituto de Pesquisa e Inovação do Centre Georges Pompidou e professor na Université de Technologie de Compiègne |2009

" A luta inaugural da filosofia contra a sofística, em torno da memória e de sua tecnização, está no coração da luta política, que é a própria filosofia; e a reavaliação da importância da hipomnésia em Platão, assim como aquela da desconstrução que propõe Derrida, que deve constituir a base de um **projeto** político renovado da filosofia onde a técnica se torna o tema central. pp 28-29

82 - Luiz Renato Martins |Economia política da Arte Moderna II / notas para uma sistematização provisória |ECA-USP |2009

"Em síntese, o reconhecimento da fragmentação histórica do corpo constata um fato irremediável e opõe à estratificação do presente histórico a reinvenção das partes; reinvenção que potencia as capacidades específicas de cada uma, ao propor a exemplaridade da escultura-construção e da colagem. Na expectativa de reinvenção das partes, que se potenciam num novo todo, distingue-se, nos idos do primeiro pré-guerra, o **projeto** otimista da revolução operária latente. p52

Tal fim parece ecoar um outro desaparecimento, uns poucos meses antes, de um **projeto** de reestruturação das relações sociais, que, ao moldar a redefinição de uma existência individual, empenhando-a na possibilidade um novo todo social e simbólico, encarnara, em termos próprios, um paradigma paralelo e congênere àquele do **projeto** artístico modernista: o de forjar a exemplaridade do instante, projetando-o num plano de objetividade simbólica, como queria Baudelaire, em antítese ao avanço da barbárie, autodenominada de modernização. Assim, a captura e a execução, nas selvas da Bolívia, de Ernesto Che Guevara (1928-1967), quase sem aliados, assinala o limite histórico de um processo. Leitor assíduo de Baudelaire, cujas obras carregava sempre em sua mochila, Che encarnou em sua trajetória um **projeto** histórico singular e estruturalmente similar ao da arte moderna, o de fazer da reflexão e do exemplo, lançados na escala do indivíduo e do instante, uma síntese com o todo. p.57"

83 - Lucia Santaella |O pluralismo pós-utópico da arte |PUC-SP |2009

"Por trás do desfile incessante de "ismos", aninhava-se a busca por um mais além, busca impulsionada pela aposta no **projeto** da modernidade que queria se ver cumprida. O caráter explícito dessa busca fica evidente na atração dos futuristas pela máquina e pelos ritmos de vida por ela determinados. Também nas tentativas do construtivismo russo de convergir a arte na vida através de novas formas imaginativas e na busca de um design rigoroso na Bauhaus para tornar a vivência cotidiana mais convidativa. p.136

Muito pouco tempo depois da publicação da obra de Lyotard, no discurso, sob o título de "A modernidade – um **projeto** inacabado", proferido em 1980, por ocasião do recebimento do prêmio Adorno, Habermas entrou na discussão, assumindo posições críticas contra o pós-moderno¹³. A pertinência dessa crítica só pode ser avaliada no contexto da teoria social habermasiana, embasada na defesa do **projeto** emancipatório da modernidade iluminista. Segundo o autor, esse **projeto** está ainda inconcluso e postular sua interrupção, às escusas de uma condição pós-moderna, pode não passar de uma forma disfarçada de reacionarismo. p. 140-1 Nota: Cf. HABERMAS, Jürgen. Modernity – an unfinished project. In: FOSTER, Hal (Ed.). The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture. Washington: Bay Press, 1983, p. 03-15. - conexões estáveis vs conectividade como programa e **projeto** p. 141

Nessa conjuntura, foi sem dúvida a arte que desempenhou o papel de grande sinalizadora das transformações sociais. No exaustivo uso do pastiche, das citações, da revisitação muitas vezes paródica dos estilos do passado, num vai e vem espacial e temporal até mesmo atordoante, as práticas artísticas batizadas de pós-modernas estavam na verdade levando a cabo um questionamento chave da pós-modernidade, ou seja, o questionamento da concepção teleológica do tempo e da história que norteou o **projeto** da modernidade desde o seu apogeu iluminista. 142"

101 - Jorge La Ferla |Robert Kramer: técnica, paixão e ideologia |Universidade de Buenos Aires |2011

Naissance (de l'image) d'une nation, J.-L.G./A.M.M. In: Cahiers du Cinéma, nº 300, mai 1979. Em 1978, Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville são convidados pelo governo de Moçambique a pensar em um **projeto** de televisão nacional. Na mesma época, Robert Kramer está envolvido com um **projeto** similar em Angola (onde deve trabalhar com o cineasta e antropólogo Ruy Duarte), que acaba por ser abandonado (cf. supra, "Whit freedom in the eyes"). Encontra-se nos arquivos de Robert Kramer um exemplar da colagem de imagens e textos realizada por Sonimage para Moçambique. [N.E.] p. 41

102 - Serge Guilbaut |Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948 |University of British Columbia |2011

O **projeto** iluminista por trás da criação e do apoio à arte abstrata moderna estava, em muitos sentidos, reativando um mecanismo de dominação onde a liberdade de um se tornaria a norma autoritária de outro. p161

105 - Dália Rosenthal | Joseph Beuys: o elemento material como agente social |ECA-USP |2011

"Este **projeto** é compreendido pela via do Conceito ampliado de arte, que procede da preposição de que a arte oferece a única saída para o atual dilema histórico¹⁰. p.117 A partir da década de 1970, seus trabalhos passam a buscar constantemente uma "via pública", ou seja, realização de **projetos** públicos que agiriam diretamente no organismo social através da união da arte com atividades políticas e educativas. p.112

106 - Sônia Salzstein |Excurso |ECA-USP |2011

"Lembro, igualmente, que meus argumentos não se atêm ao significado mais forte de que o termo "formação" se reveste para os brasileiros, termo historicamente ligado ao horizonte de um **projeto** de nação, de reflexão sobre o contencioso que o passado colonial e a condição renitente da dependência viriam legar ao verdadeiro processo da formação de uma nação emancipada. p.148

Em sua arguição, o professor observa que o modelo humboldtiano que havia inspirado a universidade moderna trazia a promessa de apreender criticamente a totalidade da forma social, em resposta e como resistência mesmo ao processo crescente de especialização do conhecimento premido pela sociedade industrial. Entretanto, reportando-se a um depoimento sombrio de Max Weber proferido em 1917, Leopoldo logo tratava de acrescentar que, como a universidade na era moderna estava umbilicalmente ligada àquele processo, cedo ou tarde seu **projeto** humanista se mostraria corroído de dentro, o ideal da formação reduzido à profissionalização e tecnicização do pensamento, já naquele início do século XX. 147"

107 - Celso F. Favaretto| Deslocamentos: entre a arte e a vida |FE-USP |2011

"Pois, se o da arte é a conversão do real em imaginário, o desejo da arte dita contemporânea é o de introduzir o imaginário no real, algo que o **projeto** moderno parece ter querido banir. 96

O que era visado era a transformação da arte em outra coisa, um além-da-arte ainda indeterminada – uma proposta em desenvolvimento em toda parte e que, de qualquer maneira, implicava mudanças nas referências à vida em **projetos** diversos de renovação da sensibilidade. p99

O que era visado era a transformação da arte em outra coisa, um além-da-arte ainda indeterminada – uma proposta em desenvolvimento em toda parte e que, de qualquer maneira, implicava mudanças nas referências à vida em **projetos** diversos de renovação da sensibilidade p.101

Um trabalho de reiteração de processos ou dispositivos modernos; para de certa forma fazer ver que alguma coisa de impensado ficou no já pensado; que alguma coisa foi esquecida, recalçada, inclusive pela força dos **projetos**. p.104"

117 - Benjamim Saviani e Luciano Migliaccio |Mafai e Scipione: a Scuola Romana di Pittura no MAC-USP |USP | 2012

"Além de estudo iconográfico das obras em si, vem adjunto um estudo sobre sua relação com os acervos de arte moderna paulistanos, em formação em meados do século XX, de forte relação com a arte moderna italiana e os **projetos** político-culturais de ítalo-descendentes presentes em São Paulo, traço marcante do cenário cultural da cidade. p. 81

Esse **projeto** progride e toma forma, por vieses variados, até culminar na construção de Brasília, mais à frente. (...)

Esse "**projeto** moderno" era, portanto, um **projeto** essencialmente político, e o industrial Ciccillo, malgrado seu gosto pessoal, também incentivava as artes com esse propósito. p.89

Assim, tendo em vista os fatores de mecenas com **projetos** políticos, somados a sua ascendência, podemos entender como se formou a bela e completa coleção de artistas italianos do MAM-SP, posteriormente doada ao MAC-USP. p.90"

121 - Gabriel Menotti |Obras à mostra: articulações do trabalho de arte pelo desenho de exposição. |UFES |2013

O primeiro diretor do museu foi Dominique Vivant, barão de Denon, um diplomata e arqueólogo indicado diretamente por Napoleão. Seguindo o **projeto** burguês de "suplantar interpretações religiosas ou ideológicas com leituras puramente estéticas ou históricas"¹⁴, Vivant irá propor que a instalação das obras seja baseada em predicados aparentemente neutros como "cronologia, evolução artística e nacionalidade"¹⁵. p.58

124 - Fernanda Lopes Torres |Yves Klein, Ícaro do modernismo |UERJ |2013

A fim de minar tal **projeto**, Klein nos oferece suas maravilhosas telas monocromáticas; propostas deliciosamente absurdas, como, por exemplo, a de tingir o mar ou pintar as bombas A e H de azul; ou ações singelas, de alto teor poético, como o lançamento de 1001 balões azuis ao céu de Paris, em vernissage de 1957. P. 98

Para Klein, isso implica confrontar o medo, a imensa incerteza que se instaura após um dos mais graves conflitos da humanidade. Lançar-se às possibilidades contidas no presente exige encarar o terror dos resultados produzidos pelo utópico **projeto** racionalista moderno. P.100

130 - Ronaldo Entler |Acheiropoiesis: sobrevivência do valor de culto na imagem técnica. |FAAP |2014

Quando nossa civilização já havia reafirmado o processo de laicização do conhecimento por meio do **projeto** iluminista, surge então essa técnica que permite ao real oferecer uma imagem de si – "o lápis da natureza", para usar a expressão de Talbot¹⁵, um dos inventores da fotografia. Sabemos que essa é uma compreensão insuficiente e ingênua da nova técnica, mas estamos diante do mesmo desejo ancestral que visava à possibilidade da acheiropoiesis, traduzida agora em bases mais científicas. pp.42-43

138 - Walmeri Ribeiro |Territórios Sensíveis: uma investigação performativa em arte, ciência, tecnologia e natureza |Universidade Federal do Ceará |2015

Como diz Chantal Mouffe¹⁴, o “espaço público” não é um campo de consenso, mas sim um campo de batalha onde se enfrentam diferentes **projetos** hegemônicos. P.201

144 - Fernando Fogliano |Arte e interação: linguagem e produção de significado |SENAC-SP |2015

A "deslimitação" do conceito tradicional de obra artística através de várias formas de borramento de fronteiras e a mudança metodológica em direção à categoria de experiência desafiaram as narrativas modernistas e com elas os juízos críticos sobre a arte, a filosofia e da história da arte. As produções realizadas a partir da década de 1960 dissolveram os limites entre os gêneros artísticos estabelecidos pelo **projeto** modernista apoiado num desenvolvimento histórico homogêneo e contíguo. Considerar a arte contemporânea a partir deste novo ponto de vista implica na crítica à ideia modernista de uma determinação objetiva do trabalho de arte, abrindo esta questão para leituras potencialmente conflitantes⁶. p.137

145 - Leandro Nerefuh e Tobi Maier |Bom dia, Varsóvia |São Paulo |2015

"Ressoam com The wind of change os protestos dos professores nas ruas do Rio de Janeiro; os protestos contra o aumento de preço do transporte público em São Paulo; os protestos contra a venda dos campos petrolíferos brasileiros; contra a violência rural, urbana e suburbana; contra os gastos com campeonatos mundiais de futebol e as Olimpíadas e o deslocamento de comunidades indígenas devido a **projetos** de construção; contra a corrupção e a enorme burocracia que tanto travou a vida pública; a falência dos **projetos** de mineração e construção imobiliária do homem outrora detentor da maior fortuna do Brasil, Eike Batista. Os ventos da mudança e o desejo por um novo **projeto** nacional são palpáveis. P.8

Nesse sentido, o grande **projeto** moderno de delinear um novo futuro para o país pode ser rapidamente transformado em uma dupla apreensão neocolonial do país – tanto pela elite nacional quanto pelo capital internacional. p.11

Esperamos que esta exposição possa contribuir para a renovação do diálogo entre os dois países e que o público da Zachęta seja capaz de traçar novos paralelos, levando em conta as deficiências, mas também as novas possibilidades inerentes ao **projeto** moderno e contemporâneo, tanto na vida sociocultural brasileira quanto na polonesa. p.12

149 - Ricardo Nascimento Fabbrini |A Gramática de Artur Lescher |USP |2015

Em outros termos, há em suas obras, como em artistas aparentados, uma imbricação entre os planos ético, estético e técnico que remonta, vale frisar também aqui, ao **projeto** moderno da arte construtiva. P.17

155 - Ilana Feldman | Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul |UNICAMP |2016

"Suas fotos em preto e branco, publicadas em papel poroso e amarelado, são a expressão justa daquilo que sobreviveu, das cascas do bosque às imagens clandestinas capturadas pelos membros do Sonderkommando. Se o **projeto** nazista era não deixar rastros do extermínio em massa para torná-lo "inimaginável", argumenta o filósofo, então as fotos dos prisioneiros "dirigem-se ao inimaginável, refutando-o"¹⁸. p.139

157 - Priscila Rossinetti Rufinoni |Rito e violência - vigília pelos 111, por Nuno Ramos |UnB |2016

"Desse modo, talvez possamos entender as políticas públicas de segurança como disciplinadoras, muito distantes de um **projeto**, ou de qualquer forma de regulamentação racional moderna, de verniz social ou liberal que seja. P.303

Em ambos os casos, uma força policial pouco efetiva, se levarmos em conta um **projeto** público de segurança pautado pela eficácia, seja qual for o seu matiz político. Não parece haver perspectivas racionais para dar uma forma final coercitiva aos meios repressivos¹³. p. 304

159 - Artur de Vargas Giorgi |pó, polvo, povo: arqueologias da monstruosidade |UFSC |2016

Dir-se-ia que em Imemorial (1994) Rennó dá força de assombro e sobrevivência ao arquivo morto de Brasília. Quer dizer: o trabalho rememora o esquecimento das inúmeras mortes de operários, sobretudo migrantes nordestinos, durante a construção da nova capital, quando a imposição das jornadas nos canteiros de obra se adequava ao **projeto** desenvolvimentista de, ao mesmo tempo, acelerar e contrair a história: cinquenta anos em cinco. P.116

166 - Tania Rivera | Subjetividade anônima e cultura aberta no pensamento de Hélio Oiticica. |UFF |2017

No texto sobre o Crelazer, ele afirma que "Parangolé é a descoberta da raiz-aberta pela primeira vez"²⁰, e aponta na Tropicália e no Barracão a evolução disso em termos do "**projeto** da raiz-Brasil – a fecundação universal da raiz-Brasil"²¹ p.80

170 - Rachel Vallego |A presença da Galeria Collectio no mercado de arte brasileiro durante a década de 1970. |PGEHA-USP |2017

O processo de consagração adentra outras esferas além do mercado, perpassando desde o debate acadêmico e o incremento das pesquisas dedicadas ao assunto, a publicação de livros e a realização de exposições, até o aporte do Estado, que, no auge da repressão e da censura, revelava um claro interesse em buscar nas raízes brasileiras a manutenção de uma ideia de tradição com o intuito de legitimar o regime militar como um continuador do **projeto** político nacional, evitando a todo custo a noção de ruptura.p.148

173 - Rubens Machado Jr. | Agripina é Roma-Manhattan, um belo quase-filme de HO |FAU-USP |2017

Nem de Nero, tirano-mor incendiário de Roma, que, além de filho, foi seu **projeto** “demoníaco” de poder — e finalmente assassino matricida, criatura superando criador (Optima mater, “a melhor mãe”, como ele a chamava). P.169

176 - Vera Pugliese |Entre duas Barcas: notas sobre regimes de visualidade e de discursos na história da arte. UnB |2017

"Mas o primeiro divisor de águas da fortuna da Radeau foi o impacto da biografia de Batissier sobre Michelet, que a transformou na alegoria da França em seu **projeto** de estabelecer a formação da nação, tendo Géricault um papel heroico, nacionalista e republicano, o qual o historiador francês impôs como um parti pris. p.41

184 - Marcelo Mari |Melancolia do moderno: móveis esquecidos de Sergio Rodrigues. |UnB |2017

" para Pedrosa, o **projeto** moderno cuidava da dimensão social da arquitetura sem negar os aspectos de elaboração da experiência individual, da singularidade enfim. P.137

A utopia proposta pelo mobiliário de Rodrigues não foi completada. Passado o ciclo virtuoso dos anos desenvolvimentistas, tudo no Brasil recrudescceu e a ditadura civil-militar interrompeu o **projeto** que se desenhava em tônica nacional. Quando ocorreu a abertura política nos anos de 1980 e se começou a revalorizar o que havia sido feito em termos de arte, mobiliário e arquitetura, naqueles anos anteriores ao golpe, muita coisa foi recuperada pela via mercantil, contudo já era outra época e o **projeto** inicial não era mais possível de ser vivido. p.145

186 - Martha Telles e Fernanda Torres |A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970 |PUC-RIO |2017

" O **projeto** da modernidade formulado no século XVIII. P.180

Sobre a dimensão pública na arte modernista, é importante observar a estreita relação entre o **projeto** nacional desenvolvimentista – encampado pelo Estado, oligarquias locais e grupos estrangeiros – e as alianças com os centros produtores de cultura e conhecimento encarregados de produzir uma imagem coerente do processo de modernização do país. p.181

Caracterizada pela progressividade, positivismo e utopia, nossa modernidade inseria-se em larga medida no **projeto** político-econômico do nacional-desenvolvimentismo²⁰. O **projeto** visava à superação do “atraso” do país, definido como subdesenvolvimento, em direção ao progresso do moderno. p. 186

Embora com lutas e conflitos de diferentes correntes de pensamento, muitas insubordinadas aos interesses políticos do Estado, o **projeto** político-econômico nacional desenvolvimentista, vigente entre os anos de 1930 e meados década de 1980,p.186

Importa ainda notar que o momento de maturidade das intervenções e ações políticas de arte coincide igualmente com a crise do **projeto** de país nacional desenvolvimentista e o início da transição para o que na década seguinte seria chamada de globalização. A crise e o inevitável ocaso desse **projeto** tornaram igualmente obsoleto o paradigma de formação p.198"

192 - Michiko Okano |A estética wabi-sabi: complexidade e ambiguidade |UNIFESP |2018

Uma tabela comparativa similar entre o **projeto** moderno e a estética wabi-sabi aparece em Wabi-Sabi: further thoughts, contrastando a racionalidade extrema e a parcial; o controle versus a união com a natureza; a ciência como solução absoluta ou parcial; o universal versus o específico etc. P.186

202 - Larissa Costa da Mata |Os primitivos: Mário de Andrade e Georges Bataille |USP |2018

" Nesse contexto, em que se torna mais substancial o seu **projeto** de consolidação da cultura nacional, a gênese aproxima-se, por fim, de conceitos clássicos como o de beleza, para ele um critério necessário para que o artista/intelectual realizasse uma aproximação efetiva entre a sua arte e o público⁴⁷. P.172

203 - Lucas da Cunha Zamberlan |Pathé-Baby: a literatura como se fosse cinema |Universidade Federal de Santa Maria |2018

Alcântara Machado e com o **projeto** modernista brasileiro dos anos 1920. p.268

208 - Carlos Pires |Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi |Instituto Superior de Ensino Vera Cruz |2018

"O ponto aqui não é polemizar com leituras da obra de Volpi que tenham esse paradigma, mas trazer alguns elementos para entender como o pintor foi lido e colocado em evidência dentro do **projeto** construtivo brasileiro e como esse contexto reverberou no pintor a ponto dele assumir no plano discursivo uma posição em que pintar "é resolver questões de forma, linha e cor", para repetir um bordão que adotou. pp." 124-5

209 - Susanne Neubauer |Max Bense/Aloísio Magalhães (Alemanha, 1969): o contexto popular e transcultural de Der Weg eines Zeichens|Universidade de Zurique |2018

"Uma análise da colaboração entre Bense e Magalhães ofereceria não só percepções esclarecedoras sobre trocas transculturais e temas afins – diferentes conceitos e adaptações da arte concreta se aproximam do design –, mas também tornaria possível interpretar o **projeto** em um contexto político especificamente brasileiro. p.123

conceito de progresso dos anos 1950 – tão fortemente refletido no "projeto construtivo" do Brasil. p.133

A obra retoma a estabilidade do “**projeto** construtivo” dos anos 1950 e o transforma em uma “fragilidade variável da mensagem estética”³⁶. p. 133

De acordo com Morais, essa crise foi desencadeada pela situação política, que tornou impossível a continuidade bem-sucedida do **projeto** moderno, ou ao menos mostrou claramente que se tratava de algo sem sentido. p.135"

210 - Atílio Avancini e Fernanda Riscali |Revolução visual da arte de Eisenstein em Ivan, o Terrível|ECA-USP |2018

O impacto do filme Ivan, o Terrível (Partes I e II) acontece mundialmente, tanto do ponto de vista estético quanto revolucionário. Obra síntese de Eisenstein em que se manifesta uma declarada luta política em sentido amplo contra os **projetos** imperialistas. p.156

215 - Marcos Faccioli Gabriel| Mário Pedrosa: as ideias |UNESP |2018

Existe mesmo em processo, em andamento um pouco por toda parte, um **projeto** a realizar, condição sine qua non para conceber o futuro, ou seja, manter aberta para todos uma perspectiva desimpedida de desenvolvimento histórico. O que é isso senão uma revolução? Sim, uma revolução. (...) A única positivamente concebível como a tarefa histórica do vigésimo primeiro século. p.90

231 - Theo Costa Duarte |Mangue Banguê, filme-limite. |UNICAMP |2019

Segundo Ismail Xavier, esse filme condensaria as reflexões sobre a derrota do **projeto** político-populista e a crise da estética populista-pedagógica ligada a esse momento histórico. A partir de Terra em transe e de sua autocrítica da derrota, os filmes internalizariam essa crise – “do país, da linguagem capaz de dizê-lo, do cinema capaz de ser político” – ou a negariam de forma radical, como nas expressões apocalípticas e antiprogramáticas das obras associadas ao chamado Cinema Marginal⁵ p.146

234 - Renato Rodrigues da Silva |Entre o céu e a terra: as esculturas (neo)concretas de Franz Weissmann dos anos 1950 |UERJ |2019

"essas declarações, há um conteúdo simbólico, posto que a escultura de Weissmann desenvolveu-se entre o céu e a terra, parâmetros esses que definem a metafísica religiosa do Ocidente. Outrossim, o conteúdo poético do seu discurso sugere que esses parâmetros, respectivamente, representem a idealidade do **projeto** construtivista e a sociedade brasileira, com suas desigualdades regionais e tecnológicas, que o artista já tivera a oportunidade de conhecer. Assim, sua missão foi adaptar esse **projeto** à realidade do país – tratava-se de tarefa difícil, que lhe exigiu muita reflexão e tenacidade, mas cuja realização dar-se-ia através das obras construídas. p.122

resultou da sua intuição de que a sociedade brasileira (que era, em geral, atrasada tecnologicamente, tinha muitos bolsões de pobreza e era controlada por uma elite conservadora) recusaria ou não conseguiria implementar seu **projeto** emancipatório. p. 134

239 - Fernando Fogliano*, Daniel Malva* e Melina Furquim |Arte: estabilidade e ruptura, do modernismo ao zeitgeist da contemporaneidade|UNESP |2019

O **projeto** moderno exigiu o controle da natureza que, por consequência, tornou-se matéria morta, uma vez que aquilo que está morto não resiste à manipulação e ao controle. Não obstante o **projeto** moderno ter permitido um grande conjunto de avanços técnicos e científicos, em seu bojo se estabeleceram valores que conduziram a hábitos que levaram a comportamentos perniciosos como individualismo, antropocentrismo, nacionalismo, patriarquia, consumismo e militarismo⁴¹. A consequente separação entre corpo e mente negligenciou as emoções como forma de inteligência, como a relação entre conhecimento e ação e estados psico-corporais, atualmente resgatadas e reconhecidas pelas neurociências⁴². p. 70

244 - Vitor Marcelino |A utopia do livro-monumento: contaminações entre fotografia, cinema, escrita e imprensa na vanguarda russa reverberadas na teoria benjaminiana |Faculdade do SESI-SP2020

É a partir da análise de Nosso livro³, texto escrito por Lissitzky em 1926, que o historiador chega a essa conclusão. O artigo evidencia o quanto o artista estava atento às mudanças midiáticas de seu período e faz análises pontuais sobre o papel da comunicação de massa para seu **projeto** de educação. p. 271

LISTA 8 - PROJETO COMO PRINCÍPIO PROGRAMÁTICO POÉTICO OU TEÓRICO

3 - Walter Zanini |Arte de Comunicação Telemática: A Interatividade no Ciberespaço |ECA-USP |2003

Com origens remotas nas vanguardas iniciais do século XX, mais tarde resgatada pelo Grupo Fluxus, a arte postal foi sinônimo, nas décadas de 1960-70, de uma grande atividade multimídia. Todo o seu **projeto**, da produção aos atos de remessa e recepção, colocava-se em situação de confronto diante do complexo sistema econômico-administrativo institucional que envolve a obra-objeto. p13 "Na utilização do espaço da comunicação telemática vemo-nos diante de um trabalho alicerçado na co-responsabilidade de colaborações articuladas por um **projeto**. É uma instauração de mundos virtuais constituindo uma psico-realidade no continuum do fluxo eletrônico, em estado de provisoriedade suscetível a renovadas incrustações. Não há mais, assim, a dependência a um único agente, o encargo de um só locus de realização, mas uma distribuição de participações nos chamados nós, os dispositivos das redes de longa distância (as WANs, Wide Area Networks), como é a Internet. Assim como se transforma o conceito de autoria também é mudado o conceito de "público", ou antes, ele desaparece ou tende a desaparecer. A procura é de uma outra formação criadora, inteiramente distinta da obra de arte tradicional. p14

5 - Geraldo Souza Dias | Contundência e Delicadeza na obra de Mira Schendel | ECA-USP | 2003

“Longe de querer reduzir sua obra a uma interpretação mecanicista determinada pelas experiências da vida, creio ser possível estabelecer uma relação entre a origem cultural mista e a conseqüente educação religiosa heterodoxa no seio familiar de Schendel, e a singularidade de seu **projeto** estético, que reuniria elementos de heranças culturais aparentemente inconciliáveis, a saber, do judaísmo boêmio-alemão (checo), cosmopolita e modernizado, mas vinculado à mística da linguagem e à problemática da iconoclastia, e a do catolicismo romano, manifesto plasticamente no sensualismo da cultura visual italiana. A ampliação e a constante reformulação de um conceito de Deus parece ser a questão central que a artista se coloca, além das discussões situadas ao nível da linguagem e da significação que seu **projeto** pudesse alcançar no panorama artístico contemporâneo, dentro e fora do Brasil. Podemos até arriscar a hipótese de que a arte, para Schendel, somente adquire função significativa em conexão com este **projeto**, e que ela teria entendido a própria obra como seu minucioso detalhamento.” p. 119

6 - Monica Tavates | Fundamentos Estéticos da Arte Aberta à Recepção ECA-USP | 2003

O que está envolvido na proposta de encarar o receptor como tradutor é justamente a perspectiva de ressaltar sua atividade como uma forma privilegiada de leitura crítica, como afirma Campos⁴⁴, retomando a noção de Pound da “crítica via tradução”. Nessa situação, interessa validar tal atividade como um “...movimento hermenêutico onde o tradutor escolhe e é escolhido”⁴⁵, sendo orientado por um **projeto** criativo em que cada passo dado reafirma a diversificação do repertório da informação estética. p.38

7 - Cecília Almeida Salles | Anotações de Daniel Senise: Um canteiro de obras | PUC-SP | 2003

“São reflexões sobre questões diversas que dizem respeito a seu **projeto** poético e seu fazer artístico. Poderia se dizer que, de certa forma, respaldam as opções que as obras apresentam. P91

O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A criação desenvolve-se, assim, em um ambiente que envolve um **projeto** vago e dinâmico. p.93

“Os cadernos abrem espaço para a construção e sistematização do **projeto** poético do artista que, de certo modo, direciona todas suas obras. Falamos acima da ação sgnica dando especial ênfase à lógica do vago, intrínseca à visão processual. Ao discutir o **projeto** poético do artista, estamos abordando um outro aspecto da semiose.” p.93

O **projeto** não é claramente conhecido pelo artista, mas define-se enquanto as obras vão sendo executadas. p.94

“Na prática criadora desse artista há princípios de natureza geral envolvidos pela aura da singularidade, que estamos chamando de **projeto** poético. Gostos e crenças que

regem o seu fazer - um **projeto** pessoal, singular e dinâmico - que também se altera ao longo do tempo. O **projeto** está ligado a princípios éticos do artista: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um **projeto** ético conduzido por seu grande propósito estético.” p.94

Outras anotações de Senise nos remetem à tendência do processo criador para além do limite individual do grande **projeto** do artista. Ela se concretiza no aspecto comunicacional do processo de criação, que se mostra como uma tendência para o outro. A arte é social porque toda obra de arte é um fenômeno de relação entre seres humanos⁹ p.96

“Passaremos, agora, a apresentar o que seriam alguns dos princípios direcionadores do **projeto** poético de Senise, que aparecem ao longo dos onze anos das anotações estudadas.” p.97

Os livros de Daniel Senise mostram-se, em sentido mais amplo, como um espaço no qual o próprio artista, seu **projeto** poético e suas imagens se constroem. p 107

10 - Luiz Renato Martins | O Debate entre Construtivismo e Produtivismo, Segundo Nicolay Tarabukin | ECA-USP | 2003

“Noutras palavras, o construtivismo é um movimento que deve ser considerado também como um **projeto** teórico e não só em razão das suas realizações artísticas. Se, por este teor intrínseco e complexo de interação entre teoria e prática, o construtivismo se diferencia de quase todos os movimentos artísticos ocidentais, ele, entretanto, equipara-se, deste ângulo, à vigorosa associação entre artistas e teóricos humanistas, ocorrida em Florença, no século 15, que marcou o resgate do classicismo helenístico e engendrou, em consequência, aquilo que viria a ser denominado de sistema pictórico renascentista” p.60

12 - Tadeu Chiarelli | A Fotomontagem como "introdução à arte moderna": visões modernistas sobre a fotografia e o Surrealismo | ECA-USP | 2003

1. Entendo por “corrente hegemônica” do modernismo brasileiro, aquela que, encabeçada por Mário de Andrade no terreno da crítica de arte, constituiu um **projeto** para a produção visual brasileira, **projeto** este aceito e levado adiante por vários intelectuais, artistas plásticos e arquitetos, obtendo o apoio do governo federal, entre a década de 30 e a seguinte p. 67

19 - Annateresa Fabris | A captação do movimento: Do instantâneo ao fotodinamismo ECA-USP | 2004

“Uma análise bem mais complexa das relações entre Bragaglia e Boccioni pode ser encontrada em dois ensaios que Giovanni Lista dedica à fotografia futurista. Boccioni é, sem dúvida, uma das fontes da proposta fotodinâmica, ao lado de Bergson, Marey e Rodin. Do escultor interessam a Bragaglia as declarações contra a fotografia instantânea e a defesa da síntese do gesto própria da obra de arte. As experimentações de Marey são o ponto de partida visual do **projeto** fotodinâmico, que pode ser visto como uma “correção” das imagens do fisiologista francês, uma

passagem do segmentado (análise movimentista) ao contínuo (síntese movimentada). p73

20 - François Soulages |Estética e Método |Universidade Paris VIII |2004

"As diferentes aproximações teóricas à fotografia podem ser classificadas em três conjuntos em função de seu método, de seu objeto e de seu **projeto**. Pp-29-30

Em quinto lugar, a aproximação fenomenológica e existencial – no sentido em que o autor parte de sua existência e de sua experiência pessoais para pensar: é utilizada por Roland Barthes em La Chambre claire. Notes sur la photographie²²; no entanto, mesmo se Barthes estuda as fotos artísticas, seu **projeto** não é o nosso, na medida em que, para ele, a fotografia sem-arte leva em direção à fotografia artística: p30.

21 - Luiz Costa Lima |Autonomia da arte e Mercado |UFRJ |2004

"Essa é uma consequência tão radical, embora absolutamente distinta, quanto a de Adorno. A perspectiva de Adorno era a de que a sociedade capitalista precisa ser transformada de modo a evitar a produção em série do "homem unidimensional". Por si, a arte não consegue fazê-lo; sua contribuição não vai além de uma denúncia indireta. Ao contrário, o **projeto** de Paul de Man põe a sociedade entre parênteses. Ser um especialista em literatura ou em alguma arte é reconhecer que nossa tarefa não tem nada a ver com o que Husserl chamara o "mundo-da-vida" (Lebenswelt). A autonomia simultaneamente destronaria o primado do referente e do sujeito. Com a queda do referente e do sujeito, rui a suposição de que a arte é um modo específico de dialogar com o mundo das coisas – o mundo ôntico -, que, para tanto, dependeria de uma atuação do sujeito. Contra o desespero, a alternativa seria agora adotar uma espécie de ascetismo profissional."

24 - Marco Giannotti |Andy Warhol ou a Sombra da Imagem | ECA-USP |2004

Sempre vemos a história com olhos fincados no presente, mas ler o texto sobre a origem da pintura, escrito por Plínio, por volta de 79 d.C., se torna uma experiência muito contemporânea: "A pergunta pela origem da arte da pintura é incerta e não faz parte do **projeto** deste trabalho. Os Egípcios declararam que ela foi inventada por eles há cerca de seis mil anos, antes de ser levada à Grécia – o que certamente é uma asserção um tanto questionável. Quanto aos gregos, alguns dizem que foi descoberta em Sycon, outros em Corinto. Concordam em afirmar que ela surgiu ao se traçar um contorno sobre a sombra projetada de um homem e assim foi feita originalmente; já num segundo estágio se inventou um método mais elaborado feito a partir de uma única cor chamada monocromo, método utilizado até hoje"¹ p.117 Nota: PLÍNIO. "História Natural". In STOICHITA, Victor. A Short History of the Shadow. Londres: Reaktion Books, 1999, p. 11

25 -Arthur Danto |O filósofo como Andy Warhol |Universidade de Colúmbia |2004

HÁ DE SE DESTACAR O CARATER QUASE SOCIAL DO SENTIDO DE PROJETO DE LINGUAGEM UTILIZADA POR DANTO Tudo isso foi abruptamente alterado nos anos 1950, numa virada tão dramática quanto a que aconteceria, a partir daquela década, do Expressionismo Abstrato para a arte pop, e tão surpreendente quanto deve ter sido supor que artistas sérios um dia pintassem imagens do Pato Donald ou do Mickey Mouse. Não havia nada dentro da arte ou da filosofia que explicasse essa mudança – ela parecia ter se dado a partir de condições exteriores, a partir mesmo do “espírito da época”. De uma só vez o **projeto** de uma linguagem ideal pareceu tão inconsistente quanto as reivindicações da Escola de Nova Iorque pareceram pretensiosas. p. 111

33 - Henrique Oliveria |Matéria e Imagem |ECA USP |2005

Como numa espécie de equivalência mútua, qualquer posicionamento passa a ser só mais uma opção. A idéia de evolução, como se costuma crer que o modernismo acreditava, parece não fazer mais sentido. Por isto não há mais na arte **projetos** claramente definidos, conduzidos por grupos internacionais, como ao longo do século 20. Em lugar disto, as pesquisas assumem um caráter mais individual e as rivalidades grupais se arrefecem. É também uma situação política onde nada mais escapa ao sistema capitalista. Com o fim da guerra fria, tudo passa a ser medido, em última instância, pelo mercado. p.73

37 - Marco Giannotti |Volpi ou a Reinvenção da Tempera |ECA-USP |2006

A cor, assim, aparece como um elemento natural em sua obra, não como fruto de uma indagação sobre o fenômeno cromático. Não creio que Volpi tenha aberto livros sobre a interação cromática, mistura ótica etc. Não há uma separação nítida entre teoria e prática, como no caso dos concretistas, que se apoiavam num manifesto ou em um programa – e talvez por esse motivo algumas de suas obras são monótonas à primeira vista. Volpi não busca fazer da arte um **projeto** construtivo. Nesse sentido, vejo uma tensão constante, em suas pinturas desse período, entre forma e cor. É quando a geometria não se torna propriamente geométrica, quando as formas se tornam gastas pelo tempo que sua obra se torna única e exemplar para o pintor contemporâneo. Uma variação entre linha, cor, forma, espaço que não é apenas formal, é uma experiência poética. p. 74

40 - Naum Simão de Santana |Crítica, Tecido de Contraponto |UNESP/ECA |2006

"A intenção modernizante dos **projetos** críticos do século XX foi pontuada pelo intuito de atualizar discussões, promovendo debates sobre problemas remanescentes da produção artística e sobre seu impacto mais amplo para a arte e sua história, para a vida e a sociedade. Assim, analisar dois **projetos** críticos é sempre um exercício de contraponto, pois o sentido formador que reside em cada esforço não pode ser tido por uma linha de acomodação recíproca, mas sim um exercício de relações diversas e alteradas entre um e outro. p. 51

Mário Pedrosa atuou firmemente, através de sua crítica, na sedimentação dos debates em torno dos problemas advindos da modernidade artística e da formação da arte moderna brasileira. Nessa intenção, sustentaram-se o seu **projeto** crítico e seu objetivo formador. Sua plataforma teórica construiu-se através do materialismo dialético, portanto, ao acompanhar o desenvolvimento de sua prática crítica, notam-se as nuances adquiridas no encontro com as obras e os problemas específicos. p.52

O que Pedrosa irá fazer em outras ocasiões, exercendo o seu **projeto** crítico, é esclarecer esse processo ao espectador e visualizar novas possibilidades de reatar essa relação da arte com uma instância pública maior. O primeiro objetivo que não foi resolvido pelo artista é, nesse momento, assumido pelo crítico, ao pretender traçar, entre as linhas do seu discurso, uma linha orgânica entre arte e espectador. pp 56-7

43 - Yve-Alain Bois |Pintura a Tarefa do Luto |Universidade de Princeton |2006 /1986

"Rodchenko não era, entretanto, a única alternativa à negação de Duchamp ou ao cinismo. Em agosto de 1924, pouco antes de romper com o movimento holandês, Mondrian publicou seu último artigo na revista De Stijl. Intitulado "Blown with the Wind", é uma denúncia ao retorno à ordem que estava invadindo as galerias, e que quase o induzira, três anos antes, a abandonar completamente a pintura. Ele escreve:

Se os artistas rejeitam agora o novo **projeto**, críticos e negociadores o fazem ainda mais fortemente, por estarem mais diretamente expostos à influência do público. O único valor da arte abstrata, eles afirmavam abertamente, era elevar o nível da pintura naturalista: o novo era, portanto, um meio e não um fim [e aqui eu intervenho para mencionar o comentário de Picasso a um confuso Kahnweiler, de que seus trabalhos neoclássicos do período do retorno à ordem eram melhores do que aqueles de seu período naturalista pré-cubista. Voltando ao texto de Mondrian:], portanto, uma recusa aberta à essência do novo, que devia substituir e aniquilar o velho. Eles também oscilam com o vento e seguem a orientação do público geral. Ainda que seja bastante compreensível, isto é temporariamente desastroso para o novo, pois sua natureza original está, dessa forma, negada. p.106

55 - France Vernier |A modernida nas Flores do Mal de Baudelaire |Universidade François Rabelais, Tours |2007

Não se trata evidentemente de uma paisagem no sentido habitual da palavra, como o futuro "verei" já diz, mas antes de uma paisagem no sentido de um quadro. No entanto, esse título duplamente paradoxal (paisagem futura e paisagem de cidade) é revelador do **projeto** preciso de Baudelaire: transformar a cidade, na obra de arte, num meio no qual o homem possa viver de modo tão familiar quanto os românticos na natureza. p69

68 - Ana Calzavara |Três pintores contemporâneos: Paulo Pasta, Sean Schully, Luc Tuymans |ECA-USP |2008

"Fala-se muito dessa qualidade de suspensão em suas pinturas,

capaz de nos levar até o ponto anterior ao mais crucial **projeto** na arte moderna: a quebra com a representação. Como Ulrich Loock aponta: “Tuymans começa onde a 60 Calzavara

pintura modernista fez seus gestos fundamentais de destruição... Seu luto recomeça com a própria representação pictórica, tratando de trazê-la a um fim, construindo seu fracasso”¹². pp59-60"

69 - José D'Assunção Barros | Mario Pedrosa e a crítica de arte no Brasil |Universidade Severino Sombras (USS) Vassouras |2008

"Esse exemplo, que não é excepcional nas análises críticas de Mário Pedrosa, mostra ao mesmo tempo uma técnica de encaminhar o discurso sobre a arte e um **projeto** de relacionar o geral e o específico em mútuo imbricamento. P.44

Neste campo, Alfredo Volpi – que até os anos 50 fora um artista menos considerado em relação aos que faziam parte do antigo “anel de prestígio” – aparece-lhe como a encarnação do **projeto** de combinar a arte moderna com a arte primitiva. p.54"

70 - Arthur c. Danto | Duchamp e o Fim do Gosto: uma defesa da Arte Contemporânea |Universidade de Colúmbia |2008/2000

"Preencher a lacuna entre arte e vida era um **projeto** compartilhado por um vasto número de movimentos, unidos pela mesma desconfiança face aos requisitos da alta arte, como seitas de uma nova revelação relativa a qual setor da realidade comum devia ser redimido. A Pop arte recusava-se a apoiar a distinção entre artes plásticas e arte comercial, ou entre alta e baixa arte. Os minimalistas fizeram arte a partir de materiais industriais – compensado, vidro laminado, secções de casas pré-fabricadas. Realistas como George Segal e Claes Oldenberg se estimulavam com o extraordinário que o ordinário pode ser: nada que um artista pudesse fazer carregava significados mais profundos que aqueles invocados por vestimentas diárias, fast food, pedaços de carros, sinais de trânsito.

Cada um desses esforços visava trazer a arte à realidade, transfigurando, por meio da consciência estética, o que todos já conhecem. Em algum momento do século dezenove, profetas como John Ruskin e William Morris condenaram a vida moderna e apontaram momentos históricos anteriores como um ideal em relação ao qual deveríamos nos empenhar para retornar. Os artistas dos anos cinquenta e sessenta eram também profetas reconciliando homens e mulheres com as vidas que eles já levaram e o mundo em que já viveram. Talvez tudo isso fosse a expressão artística do vasto abraço da vida comum após os deslocamentos maciços da segunda grande guerra. O que poderia ser mais significativo que materiais de construção, produtos enlatados, brinquedos de criança – ou ainda cozinhas e banheiros reluzentes – artigos de consumo contra os quais a próxima geração iria se voltar com tanta veemência? pp 24-25"

72 - Luiz Renato Martins | Economia Política da arte Moderna/Providências para uma história crítica |ECA-USP |2008

"O trabalho examina a hipótese da chamada "Capela Rothko", na Menil Foundation de Houston, assinalar o corolário desse **projeto** histórico-pictórico. A capela também representaria, nesse sentido, o desaguadouro do **projeto** geral do expressionismo abstrato, de superar a "pintura de cavalete" e de levar a pintura a exercer, sob a forma do mural e das obras de grande formato, um estatuto simbólico cívico, além dos limites esgotados do quadro."p.90

78 - Paloma Carvalho | A cor na obra de Donald Judd: interação entre matéria e luz |PUC-RJ |2009

"Se a sublimação era estranha ao seu **projeto**, ou se pretendia vê-la a partir do cotidiano, nunca saberemos. O que temos hoje são obras que evocam a sensibilidade de uma maneira assustadoramente estranha, por sua não organicidade, pela ausência de ornamentos que nos apeguem ao passado, como lembranças reconfortantes." p.139

80 - Mirian Tavares | Do Surrealismo em David Lynch |UFBA |2009

Em seu livro Philosophie du surréalisme, Ferdinand Alquié, ao analisar detidamente o **projeto** surrealista, diz: "Le surréalisme est vie. Il ne lui importe pas de faire l'œuvre littéraire, mais d'exterioriser des forces humaines, d'aimer, d'espérer et découvrir"¹⁵. No primeiro manifesto, Breton vai apontando para as possibilidades de intervenção no cotidiano, chegando mesmo a mostrar que o surrealismo é como um vício, não se pode entrar e sair dele com tanta facilidade depois de se compreender que a racionalidade empobrece o discurso; quando elementos de desordem entram na escrita e na fala, é como se fossem tomadas por um estado de loucura e, a partir daí, surge a criação sem amarras: o diálogo não deve pretender montar uma tese, mas oferecer-se como "tremplins à l'esprit de celui qui écoute"¹⁶ pp.104

82 - Luiz Renato Martins |Economia política da Arte Moderna II / notas para uma sistematização provisória |ECA-USP |2009

"Ao se pôr à "altura do momento", como dizia, Pollock também comandou – como um general que opera um recuo estratégico? – a entrada na indústria cultural da arte, agora sem fundo subjetivo ou natural. Sua pintura posterior revela-o consciente dos perigos e dos impasses próprios da nova condição da arte, bloqueada como **projeto** individual, no novo quadro histórico. p.55

89 - Julian Stallabrass |A política do ensaio político de catálogo| Courtauld Institute of Art, da Universidade de Londres |2010

"Isso nos traz de volta ao ensaio político de catálogo e ao conflito entre o lugar em que ele é publicado e seu conteúdo: conflito sobre a função do ensaio ser a de servir de base a um **projeto** artístico individual e no que concerne a este aspecto dever refletir o próprio trabalho de arte; sobre o trabalho de arte, a atividade da curadoria e a escrita serem, todos, realizações da subjetividade livre e sobre o fato de que, contra essa ordem de coisas, entram em colapso até mesmo os mais materialistas e

coletivistas dos conteúdos. Portanto, também esta peça escrita, embora busque lutar contra suas circunstâncias, pode ser vista como a promoção da imagem e da marca do autor – e, dado o confinamento do presente texto entre estas capas, a leitura dele tem muito a recomendá-lo. p.82

94 - Simone Osthoff |De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil |Pennsylvania State University |2010

“Como regra geral, as artistas examinadas aqui não exploraram questões femininas como um **projeto**, nem estavam interessadas em teorias feministas per se.” p.75

96 - Ismail Xavier |A Professora-Poeta |ECA-USP |2010

Mas isto tudo não é razão para que deixemos de lado as inquietações e nossa relação pessoal, inteira, com um **projeto** de vida universitária e de intervenção na cultura que tem se dissolvido na rotina dos programas e no cumprimento das tarefas do dia a dia. Pensar em Lupe é repor no nosso convívio alguém que, em determinadas circunstâncias, conseguiu unir o que ficou depois separado. p. 136.

A atual, de qualquer forma, exige de nós um gesto mais decisivo de reconstrução de um **projeto**, um debruçar-se inteiro nesta situação aflitiva, não como funcionários, peças de uma engrenagem, mas como intelectuais, artistas e críticos de arte que assumem a responsabilidade de equacionar a nova forma que aquele desafio presente desde os anos 60 agora assume.137

103 - Angela Varela Loeb |Os Bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica |ECA-USP |2011

“a partir dos Parangolés, e entre estes e os ambientes e proposições, está em curso uma experiência estética que busca seus motivos antes da hipóstase num objeto qualquer e os Bólides ou outros objetos que então se sucederam não podem ser descritos exclusivamente como fenômenos visuais, pois são inscrições que se acrescentam no horizonte de um **projeto** estético ampliado, inscrições que desejam brotar num solo imediatamente cultural, do qual a forma surgiria ligada de maneira inextricável aos conteúdos “extra-artísticos” da vida3” p.57

“Segundo a análise de Carlos Zílio, é justamente o anarquismo de Oiticica, “sempre infeso a qualquer doutrina estabelecida”, que lhe possibilita manter uma proposta autônoma na relação com as formas fixas de poder, de modo que seu **projeto** não se sujeita a quaisquer disciplinas ou injunções políticas próprias ao aparelho cultural, seja da esquerda, seja da direita. O autor nota que: a libertação do homem possui para ele [Oiticica] o caráter político da desalienação e está diretamente vinculada à luta de classes e à sua superação pelo conflito [...]. Ao mesmo tempo ele só compreende a revolução baseada no respeito às singularidades e ainda numa união de todos os explorados, mesmo os marginais”. pp.68-9

107 - Celso F. Favaretto |Deslocamentos: entre a arte e a vida |FE-USP 2011

“Nessa trajetória experimental, em que se destaca a coerência, que implicava lucidez quanto aos desdobramentos contemporâneos da atividade artística e das relações entre arte e cultura e das proposições vivenciais, o trabalho de Oiticica encaminhou-se para a materialização de seus interesses “desalienantes”, que supunham desidealização e desestetização; um trabalho de realização do seu **projeto** de “transformar os processos de arte em sensações de vida” – uma modalidade de experiência em que se imbricavam ação cultural e vivências renovadas.” p.101

Para onde se teria deslocado o mito do viver que percorre o imaginário das artes desde o romantismo – emblematizado no desregramento de Rimbaud, tensionado nas vanguardas, das atividades dadaístas e surrealistas aos **projetos** construtivistas – e não sem problemas e antagonismos pois, como evoca Rauschenberg, “agir no vazio que separe a arte da vida” foi importante na modernidade, mas também paradoxal¹.
96

A palestra interroga a atualidade e a pertinência da proposta de aproximação entre arte e vida. Esse **projeto** orienta a perspectiva da análise que, passando pelas manifestações vanguardistas históricas e pela tentativa de definição do contemporâneo, firma-se em especial ao redor da obra e da postura artística de Hélio Oiticica. p.95

108 - Hal Foster |Design e crime |2011

Assim, para tomar apenas o exemplo principal, o velho **projeto** de conjugar Arte e Vida, endossado de maneiras diferentes pelo Art Nouveau, pela Bauhaus, e por muitos outros movimentos, foi finalmente realizado, mas de acordo com os ditames espetaculares da indústria cultural, e não as ambições libertadoras da vanguarda. p.53

116 - Edmond Couchot As ciências cognitivas e a pesquisa na criação artística e a estética |Universidade Paris VIII | 2012

"Esses pesquisadores compartilhavam o **projeto** comum de tratar o espírito e o pensamento como objeto “natural”, de origem não transcendental, que funciona segundo processos identificáveis, tal como outros fenômenos da natureza, contrariamente à tradição cartesiana, que separa espírito e matéria. p.92

121 - Gabriel Menotti |Obras à mostra: articulações do trabalho de arte pelo desenho de exposição. |UFES |2013

"Este artigo busca avançar no **projeto** de criar bases para uma compreensão relacional do fazer artístico, mais atenta a todo o desenvolvimento midiático que se deu a partir do final do século XIX e à influência que esse desenvolvimento pode ter causado nos paradigmas estéticos da sociedade contemporânea. 54

126 - Magda Salete Vicini |Dimensões comunicacionais no conceito de escultura social de Joseph Beuys como possibilidade de tradução criativa. | UNOESC – Universidade do Oeste de Santa Catarina, Campus de Xanxerê (SC). |2013

"D'Avossa acredita que a obra de Joseph Beuys tem, acima de tudo, um **projeto** de comunicação revelado por essa fala do artista dita em Munique, um ano antes de sua morte:

Meu caminho passava pela palavra. Por mais que pareça estranho, não provinha do chamado talento artístico. Quando percebi que a palavra seria também uma via única, então decidi-me pela arte (...). A arte me levou ao conceito de uma escultura que começa na palavra e no pensamento. Que aprende a construir ideias com a palavra, e a transferir, para as formas, o sentir e o querer. Se o pensamento não falhar nessa tarefa, se prosseguir inabalável, aparecerão imagens que espelham o futuro. As ideias tomarão forma". p. 87

"As pessoas que vivem em situação de vulnerabilidade social sempre foram percebidas pelos nossos olhos e pela nossa mente de artista plástica, o que acreditamos poder ter relação com o **projeto** de Joseph Beuys." p.84

127 - Oto Dias Becker Reifschneider - Do vazio à expressão (ou: sem concessões): entrevista com Rubem Grilo? |2013

"Passaram-se quarenta anos e se eu olhar o trabalho que eu fiz até então, acho que foi apenas um ensaio de um **projeto** que poderá ser melhor se eu continuar tentando, se eu investir mais." p.125

129 - Artur Freitas |Obra expandida: as vanguardas e o regime alográfico |UNESPAR |2014

"Para tanto, começarei como uma rápida apresentação da chamada "teoria dos regimes de imanência", para em seguida apontar, a partir deste ambiente teórico, os seguintes casos exemplares: o autografismo da pintura modernista, o conceito de grade pictórica e de **projeto** alográfico das primeiras vanguardas, o procedimento ready-made de Marcel Duchamp e, por fim, o caráter "múltiplo" do conceitualismo de Sol LeWitt. p.20

131 - Lucas Costa |Conversa com Nelson Felix. |UNESP |2014

"A Cruz na América, por exemplo, são quatro trabalhos que me possibilitaram vislumbrar outro **projeto**, situado no ponto de encontro desses segmentos que formam a cruz, e que, por acaso, é uma cidade da Bolívia chamada Camiri. Esse trabalho, que nasceu da Cruz na América, chamado Concerto para encanto e anel, também foi rebatido e nasceram outros." p.120

139 - Christine Mello |Suspensão e corpo vibrátil: experiências audiovisuais em Luiz Duva |ECA-USP |2015

"A escolha de Luiz Duva remete ao fato de grande parte de seu **projeto** poético dizer respeito à redefinição dos limites de uma imagem por meio da percepção alterada de tempo e de diálogos por ela promovidos entre corpo, audiovisual e espaço sensório." p52

152 - Luciano Gatti |As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica. |UNIFESP |2016

“Trata-se, em suma, de compreender essas peças no contexto do **projeto** poético da obra tardia, o qual remonta à conhecida “Carta alemã”, de 1937, um dos raros textos em que Beckett toma a palavra para referir-se ao próprio trabalho. Nas peças para televisão, esse **projeto** artístico ganha concretude por meio da exploração exaustiva de três elementos formais que serão sucintamente evocados a seguir: as séries, as vozes e as imagens.” p.96

153 - Maria de Fátima Morethy Couto |É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960) |UNICAMP |2016

O prêmio concedido a Le Parc na Bienal de Veneza não foi extensivo ao grupo, o que suscitou grande controvérsia. Para Denise René, a premiação gerou dois resultados distintos, representando, a um só tempo, a legitimação do cinetismo e o começo do fim do **projeto** coletivo do GRAV, que se desfez enquanto grupo em 1968. ‘P.219

156 - Michael Fried |Thomas Demand e suas alegorias da intenção; "exclusão" em Candida Höfer, Hiroshi Sugimoto, e Thomas Struth |? |2016

Ele se baseia em imagens que obtém de diversas fontes.” Essa maneira de apresentar os **projetos** de Demand enfatiza seu telos fotográfico - p317

"De maneira levemente diferente, o **projeto** de Demand – conforme já reconhecido por vários escritores – indica uma reinvenção do elo tradicional entre fotografia e indicialidade. P.324

Como ele mesmo diz sobre seu **projeto** como um todo, “eu estou no mesmo mundo midiático que você, e me dei conta de que existem lugares que todos conhecemos mas que nunca colocamos os pés. E eu sinto que é melhor ficar nesses lugares e reinterpretá-los do que inventar novas coisas. Como um tipo de privatização do mundo público das imagens ao invés de simplesmente seguir criando mais e mais novas imagens que irão competir entre si...” p. 324

Olhando por esse contexto, o significado do **projeto** de Demand fica claro. Simplesmente colocado, ele pretende substituir a cena original com vestígios de provas e marcas de uso – ou ainda ele pretende substituir uma ou mais imagens midiáticas de uma determinada cena – com uma contra-imagem de intenção puramente artística p. 326

“Neste momento [uma vez tirada a fotografia], a escultura não é mais tão importante, mas também não o é a fotografia... Eu nunca pensei no meu trabalho como culminando na fotografia pura” (p. 46). O que é importante para Demand é um **projeto** ontológico altamente específico, no qual o fazer das fotografias leva a um termo. Visto por esse prisma, Poll é particularmente exemplar desse **projeto** no sentido em que o que ocorreu no Centro de Operações de Emergência era ostensivamente uma tentativa das autoridades da eleição, que durou dias, de determinar as intenções de um número substancial de eleitores da Flórida pelo meticuloso estudo das cédulas de

votação que supostamente carregavam os traços daquelas intenções ainda que de forma dúbia (o notório “hanging chads”³⁰ e assemelhados... p.329

Para o próprio **projeto** de Demand de eliminação do traço e, se eu estiver certo, que é implicitamente antiliteralista. p.331

Finalmente, será útil comparar brevemente o **projeto** ontologicamente excepcional de Demand com aquele de Thomas Struth p.331

Mary-Kay Lombino, associa com a ideia de dar “um vazio de plenitude emocional” (uma frase usada pela fotógrafa Uta Barth para descrever seu próprio **projeto**) p.337”

160 - Itala Clay Freitas e Rafael de Figueiredo Lopes |O ecossistema criativo de Otoni Mesquita. |UFAM | 2016

"A obra em construção, carrega as marcas singulares do **projeto** poético que a direciona, que faz parte de complexas redes culturais, na medida em que se insere na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade em geral. P.190

Nesse espaço de tendências vagas está o **projeto** poético do artista, princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador como um todo.16 p. 191

As diferentes tendências e linguagens orbitam no mesmo campo gravitacional, o que dá uma espécie de unicidade ou identidade harmônica na elaboração de um ideal artístico ou o **projeto** poético, que por sua vez é influenciado por princípios éticos e estéticos, além de se manifestar num forte discurso ecológico, reforçando sua postura política crítica em relação ao processo histórico e suas reverberações na sociedade contemporânea. p.195

Ressaltamos que neste trabalho o intuito não é fazer uma análise quantitativa ou qualitativa das peças audiovisuais, mas por meio de um exercício descritivo buscar conexões entre os vídeos e o **projeto** poético do artista, considerando questões de linguagem, estética e representação. p.197"

Eu tenho reservas quanto a isto como uma paráfrase do **projeto** minimalista/literalista (da noção de “controle”, os dois tipos de tempo, o corpo que “carrega” o olho), assim como eu não compartilho a visão de O’Doherty de que na pintura modernista antes do minimalismo, o corpo era visto com “supérfluo, um intruso” (toda a distinção que percorre o livro entre o Olho e o Espectador me parece forçada, assim como o argumento de que “é preciso ter morrido” para estar no espaço da galeria modernista). p. 344

163 - Luís Rocha Melo |Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes |UFRJ |2016

Se em La dama de las camelias o que se busca é evidenciar as contradições e o desajuste entre o **projeto** de um cinema “ideal” (identificado à indústria hollywoodiana) e as condições concretas de produção p.237

164 - João Cícero Teixeira Bezerra |2 Angélicos: Argan e Didi-Huberman. |UNIRIO |2016

"Sinto-me forçado a usar o termo "pós-estruturalista" que define o grupo de pensadores que não adere ao **projeto** do estruturalismo: Jacques Derrida, Jacques Lacan, François Lyotard, Gilles Deleuze, Michel Foucault, entre outros. Porém, não gostaria que esta expressão reduzisse a inteligibilidade desses pensadores ao reduzi-los a um termo. No caso, o termo serve apenas para mostrar o contraste entre o marxismo de Walter Benjamin e a leitura desses pensadores na obra de Georges Didi-Huberman. Tal conjunto de pensadores parece se configurar cada vez mais como uma base da formação estético-crítica de pensadores da arte contemporânea. p.67

166 - Tania Rivera |Subjetividade anônima e cultura aberta no pensamento de Hélio Oiticica. |UFF |2017

" 1970, a cocaína¹⁶. Além disso, ela imbuí-se de um **projeto** de coletividade, tomando seu elã na ativação da "anonimidade" para afirmar a arte como práxis política no sentido amplo e forte: aquele da (re)fundação de si "alteritária". P.80

168 - Frederico Coelho | 1970: pause / play |PUC-RIO |2017

"O que trabalharei nas páginas a seguir será justamente o momento de deslocamento – físico e intelectual – de um artista que atravessara os anos 1960 debruçado em um intenso **projeto** pessoal de produção acerca da sua obra. P.135

Ao contrário dos parceiros que ficaram "do lado de dentro" e foram presos, torturados, internados ou que se suicidaram, Oiticica pôde substituir o signo hegemônico do medo pelo **projeto** permanente de "experimentar o experimental (...). Já seus amigos que ficaram no país tiveram que, em alguma medida, elaborar as falências sucessivas de **projetos** artísticos e pessoais. ". p.136

171 - Pedro Meira Monteiro |A vista particular, de Ricardo Lísias. |Princeton University|2017

Resta lembrar que o "modernamente", aqui, refere-se a um **projeto** mais que centenário de literatura moderna.p.232

172 - Agnaldo Farias | Reflexos da Casa de Vidro, de Philip Johnson, arquiteto, ou o processo de trabalho de Mauro Restiffe, fotógrafo |FAU-USP |2017

"A essa intenção faz elevar um segundo propósito que, salvo melhor juízo, nunca foi suficiente ou convincentemente explicitada pelo arquiteto, o **projeto** de uma casa de imagens." P.57

Deve-se, contudo, advertir que, por amplo que esse escopo seja, ele não esgota o **projeto** poético de Restiffe, que aqui, por conveniência da análise que se fará de sua série Glass House, será reduzido às direções aludidas. P.48

176 Vera Pugliese |Entre duas Barcas: notas sobre regimes de visualidade e de discursos na história da arte. |UnB | 2017

“Diante disso, ele indaga sobre que critérios podem ser utilizados ante o que seria a morte do modernismo, ao comentar o conceito de flatbed, aproximando-o do “**projeto** arqueológico” de Michel Foucault.” p.35

"Assim, ela pode ser compreendida como uma espécie de fractal do **projeto** warburgiano, como encontro de imagens impregnadas por sobrevivências do antigo, que atuam em nossa concepção antropomórfica. P.51

Sua fecundidade heurística se deve ao “caráter sempre permutável das configurações de imagens”, de modo ao seu **projeto** materializar “a matriz de um desejo de reconfigurar a memória, renunciando a fixar as recordações – das imagens do passado – em um relato ordenado ou, pior, definitivo”¹⁰⁶. p.52”

179 - Andrea Ronqui |Mario Sironi nas chamadas Coleções Matarazzo do MAC USP. |Universidade de Florença |2017

“A adoção do suporte mural fazia parte do **projeto** de criação de uma arte monumental, para recuperar os valores clássicos mediterrâneos e a tradição italiana do afresco, do mosaico, da grande arte decorativa e arquitetônica.” p.112

180 - Guilherme Teixeira Wisnik |Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil. |FAU-USP |2017

"Trata-se, afinal, da ideia de embaçar – e, no limite, eliminar – a fronteira entre arte e vida, desdobrando um **projeto** vanguardista que remonta a artistas construtivos como Mondrian e Malevich. **Projeto** que levará o artista brasileiro” p. 102.

189 - Robert Morris |Tamanho é documento |EUA |2017

"O acentuado formalismo do **projeto** da arte abstrata sempre apresentou uma atmosfera eclesiástica p. 216

A Land Art, surgindo no rastro do minimalismo, é inconcebível sem a doutrina minimalista do sublime, seu **projeto** de cooptação de processos industriais, sua insistência na clareza das formas gestálticas e a ênfase no primado do espaço.” p. 216

194 - Taís Cabral Monteiro | Alfredo Volpi: paisagem, memória e imaginação |ECA-USP |2018

O artista é alguém que faz e tem uma técnica, que certamente tem uma ordem, porque pressupõe um **projeto** e uma determinada sucessão de atos. 144

195 - Rosi Leny Morokawa |Definir ou não definir arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz |UFRJ |2018

"Não é possível desenvolver, neste artigo, de forma mais detalhada esses dois **projetos**. Apresento essas duas linhas de teorização após Weitz apenas como perspectivas recentes para o debate sobre a possibilidade ou não de se definir arte. P.98

Após várias objeções à tese de Weitz, poderíamos supor que o **projeto** da impossibilidade da definição de arte fracassou, encerrando o debate. p.107

Ele tenta mostrar que não devemos supor que o **projeto** de negar a possibilidade da definição de arte esteja errado pelo fato de a abordagem da semelhança de família ter sido rejeitada. p.107"

197 - Leandro Rodrigues Lage e Mariano Klautau Filho |Entre exposição e desaparecimento: por uma ética das imagens do rosto. |UFMG/Universidade da Amazônia |2018

"As confusões ideológicas da arte atual, etiquetadas eufemisticamente como "pluralismo saudável" pelos promotores da arte, são fruto do desmoronamento da autoridade que exercia o paradigma moderno. A modernidade artística "pura" fracassa porque é, em última instância, um **projeto** autoaniquilador que limita o campo de preocupação da arte com rigor cientificista e desemboca em um beco sem saída com suas apelações ao gosto, à ciência e à metafísica.28 p.227

202 - Larissa Costa da Mata |Os primitivos: Mário de Andrade e Georges Bataille |USP |2018

Dessa maneira alude ao **projeto** da antropofagia, que seguia o intuito, conforme Raul Bopp, de revirar os anais totêmicos e de encontrar a "herança" – ou a gênese – da raça brasileira20. P.164

203 - Lucas da Cunha Zamberlan |Pathé-Baby: a literatura como se fosse cinema |Universidade Federal de Santa Maria |2018

"Todo o **projeto** de escrita, elaboração e publicação de Pathé-Baby está imbricado nesse compromisso estético da construção de uma obra literária que reflete os procedimentos técnicos da narrativa cinematográfica." p.266

207 - Yve-Alain Bois |Tough love |Universidade de Princeton |2018

Sobre a Bauhaus "Seu **projeto** essencial era a abolição da divisão do trabalho na esfera artística? E qual poderia ser a pertinência desse **projeto** hoje? Seria justo subsumir todas as suas atividades sob a categoria única de "design", como se fez com frequência? As questões se sobrepunham umas às outras. " p.43

210 - Atílio Avancini e Fernanda Riscali |Revolução visual da arte de Eisenstein em Ivan, o Terrível|ECA-USP |2018

"A luta política de Eisenstein, cuja abertura faz anunciar tempos de crise, enfatiza a distorção dos governantes, que estão acima das leis, confrontada com as aspirações humanas de justiça. Faz parte do **projeto** cinematográfico do diretor afastar a humanidade das atrocidades dos regimes políticos autoritários: proteger liberdades coletivas e individuais, fomentar a igualdade social, minimizar a exploração econômica, universalizar o direito de aprendizado e evitar a pobreza desesperançada." p. 168

215 - Marcos Faccioli Gabriel |Mário Pedrosa: as ideias UNESP |2018

“Ernest Grosse tinha o **projeto** de uma ciência da arte que unia sociologia e antropologia à história da arte de modo a ampliar seu escopo e a incluir as produções dos povos não ocidentais, aliás, de modo a incluir a pré-história dos ocidentais também.” P.68

"Mário Pedrosa foi, assim sugeriu Otília Arantes, o maior responsável pela modernização da arte no Brasil do pós-guerra¹. Foi um crítico que cooperou programaticamente com artistas, tendo dado forma ao **projeto** construtivo de concretos e neoconcretos. Exerceu posições dirigentes nos museus fundados a partir de 1947 e nas Bienais, impulsionando o enraizamento brasileiro da arte autônoma, defendendo a continuidade de pesquisas e as instituições de arrastões conservadores. p.68

Mas é também um testamento da atividade de Pedrosa e de várias gerações de artistas, e um epitáfio para um **projeto** que galvanizou as almas de tantos participantes, um epitáfio em particular para o modo como a arquitetura moderna brasileira era praticada até então.. p.89"

225 - Jannis Kounellis |Seis textos de Jannis Kounellis. |Itália |2019/ 69-86

“Eu sei que meu **projeto** é revolucionário e é o único capaz de recuperar a integridade de uma imagem de nossa cultura.” p.243

230 - Calac Nogueira |Andy Warhol e o cinema como máquina da verdade. |ECA-USP |2019

"Em toda a sua carreira, Warhol sempre se interessou por apetrechos tecnológicos e, a partir dos anos 1970, o **projeto** maquinico prosseguirá em outras práticas, com as polaroides, os gravadores de voz, o vídeo.” p.178

233 - Fernanda Birolli Abrahão Pode a foto capturar o gesto? |USP |2019

“Pois, contentando-se com uma mudança na orientação de um objeto, com um leve deslocamento, com uma transformação de nome, Marcel Duchamp talvez satisfizesse sua preguiça; ele talvez perseguisse uma empresa de derrisão; mas, ao mesmo tempo, aplicava um **projeto** consertado das energias ínfimas.” p.291

234 - Renato Rodrigues da Silva |Entre o céu e a terra: as esculturas (neo)concretas de Franz Weissmann dos anos 1950 |UERJ |2019

"Assim, as análises de Cubo Vazado, Coluna Concreta, Modelo Neoconcreto, Três Pontos, Ponte e Torre desvelam seu **projeto** construtivista – que fundamentaria o Neoconcretismo –, objetivando transformar um país que não estava capacitado para implementar uma modernidade tecnológica plena. “ p.105

“Tratava-se da viabilização artística do seu **projeto** – entre o ideal e o desejado, Weissmann sabiamente escolheu o possível.” p.126

“Por essas razões, a escultura realizou plenamente seu **projeto** construtivista:” p.131

“As outras contribuições do artista ao VII Salão Nacional, contudo, não respaldaram seu **projeto** construtivista da mesma forma.” p.132

“Com Ponte, o **projeto** de Weissmann voltou-se sobre si mesmo, sendo incapaz de abarcar todas as contradições da realidade brasileira.” p.134

235 - Lara C. Casares Rivetti |Everything and nothing: comentários sobre a obra de Antonio Dias entre 1968 e 1971 |ECA-USP |2019

“As características do material, a maneira e a forma de trabalhar serão sempre meros acessórios se desconectados do **projeto** em seu conjunto.” p.78

236 - | A razão do ritmo: série, processologia e arquitetônica da arte conceitual. | UFMG | 2019

A posição do crítico e do historiador é interessante. Ele repara mecanismos, analogias. Entretanto, sabemos que muitos artistas daquela época ressaltaram o quanto eles não pretendiam realizar um **projeto** racional. A tensão entre regressão kantiana às condições e as declarações de intenção dos próprios artistas redobram, portanto, a labilidade entre “ideia” e “sensível” apontada por Kant. P.129

LISTA 9 – USOS MENOS RECORRENTES

PROJETO COMO DESEJO

3 - Walter Zanini |Arte de Comunicação Telemática: A Interatividade no Ciberespaço |ECA-USP |2003

"MANIFESTO SKY- ART

“Artistas celestes entusiasticamente procuram alianças produtivas com agências espaciais, estamos pedindo o estabelecimento de conselhos nacionais e internacionais que defenderão **projetos** artísticos específicos para instituições e agências apropriadas. Adicionalmente estes conselhos irão colaborar com a implantação de **projetos** artísticos de longo alcance incorporando propósitos humanos e sublimes. Nós empenhamos nossa imaginação e capacidade, nosso espírito explorador e nossos poderes expressivos neste esforço de buscar o horizonte mais amplo para a introvisão e a experiência humanas Interagindo a princípio com veículos e sistemas atuais, e então desenvolvendo métodos, utilidades e implementos especiais. O artista criando e contextualizando fenômenos e mensagens modelares sobe ao espaço para de lá enviar sinais à Terra. O artista como explorador do ser interior continua o diálogo com o universo no espaço. O artista como um poeta no limite com o seu instrumental sensório viaja ao espaço para ampliar a perspectiva humana no novo mundo - o céu e o espaço. O artista viaja entre os mundos para colher lendas e imagens conduzindo-as a muitos lugares próximos e distantes. p31-32”

36 - Marco Buti |Caros Artistas, pesquisem. É suficiente. | ECA-USP |2005

"Tendo sido convidado pelos organizadores a indicar artistas brasileiros para uma exposição internacional de gravuras na França, voltada para a América do Sul, na qual meus trabalhos também estariam sendo exibidos, acreditei que seria uma boa oportunidade para tentar realizar um antigo **projeto**: passar um mês em Paris pesquisando o acervo de gravuras do Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional." p.98

92 - Luise Weiss | Artes Visuais nas Universidades: um espaço para fazer, experimentar, pensar e aprender a ver |São Paulo |2010

Há ainda casos nos quais o estudante almeja desenvolver um trabalho visual nas possibilidades de seu repertório, não cobiçando **projetos** grandiosos, tampouco bienais ou grandes eventos, porém desenvolver trabalhos visuais simplesmente. p.109

185 - Silviano Santiago |Os astros ditam o futuro. A história impõe o presente. |Pernambuco |2017

Não é de todo artificioso indicar que as previsões astrológicas⁴ do doutor Allendy estão por detrás da forte carga de otimismo que alicerça tanto o autorretrato iluminado quanto o **projeto** políticocultural de viagem ao México. P.223.

228 - Tadeu Chiarelli |Mário Pedrosa e Portinari: anotações sobre um texto esquecido. |ECA-USP |2019

"Não criticamos o que Ismael pensou em fazer – e sim o que ele fez. Imagine-se se os críticos tivessem que tomar conhecimento de todos os **projetos** que passam pela cabeça dos artistas. Mas cerca de 200 quadros e 1.300 desenhos não são uma fantasmagoria; são uma realidade. A obra de Ismael ainda não pôde ser mostrada ao público, senão fragmentadamente..." p.36

232 - Andrei Fernando Ferreira Lima |Iconografia musical na obra de Henri Rousseau |FFLCH-USP |2019

"o ambicioso **projeto** romântico de Philipp Otto Runge, que envolvia a criação de grandes composições plásticas destinadas a serem apreciadas com poesia e música em um ambiente arquitetônico." p.165

EM UM SENTIDO EXISTENCIAL

43 - Yve-Alain Bois |Pintura a Tarefa do Luto |Universidade de Princeton |2006

Até agora, o luto tem sido a atividade da pintura neste século⁴². "Ser moderno é saber que isto não é mais possível", Roland Barthes escreveu certa vez⁴³. Mas o trabalho do luto não precisa necessariamente ser patológico: o sentimento do fim, afinal, produziu uma convincente história da pintura, pintura modernista, a qual nós estivemos, provavelmente, muito dispostos a enterrar. Talvez a pintura não esteja morta. Sua vitalidade só será testada uma vez que estivermos curados de nossa obsessão e nossa melancolia e voltemos a acreditar em nossa habilidade de agir na

história, aceitando nosso **projeto** de trabalhar o fim novamente, melhor do que fugindo disso através de mecanismos cada vez mais elaborados de defesa (isto é o que são a obsessão e a melancolia), e estabelecendo nossa tarefa histórica: a difícil tarefa do luto. Não será mais fácil do que antes, mas minha aposta é que o potencial da pintura irá emergir na desconstrução conjuntiva das três instâncias que a pintura modernista dissociou (o imaginário, o real e o simbólico). p.110

49 - Vilém Flusser |Do Inobjeto| Sp? |2006

O novo homem não será ator: não haverá mais nem ato, nem ação, nem atividade. Será jogador: haverá estratégia, **projeto**, programa. Em vez de agir, o novo homem decidirá. “Homo ludens”, não mais “homo faber”. A sua vida não mais será “drama”, mas será “espetáculo”. O propósito da vida não mais será fazer e ter, mas conhecer, vivenciar e gozar. Como o novo homem estará desinteressado dos objetos, não terá problemas. Em vez de pro-blemas, terá ele pro-gramas. Viverá, não para resolver problemas, mas para bolar programas. Visão fantástica esta, mas que já está se realizando. p3

87 - Leila V.B. Gouvêa |Ser poeta: Lupe Cotrim, 40 anos depois |IEB-USP | 2010

“Com uma seleção de documentos de seu acervo, a exposição Ser poeta: Lupe Cotrim, 40 anos depois – título inspirado em seu poema “O dúplice” – procurou reconstituir o itinerário intelectual e literário da autora, desde o **projeto**, formulado aos doze anos, de tornar-se escritora, o qual depois viria a se metamorfosear no de “ser poeta”. p.142

131 - Lucas Costa |Conversa com Nelson Felix. |UNESP |2014

"Michael Heizer disse: “quero que meu trabalho complete seu período de vida durante a minha vida. Digamos que o trabalho dure 10 min. ou até seis meses, o que não é muito tempo na verdade, mesmo assim satisfaz a exigência básica do fato... Tudo é belo, mas nem tudo é arte¹¹”#. Existe em seu trabalho uma forma de superar essa escala humana de tempo, de projetar esse tempo na cabeça?

O que Heizer talvez esqueça nessa fala é a intensidade da poesia. Vejo uma profunda intensidade, por exemplo, em fazer um trabalho e abandoná-lo para nunca mais vê-lo, ou ter um tempo de vida muito menor que o próprio **projeto**. A questão é a potência poética que o tempo pode lhe permitir. Saber que a tua existência é minguada para ver o trabalho completamente já é muito poético. p.124

132 - Fabíola Salles Mariano Entrevista com Carlos Vergara em 22 outubro de 2013 |ECA-USP | 2014

Eu falo muito sobre a diferença entre arte e artesanato. Tem arte no artesanato e tem artesanato na arte. Mas são questões diferentes. O artesanato é o universo do hábil, o desenvolvimento da habilidade, da possibilidade de você repetir cada vez melhor a mesma coisa. Isso é o artesanato. Eu também pretendo isso, a mecânica do fazer. E arte é uma outra coisa, que diz respeito à inteligência e que se vale do artesanato,

precisa às vezes dele, da habilidade manual para fazer, mas o **projeto** dela é a descoberta, é o que não está ali. p. 31

234 - Renato Rodrigues da Silva |Entre o céu e a terra: as esculturas (neo)concretas de Franz Weissmann dos anos 1950 |UERJ|2019

Ao atingir uma certa completude somos de pronto convocados para o futuro, para o **projeto** da existência, este que não conhece termo final”63 p. 130

237 - Natalia Christofolletti Barrenha | Elefante branco: espaço urbano, ruínas e violência. |UNICAMP |2019

"A violência que cruza os caminhos de Julián e de Monito será uma constante no filme – não apenas aquela evidente dos corpos e das condições de vida dos personagens, mas a violência invisível das instituições e a violência difusa do **projeto** modernizador que se cobiça e que faz da favela um resíduo incômodo da metrópole. A brutalidade que paira sobre os personagens também promove intensos deslocamentos: seja para defender-se, atacar ou fugir. p. 200

"Os personagens estão sempre andando sobre ruínas ou desviando delas, e todos parecem condenados a se transformar no esboço vivo de um **projeto** que nunca será realizado, como o Elefante branco. P. 205

Os personagens estão sempre andando sobre ruínas ou desviando delas, e todos parecem condenados a se transformar no esboço vivo de um **projeto** que nunca será realizado, como o Elefante branco. p.212

241 - Alberto José Colosso Sartorelli |A conjuração dos mortos: Jacques-Louis David, artista do porvir |UNICAMP |2020

Instruir quer dizer moralizar, e isso bem entendeu Diderot quando, em seus Ensaios sobre a pintura (1766), diz: “Tornar a virtude amável, o vício odioso, o ridículo conspícuo, eis o **projeto** de todo homem honrado que pega da pena, do pincel ou do cinzel”20 P. 250

CARACTER DE PROJETUALIDADE DO PRÓPRIO DESENHO

14 - Sônia Salzstein |Poética da Distância: Entrevista com Carlos Fajardo |ECA-USP |2003

CF: Produzi nessa época o “neutral” (fig. 2), no qual também está presente meu interesse pelo desenho, mas de maneira um pouco diferente. O “neutral”, de fato, resulta da indiferença do desenho. É um cubo de acrílico transparente em cujo interior há outro, de dimensões idênticas, virtual, do qual só há o traçado, e esse traçado aparece ligeiramente deslocado em relação ao primeiro cubo.

O desenho, como eu disse, é algo externo ao objeto, mas o objeto só aparece ao observador na medida em que for refazendo, ou atualizando, esse desenho, ou **projeto**. É uma questão estrutural, que permaneceu forte em meu trabalho. As figuras e o espaço narrativo foram aos poucos desaparecendo. Em todo caso, na década de

60 há, em minha produção, um raciocínio material, físico, construtivo, que convive com um suporte narrativo.

SS: Parece haver, já em sua produção desse período, uma polaridade entre o desenho (ou aquilo que o desenho tem de projetualidade, e, por consequência, de profundidade), a narrativa e a exigência da presença, a afirmação da fisicalidade e da dimensão objetual dos trabalhos. pp. 125-126

32 - François Soulages |Imagem, Virtual & Som |Universidade Paris VIII |2005

As segundas contradições são relativas à pluralidade e à heterogeneidade próprias das imagens, que vão das imagens de Lascaux às imagens numéricas: por sua história ou por sua natureza (condições de produção, modos de funcionamento, modalidades de recepção...), estas imagens são diferentes, mesmo que elas sejam apreendidas, tanto umas quanto as outras, como imagens e assim nomeadas. Com efeito, se algumas imagens, como o desenho e mesmo a pintura, remetem à lógica do traçado (**projeto**), outras, como a fotografia e mesmo o cinema, obedecem à lógica do traço (vestígio): isto muda tudo quanto à relação que a imagem artística pode ter com o real e o tempo, a reprodução e a representação. P. 14

“ Com efeito a imagem virtual existe em potência mas sua consumação não é sua negação. Com ela, toda determinação não é uma negação na medida em que sua atualização não impede outras atualizações, na verdade a reatualização da mesma imagem; um trajeto não impede os outros trajetos. A imagem não é mais pensada em função dela mesma mas em relação a seu desdobramento e à série de imagens de que ela depende. Ela não é mais um objeto, ela se remete a um trajeto, na verdade um **projeto** no caso da criação.” P23

133 - Carlos Eduardo Riccioppo |O lugar e as manchas do trabalho de João Loureiro. CAP/ECA/USP |2014

Não se pretende sugerir que os desenhos possuam precedência sobre os demais trabalhos; longe de se configurarem como uma instância separada da produção tridimensional de João (mesmo porque, o termo “tridimensional” não seria exato a trabalhos marcados por uma decisiva atenção à imagem das coisas), esses desenhos são, às vezes, trabalhos em si mesmos, mas, também, outras, **projetos** possíveis para alguns trabalhos; são, de repente, vistas, situações imaginárias de comportamento de mais outros – é impossível saber ao certo. p.139

208 - Carlos Pires |Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi |Instituto Superior de Ensino Vera Cruz |2018

“De uma tinta que exige algum planejamento para o uso, mas um planejamento em que seja decisivo testar e transformar o próprio plano prévio com os materiais em jogo – ou existe uma aposta em um rigor que causa certo estranhamento a uma lógica, ou tecnologia, moderna, que entende esse planejamento, ou esse **projeto**, como um modelo ou um plano prescritivo, o que retira em boa medida a própria ideia de desenvolvimento, ou processo, da elaboração artística.” p.126