

PROJETO, PROCESSO & DESENHO: REPENSAR A PRÁXIS NA DIMENSÃO POÉTICA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

PROJECT, PROCESS & DRAW: RETHINKING PRAXIS IN THE POETIC DIMENSION OF CONTEMPORARY ART

Dra. Angélica Adverse Oliveira¹
Professora EBA/UFMG
Associado/a/e ANPAP:não

Dra. Andréa de Paula Xavier Vilela²
Professora EBA/UFMG
Associado/a/e ANPAP:não

RESUMO

O artigo apresenta uma análise sobre a dimensão poética da práxis artística a partir das análises sobre o projeto, o processo e o desenho. Partindo da lógica do projeto, em arte, examinaremos a transformação do sistema da arte a partir das subvenções públicas e redes sociais. Interessa-nos pensar como a economia do projeto altera as relações dos agentes no campo da arte. Diante de um novo cenário, os processos de criação e produção transformam a noção da obra inserindo-a integralmente num espaço crítico no qual a experimentação empírica manifesta-se por uma íntima aproximação com o pensamento teórico. Por fim, estudaremos o papel do desenho e seu espaço nos cadernos processuais como manifesto de um pensamento-plástico/gráfico no trabalho criativo.

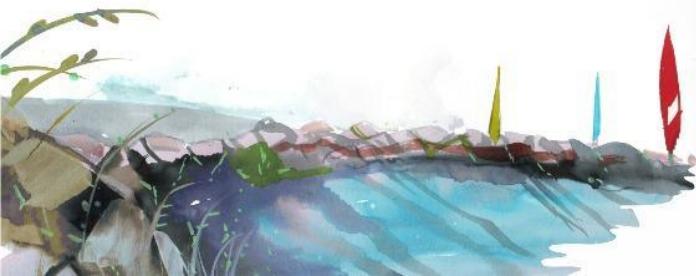
Palavras-Chave: Projeto. Processo. Desenho. Práxis. Poética.

ABSTRACT

This article examines the poetic dimension of artistic praxis based on analyses of its project, process and draw aspects. Starting with the logic of the project, it focuses on the transformation of the art system brought by public subsidies and social networks, addressing the issue of how the economy of the project alters the relationships between agents in the art system. Faced with a new scenario, the processes of creation and production transform how the art work is perceived, placing it integrally in a critical space where empirical experimentation manifests

¹Doutora e Mestre em Artes Visuais pela EBA | UFMG. Estágio de Pós-Doutorado em História pela FAFICH | UFMG. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes | UFMG. Professora Adjunta do curso Design de Moda | UFMG.
<http://lattes.cnpq.br/7834837062630931> <https://orcid.org/0000-0002-8938-8819>

²Artista pesquisadora doutora em Literatura pela Faculdade de Letras da UFMG, e bacharel em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFMG. Professora do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisadora do NEDEC / UFMG (Núcleo de Estudos e Ensino em Desenho Contemporâneo); do NUPPE/UFU (Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino) e do Studiolo/UFMG.
<http://lattes.cnpq.br/5559474272450379> <https://orcid.org/0000-0003-4877-4147>



itself in a close relationship with theoretical thinking. Finally, the role and space of draw in procedural notebooks is examined as a manifesto of plastic thinking in creative work.

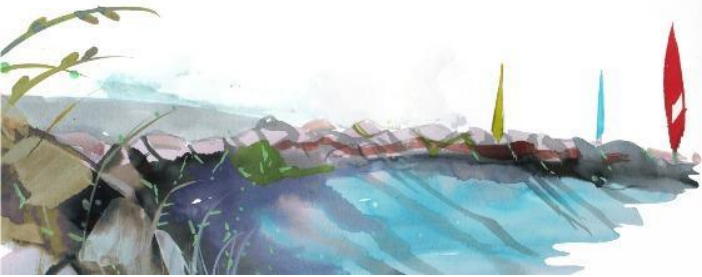
KEYWORDS: *Project; Process; Design; Praxis; Poetics.*

Introdução

O autor como produtor, ao mesmo tempo que se sente solidário com o proletário, sente-se solidário, igualmente, com certos outros produtores, com os quais antes não parecia ter grande coisa em comum. *Walter Benjamin*

Este ensaio discute a relação entre poética e produção, problematizando a inserção da dinâmica administrativa no âmbito da práxis artística. Nosso ponto de partida é pensar como a experiência estética orienta a prática de projeto a partir dos processos criativos que inserem a linguagem do desenho como um tipo de *work in progress*. Diante disso, o desenho se configura como um tipo de consciência crítica que erige a existência plástica da obra. Nesta perspectiva, ele participa, em termos objetivos, da expressão conceitual das formas como parte inerente do trabalho artístico. Baseado nisso, compreendemos que o desenho se inscreve como ato visível do devir a partir do qual o pensamento crítico adentra o limiar entre imaginação e produção. Retomamos a problematização de Antille (2024) referente à delicada relação entre projeto e prática criativa a fim de pensar como o desenho e o pensamento artístico respondem às dinâmicas institucionais do sistema da arte.

Diante disso, evocamos a pergunta do autor visando orientar nossas análises sobre as práticas artísticas experimentais que criticam a produção do valor tanto simbólico quanto monetário para examinarmos a construção de narrativas críticas no desenho contemporâneo: “quando o projeto se torna o horizonte para a criação quais são as principais incidências no campo da arte?” (Antile, 2024, p.137). O propósito desta pergunta é, primeiramente, analisar em que medida o trabalho artístico tem sido atravessado pela “economia do projeto” regida por editais públicos e privados. Em segundo lugar, analisar como essa lógica de convergência entre a poética criativa e a instância administrativa tem modificado o *ethos* de artistas de modo a criar uma indistinção entre práxis criativa e estética administrativa. Por fim, pretendemos

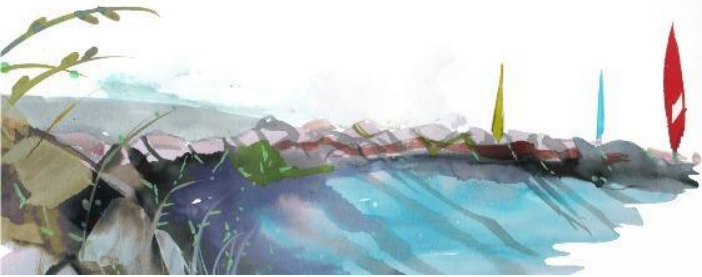


extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

examinar como o papel social do artista é modificado pela lógica do projeto de maneira a reconfigurar a diretriz de seu trabalho artístico fazendo emergir uma nova concepção da sua atuação profissional. Esta reconfiguração aproxima-se da ideia de Benjamin (1994) nos anos de 1930 ao falar sobre a emergência do autor como produtor, que não só assume uma postura administrativa no sistema da arte, como se percebe imerso na fusão entre a arte e a vida, desenvolvendo, conseqüentemente, a tarefa de produzir ideias que possam transformar aspectos sociais no espaço público. Retomamos a problematização de Antille (2024) para pensarmos as transformações que as poéticas da arte contemporânea enfrentam ao adentrarem o campo da estética administrativa. Ao pensar o autor como produtor, Benjamin (1994) analisou esta querela problematizando o lugar do artista e da liberdade criativa diante do processo produtivo que incentivava a luta social, o engajamento e a refuncionalização da arte dentro do sistema e das mudanças provocadas pelas inovações técnicas já manifestadas nos anos de 1930.

A leitura de Benjamin (1994) parte, evidentemente, de uma análise que coloca em questão as ideologias da social-democracia, do comunismo e do fascismo. Apesar da distância histórica e do risco da anacronia, podemos regular a presente discussão adotando a ideia do “anacronismo controlado” sugerida por Loraux (2009, p.188). Isto posto, pretendemos evidenciar em que medida Benjamin pensou de maneira antecipada a transformação do artista e de seu papel social, na medida em que o artista transitava da ação de um trabalhador que produzia arte para a do capitalista que integrava o sistema da arte a fim de contribuir para a supervaloração da obra. Apesar da distância temporal entre os dois séculos, o gesto cultural dos agentes no campo das artes, ao fundamentarem a lógica do valor de exposição, permanece orientando as estratégias institucionais de consagração tanto da obra quanto do artista. Esse valor de exposição, como já apontava Benjamin (1994) ao refletir sobre o papel político do autor nos modos de produção, torna-se ainda mais complexo na arte contemporânea quando, como analisa Cras (2018), se mescla à lógica da precificação simbólica das obras. Essa imbricação entre valor simbólico e valor



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

monetário revela tensões profundas entre o engajamento social do artista e as estratégias econômicas do sistema da arte, desafiando a autonomia da criação artística diante das engrenagens do mercado. A partir disso, muitos artistas passaram a problematizar as lógicas do mercado, colocando em xeque as estruturas tradicionais de precificação e circulação das obras de arte por intermédio de ações que ironizavam o valor e as estratégias conceituais, tensionando a íntima relação entre experiência estética e transação monetária. Como consequência, os projetos se tornaram obras que questionavam, simultaneamente, as instituições, o colecionismo e as políticas culturais que orientavam silenciosamente as engrenagens políticas.

Justamente neste trânsito se impõe a questão mais delicada sugerida por Benjamin (1994, p.129), pois o “artista-produtor” transfigura os problemas sociais em objetos de fruição com o objetivo de produzir conhecimento sensível sobre problemas sociais. Benjamin chama atenção para a árdua tarefa que recai sobre o artista: não apenas aderir a estilos ou temas em voga, mas transformar ativamente os modos de produção, superando os modismos que regem a partilha de questões conceituais, estilísticas e políticas. Esse desafio se atualiza na arte contemporânea, conforme analisa Cras (2018), ao evidenciar como muitos artistas passaram a operar criticamente dentro do próprio sistema econômico da arte. Ao explorar e tensionar a intersecção entre valor simbólico e valor monetário, esses artistas não apenas produzem obras, mas questionam, a partir da prática de projetos, os fundamentos institucionais e mercadológicos que legitimam e precificam as obras, assumindo a postura que Benjamin chamaria de verdadeiramente “interventora”.

Logo, se o anacronismo se impõe ao retomarmos tais questões, é importante que alertemos em nossa introdução que este ensaio assume a função de pensar as transformações atuais do processo criativo em meio às discussões sobre a transformação do trabalho da arte. Colocamos em questão em nosso texto alguns projetos, processos e desenhos de artistas-produtores que tentam atravessar as contradições que os fazem desafiar os modismos institucionais e mercadológicos. Diante da institucionalização do ofício, artistas-produtores reconfiguram “revoluções



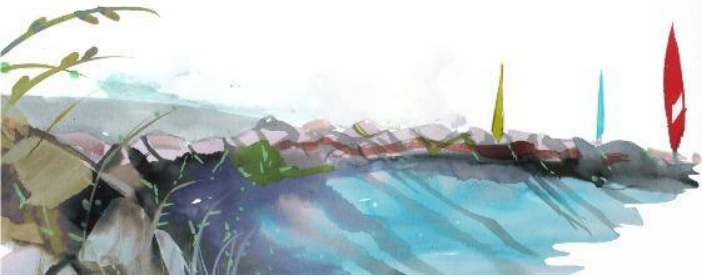
extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

silenciosas” (Antille, 2024, p.30) em meio ao rígido sistema de valoração por competências ou redes de relações, apresentando projetos que criticam o contexto social e político em que estão inseridos. Se, na década de 1960, o projeto adentra o campo artístico com o propósito de evidenciar a crise do objeto de arte, no contexto contemporâneo, ele passa a sinalizar o surgimento de novas dinâmicas associadas à chamada economia criativa e à economia do conhecimento. Tais dinâmicas são impulsionadas pela crescente convergência e intersecção entre as práticas artísticas, as políticas culturais estatais e os interesses do capital privado, revelando um reordenamento das relações entre produção simbólica e lógica de mercado. Portanto, a crítica lançada à economia do projeto é atravessada pela instrumentalização das mídias sociais e novas tecnologias que têm o papel de difundir novos valores e conceitos, transformando exposição midiática em luta social. Essas mudanças acabam por formular uma nova relação do artista com a dimensão estética do projeto artístico. Como resultado, a produção estética é tensionada pela instrumentalização da crítica social como um modelo de agência. Ao longo do texto, nos deteremos na relação entre projeto, processo e desenho para pensarmos como um campo de ação ativado por interações e negociações se realiza na dimensão poética da obra de arte. Para tanto, vamos propor uma análise do projeto a partir de Antille (2024), adotando algumas questões sobre gesto e pensamento em ato propostas por Manning e Massumi (2021). Por fim, analisaremos o desenho como uma inscrição do real a partir das novas perspectivas de experimentação na arte que retomem a dimensão crítica do valor, evocando algumas questões apontadas por Cras (2018) e Szendy(2017). Se a obra de arte conquista seu valor pelo gesto poético, para além da materialidade ou da circulação econômica, nosso interesse é investigar de que maneira as novas poéticas da arte contemporânea incorporam, em projetos experimentais, um princípio que eleva o sensível a um valor essencial.

Projeto: ato ou agência sobre a realidade?

Benjamin (1994, p.130) nos diz que o engajamento social da arte transforma a luta social em objeto de fruição e, em muitos casos, esse engajamento esgota a luta



extremos

34º Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

política. A função do artista seria produzir opiniões que conduziram a uma revolução das mentalidades. Para Benjamin, a produção tem como característica modelar e orientar as ações no espaço social, pois, quando o artista recebe apoio do Estado, ele tem como compromisso uma contrapartida social. A produção intelectual participaria de um modelo de processo produtivo que unifica a massa, as políticas de Estado e o capital. A leitura de Benjamin parte, evidentemente, de uma análise que coloca em questão as ideologias da social-democracia, do comunismo e do fascismo nas décadas de 1930 a 1940. Entretanto, não podemos esquecer que a noção de projeto esteve atrelada, desde os anos de 1830, à Arte Social. Esta noção se constituiu como movimento que recebeu as heranças da Revolução Francesa, aparecendo nas diversas publicações e manifestos desde o século XVIII. A estratégia discursiva dos projetos subvencionados pelo Estado Republicano visava criar, por intermédio das práticas artísticas, uma transformação nos costumes. A partir de 1793, o Estado reuniu pintores, escultores e arquitetos para transformar o espaço citadino francês. Assim, as roupas, os salões de arte, o trabalho em pintura e o espaço urbano eram projetados para introduzir novas diretrizes para formação de uma mentalidade cidadã. De acordo com Waquet (2024, p.107) em 14 de maio de 1794, Jacques-Louis David apresentou inúmeros projetos financiados pelo Estado Republicano para transformar os costumes. A arte socialmente engajada tinha como objetivo “projetar o futuro” a fim de tornar visível o ideal ético a respeito do papel da arte na sociedade. No século XIX, os projetos vinculados à Arte Social, ao mesmo tempo em que defendiam a autonomia da arte, também tinham como propósito a elaboração de um modelo de pensamento crítico voltado à transformação da experiência estética, com vistas à formação educativa da sociedade de massa em ascensão. O manifesto de Adolphe Tabarant, publicado na Revista Socialista de 1890, apresenta a ideia de criar uma nítida distinção entre a arte que possui um projeto social, baseada na defesa de valores humanistas, de outras que, em tese, não possuíam nenhuma intenção revolucionária. Para Baqué (2006, p.11), a utopia revolucionária se constituía como uma das promessas da “estética do impossível” no cotidiano, pois a revolução utópica se revelava acima de tudo como uma promessa de futuro, como um horizonte de

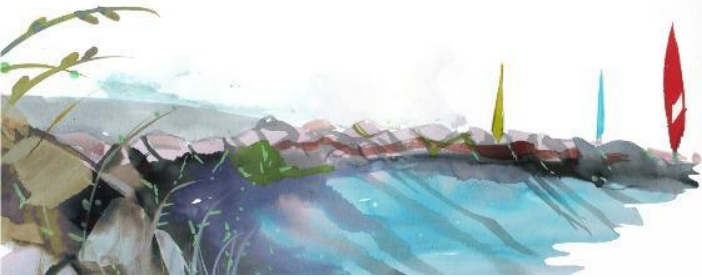


expectativas de ações a partir do qual a temporalidade histórica, tanto do passado quanto do futuro, se constituía como um modo de superação da mitologia.

De acordo com Antille (2024, p.25), o projeto adentra o campo da arte na medida em que transforma o papel do artista, possibilitando-o a operar como um agente de transformação comunitária. A lógica do projeto passa, assim, a substituir a centralidade da obra, que cede lugar ao processo contínuo de problematização social. Desta maneira, o trabalho do artista se aproxima de uma nova concepção de arte cujas práticas socialmente engajadas adotam posturas híbridas e interdisciplinares para elaborar soluções e questões para os problemas identificados. Neste aspecto, o processo de pesquisa se aproxima do meta-projeto, desenvolvido nas áreas da arquitetura e design, a partir de estratégias de ação intersetoriais que pensam o fazer como modo de ação. A economia do projeto estimula a emergência de artistas que trabalham em colaboração ou em grandes equipes, adotando processos setoriais análogos ao processo industrial. Diante desta constatação, Antille (2024, p.30) retoma as reflexões do curador Kuba Szreder (2021, p.10-11) que os qualifica como “projetariado”, enfatizando que são trabalhadores que passam horas e noites insones procurando e se inscrevendo em aplicações de bolsas, subvenções públicas, residências artísticas, viagens de pesquisa e trabalhos. Para além da noção de autonomia da arte, Antille (2024, p.36) chama atenção para aproximação contínua de discursos relacionados à “economia do conhecimento” que organiza as políticas culturais sob a impulsão de ideologias liberais integradas à noção da “economia criativa”.

Processos do pensamento em ato: um projeto do sensível na pesquisa-criação

Como propõe Fiedler (2003), a atividade artística pode ser compreendida como um processo investigativo de natureza visual, por meio do qual o sujeito adquire uma forma particular de consciência da realidade. Este processo era responsável por intensificar a sua ação no curso cotidiano da vida. A intensificação dessa atividade possibilitaria o desenvolvimento de uma relação de intimidade baseada na

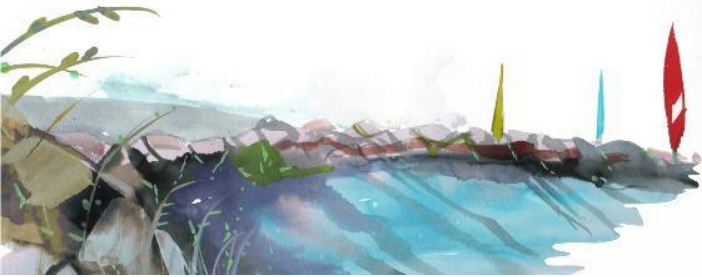


extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

observação contínua, associada a uma contemplação que levaria o sujeito a perceber o desdobramento dos afetos, das variações de humor e de um sentimento profundo de conexão com o mundo visível. A aparência do real era, assim, incorporada por meio de um processo atento e rigoroso de observação. Nessa perspectiva, a origem da atividade artística estaria enraizada em uma experiência contínua da vida ativa, entendida como campo de sensibilidade e ação. A obra de arte, por sua vez, poderia ser concebida como um ato decorrente de uma proposição poética do mundo, ou seja, como a manifestação sensível de um gesto criador. Essa concepção atribui à experiência cotidiana um papel fundamental na constituição da obra, de modo que a forma artística se configuraria como expressão direta e intrínseca de um momento vivido. Emerge dessa experiência o projeto, ele é resultado de um processo de co-criação entre o sujeito e o mundo real. Contudo, o diálogo permanente com o mundo, que cria formas de abertura à percepção do sensível, depende de uma pesquisa em ato que coloca o sujeito da criação em um contexto situado a partir do qual ele pode reconhecer a diversidade do mundo, problematizando tanto o seu papel quanto o papel da arte no mundo. A lógica do projeto não se distanciaria desta ampliação significativa da experiência de integração do artista com a realidade, muito pelo contrário, o projeto intensificaria no espaço social o novo estatuto da arte como experiência. A dimensão antropológica do projeto, explícita como o ato criativo, potencializa a agência humana no mundo real.

Segundo Manning e Massumi (2021, p. 31), quando artistas interrogam o papel da arte na elaboração de projetos, eles ativam uma crítica imanente à própria práxis, ampliando a compreensão da pesquisa-criação ao refletirem sobre seus modos de agir. Nesse contexto, a prática artística desloca-se do fazer intuitivo do ateliê para a reflexão-na-ação presente nos laboratórios, superando a lógica da individualização em direção a práticas colaborativas. Contudo, essa transição não se limita ao aspecto coletivo da co-criação. A partir desta experiência laboratorial, a prática adquire densidade teórica à medida que sua hibridação com outras disciplinas conduz o trabalho artístico às poéticas do deslocamento, atravessando metodologias advindas



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

de diferentes áreas de conhecimento. Para Massumi, estas conexões seriam “imediações¹” que, em meio ou em situação, transformariam a experiência da criação. O papel do projeto no campo da arte exprimiria uma nova dimensão processual composta por um conjunto heterogêneo de ações, estudos e competências. Sob a perspectiva da observação da realidade, o processo de transformação da ação em pensamento não pode ser entendido como algo isolado, uma vez que os artistas estão inseridos em contextos sociais e relacionais que influenciam e atravessam suas práticas.

Os projetos colaborativos transitariam entre a intra-ação e o intra-individual, segundo Rasmi (2021, p.9), porque constituiriam no campo da experiência poética contemporânea processos de ordem ecológica. Rasmi nos lembra ainda que os projetos interdisciplinares se caracterizariam por processos de dessubjetivação e desindividualização a partir dos quais uma rede de ações geraria rizomas e agenciamentos coletivos de enunciações. Em decorrência disso, os agenciamentos estariam sujeitos a inúmeras transformações das atrações, devido ao devir, como nos explicou Deleuze e Guattari (2011, p.98) ao afirmarem que a relação entre linguagem e sentido estaria sempre aberta a plurivocidades imprevistas. Por isso, uma ação criativa transforma a linguagem utilizada em trans-individual, ou seja, integrada ao regime de imediação pelas técnicas de relação suscitadas. Nova (2022, p.11) denomina tais processos como “arte da observação” ativada por uma “ecologia da atenção”, pois ela permite a artistas combinarem perspectivas plurais em processos de criação a fim de multiplicar pontos de vistas nas práticas artísticas. A observação sensível implicaria em mobilizar os corpos e os sentidos e, para Nova (2022), o caderno de desenho seria o primeiro procedimento mobilizado para a percepção do real. Ingold (2013, p. 90) apresenta o projeto como um caminho indireto e não como resolução de problemas, pois o sentido do fazer exige, antes de tudo, um plano, uma representação mental e um diálogo com os materiais. O projeto na vida cotidiana passaria pela pré-conceituação do desenho. Segundo Derrida (1993, p.4), “a mão que desenha passa a frente das cogitações mentais”. Tal como Nova (2022), Ingold chama



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

atenção para o caderno de notas como um processo em que previsões, a partir do qual uma ética da observação dos seres e das coisas, deslocam o artista para a posição do etnógrafo. Ideia que também aponta para Foster (2014, p.158) que, ao retomar a noção de Benjamin em sua análise da relação do artista com as políticas culturais, questiona se o artista como etnógrafo e não como “produtor” poderia engendrar uma política cultural da alteridade em seus projetos.

Manning e Massumi (2021) afirmam ser o sentido fundamental para que examinemos a alteridade na política do projeto artístico. Pensar no momento do ato criativo seria um modo de conceitualizar a poética, dando visibilidade ao movimento e transformação do próprio conhecimento como um gesto político. Neste aspecto, o processo seria um tipo de “gesto menor” que convoca o pensamento em ato, situando a prática em contexto interdisciplinar. A atenção aos projetos liminares e aos trânsitos ativos torna-se em si mesma um evento na poética contemporânea. Aqui, o projeto é pensado como uma prática viva e ética a partir do qual o pensar e o fazer criam zonas de articulação, reorganizando o posicionamento individual do artista no mundo.

Para Manning e Massumi (2021), a noção de projeto articula-se intrinsecamente à ideia de um “pensamento em ato”, no qual o mundo se manifesta pela continuidade do gesto que integra escuta, percepção e experimentação. Esse gesto pode ser compreendido como resultado de um 'movimento encarnado', isto é, um movimento que revela a dimensão sensível da realidade tal como é apreendida na experiência criativa. Refletir sobre esse processo implica considerar de que modo a criação poética é capaz de instaurar espaços de indeterminação, entendendo o projeto como uma prática em que o desenho atua como registro do movimento do corpo no ato de criar. Nessa perspectiva, o projeto expressa o devir imanente à imaginação utópica, concebida como um processo especulativo e aberto ao futuro, inscrevendo-se enquanto questão inaugural do gesto do desenho. Projetar, no âmbito das utopias sociais, segundo Antille (2024, p. 85), equivale a abrir-se ao testemunho de um tempo em contínua emergência, por meio da produção de um pensamento em ação. Configura-se, assim, uma prática construída na temporalidade histórica, em diálogo



com a dimensão política, que se situa no cerne de uma práxis social. Dessa forma, o projeto, em oposição à obra de arte, inscreve-se numa temporalidade singular, em convergência com as novas práticas artísticas, experimentações diversas e redefinições contemporâneas da própria concepção de arte.

O desenho como poética de projeto: entre o gesto e o valor

Cras (2018) retoma o pensamento de Robert Filliou para analisar a noção de economia poética, com o intuito de compreender o valor atribuído ao gesto criativo na arte. De forma irônica, ela revisita o desenho da instalação *Pesquisa no Stedelijk Museum* (1971), no qual Filliou articula desenho, processo e projeto como estratégias para problematizar a dimensão especulativa do projeto artístico enquanto valor inserido no sistema da arte. Em um manifesto publicado em 1966, o artista afirma: “Um livro sobre os Princípios de Economia Poética precisa ser escrito. Escreva-o” (Filliou, 1970, p.71 *apud* Cras 2018 p.7). A articulação entre criação e reconfiguração do valor sublinha a política da “economia poética” analisada por Cras a partir de Filliou. Este desenho processual, presente no projeto da instalação, nos leva a pensar a ideia de “iconomia” (ícone + economia) observada por Szendy (2017, p.17). Ao retomar os estudos de Marie-Jose Mondzain (1996, p.91) sobre a iconoclastia, Szendy revela que a concepção mais ampla sobre o visível propõe uma equivalência entre a arte e valor. Os projetos não se constituiriam apenas como um gesto poético, mas se tornariam dispositivos críticos que interrogariam a economia e o sistema da arte. Se o projeto se inaugura no desenho, este traço primeiro por vezes marginalizado entre as linguagens do sistema artístico, como não repensar o valor do projeto a partir do gesto inaugural da criação poética? Que outra medida de valor senão aquela que emerge do próprio fazer sensível, em que o gesto se inscreve como forma e pensamento em devir?

Alguns desenhos podem nos conduzir a algumas respostas, como por exemplo, os desenhos de Alvaro Seixas (2016-2017) em que diz: “*stop painting and start printing Money*” ou ainda “Você poderá entrar na fila para ser o maior artista do Brasil, mas



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

nunca será Alvaro Seixas”. Ao oscilar entre a crítica e o cinismo como emergência de uma poética, Seixas (2017) transforma o “gesto menor” em indagação sobre os limites e as possibilidades da “iconomia”. Em última instância, ele retoma as estratégias Dadaístas para indagar sobre o que a arte revelaria sobre a sua economia. Em 2017, a artista Juliana Gontijo performou a ação “Troco Desenho” e, em forma de memorial, ela nos relata:

Para muitas pessoas é difícil imaginar do que vive o artista (...) ouvi de um advogado que é muito difícil ser valorizado em vida (...) em seguida tentei negociar com ele uma troca (...) propus que trocasse comigo uma consultoria por um desenho. Imediatamente ele me respondeu: “ah, mas aí teriam que ser muitos desenhos...” E foi embora sem trocar nada. (Gontijo, 2017, s/paginação)

A artista analisa o processo de trabalho e o valor tanto da ação quanto do desenho. O desenho em si mesmo não foi considerado por ela como produto de uma ação, mas evidentemente, como experiência para que uma relação de troca pudesse evidenciar o gesto poético da obra. Tal como Vinhosa nos lembra (2011, p.33), a noção de relação estética não pode ser confundida com o objeto, pois ele é, forçosamente, portador de uma ação humana. O que estaria em questão seriam as estratégias de projeto que conduziriam ao gesto poético que, no campo social, explicitaria a intencionalidade do gesto. Por intermédio deste gesto, a arte participa de uma sistema simbólico de valor, sendo a condição necessária para transformar projeto em obra. A configuração do sensível pelo desenho desloca o valor para o gesto, inscrevendo-o no processo da experiência estética. Logo, o projeto artístico não se reduz a um planejamento, afirmando-se como ato de pensamento que questiona e tensiona as normativas vigentes do sistema da arte. Nesse entrelaçamento, o projeto artístico se configura como uma prática especulativa e sensível que, ao instaurar regimes alternativos de valor, tensiona as normativas econômicas hegemônicas e propõe modos outros de existir e criar no mundo.



Considerações finais

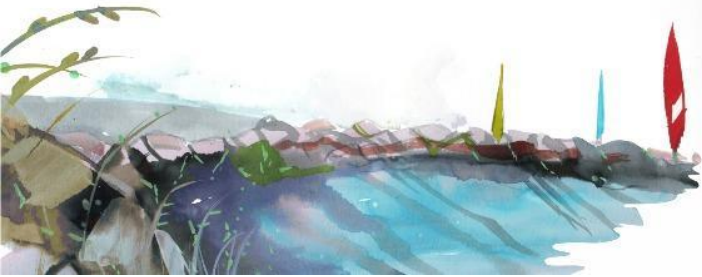
Neste estudo procuramos provocar uma reflexão sobre como o trabalho artístico tem sido atravessado pelo sistema da arte que impõe ao artista a necessidade de se adequar entre a instância de criação e a de administração de sua própria produção. Neste contexto, a elaboração do projeto passa a se impor, reconfigurando sua prática e a concepção de sua atuação profissional. Ao se inserir o projeto nessa reflexão, as questões que perpassam o desenho se inserem na reflexão. Aqui se evocam novamente Nova(2022), Ingold (2022) e Derrida (1993) apontando o lugar do desenho como pré-conceituação, representação mental em diálogo com materiais, gesto que se adianta às cogitações mentais. Há que se destacar, porém, que o desenho é projeto, mas também é processo, é ação e é produto. É preciso reconhecer estas múltiplas funções do desenho mas, no contexto contemporâneo, firmar o lugar do desenho como um fim em si mesmo.

Tais questões apontam para reflexões acerca do valor e convidam a refletir e tensionar os modos de ser e estar artisticamente no mundo, questionando as normativas vigentes no sistema da arte. Tal perspectiva encontra ressonância nas reflexões de Benjamin (1994), quando o autor defende a necessidade de transformar não apenas o conteúdo da obra, mas também sua forma e sua função dentro das estruturas de produção. Ao deslocar o foco da obra acabada para o processo e para o gesto criador, conforme propõe Cras (2018) a partir da economia poética de Filliou (1970), o projeto artístico passa a operar como um campo de experimentação crítica. Nessa chave, o valor da arte deixa de ser medido por parâmetros de mercado para se vincular a poéticas relacionais e emancipatórias, capazes de retomar posições críticas no cerne do sistema da arte. O projeto assume a forma do desenho, configurando-se como uma manifestação do “pensamento em ato” (Manning; Massumi, 2021), ao converter a pesquisa-criação em um acontecimento crítico e performativo, capaz de revelar processos emergentes e instigar novas possibilidades de percepção e sentido da realidade.



Referências

- ANTILLE, Benoît. Le monde de l'art face à la logique du projet. Valais : Édhéa, 2024.
- BAQUÉ, Dominique. Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire. Paris : Flammarion, 2004.
- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I: Magia e Técnica; Arte e Política. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CRAS, Sophie. The Artist as Economist. Art and Capitalism in the 1960s. London: Yale University Press, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs. Vol2. São Paulo: ed.34, 2011.
- DERRIDA, Jacques. Memoirs of the blind. The self-portrait and other ruins. Chicago: The University Press, 1993.
- FOSTER, Hal. O retorno do real. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- FIEDLER, Konrad. Sur l'origine de l'activité artistique. Paris : Éditions Rue D'Ulm, 2003.
- FILLIOU, Robert. Teaching and learning as performing arts. Cologne: K.ning, 1970.
- INGOLD, Tim. Fazer. Antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Rio de Janeiro: Vozes, 2022.
- GONTIJO, Juliana. Troco Desenho. In: DE CORPO PRESENTE. A PERFORMATIVIDADES DA PRESENÇA-AUSÊNCIA. Belo Horizonte: Sesi Minas, 2017.
- LORAU, Nicole. A Tragédia de Atenas. A política entre as trevas e a utopia. São Paulo: Loyola, 2009.
- MANNING, Erin; MASSUMI, Brian. Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-création. Paris : Presses du réel, 2021.
- NOVA, Nicolas. Exercices d'observation. Paris : Premier Parallèle, 2022.
- RASMI, Jacopo. Manuel d'immédiation. In : Erin; MASSUMI, Brian. Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-création. Paris : Presses du réel, 2021, pp.7-22.
- SZENDY, Peter. Le supermarché du visible. Essai d'iconomie. Paris : Les éditions de Minuit, 2017.
- SZREDER, Kuba. The ABS of the Projectariat: Living and Working in a Precarious World. Manchester: Manchester University Press, 2021.
- VINHOSA, Luciano. Obra de arte e experiência estética. Arte contemporânea em questões. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.
- WAQUET, Dominique. Méfions-nous des apparences ! In : Comment m'habillerai-je ? Se vêtir sous la Révolution Française. Paris : BFN, 2024.



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

¹ Massumi e Manning (2021, p.13) apresentam a noção de “imediação” como um modelo metódico que dignostica, organiza, critica e ordena os processos de conhecimento na prática de projeto em arte. Esta ideia reside numa experiência que identifica vinte proposições de movimentos do gesto de criação, propondo uma alteração do conceito de mediação entre sujeito e objeto. Para Massumi e Manning a imediação não significa ausência de mediação, mas uma experiência imanente do pensamento em ato na prática criativa. A imediação, portanto, é a dimensão do acontecer que evita a separação entre a teoria e a prática, ela permite ao pensamento se manifestar na prática artística como um “movimento vivo”. Nesse sentido, a “imediação” aponta para uma forma de percepção e prática que privilegia o engajamento direto e sensível com o presente histórico, valorizando a dinâmica do instante e o potencial aberto dos encontros entre corpos, afetos e ideias.