

O PROJETO DE ARTE ENQUANTO REALIDADE IM-POSSÍVEL DO DESEJO UTÓPICO

The art project as an im-possible reality of the utopian desire

Daniela F. Pinheiro¹

Teresa Almeida²

Domingos Loureiro³

Resumo: Considerando a criação artística consequente de uma estrutura projetual definida *à priori*, partimos da proposição “documentação da vida-no-projeto” para deliberar em que moldes se coloca a experiência vivencial no espaço de propostas artísticas, aparentemente, programadas e repetitivas no modo de execução. Numa aproximação a quatro autores: Ângelo Ferreira de Sousa, Fernando Calhau, On Kawara e Fernando José Pereira, atestamos se um envolvimento consecutivo, com restritas e precisas indicações processuais, conduz à ilação de pequenas e singelas diferenças circunstanciais, de todo preditas. Consequentemente, colocamos o carácter utópico do projeto de arte ao nível do desejo, a fim de atestar uma dimensão im-possível da experiência artística enquanto vivência projetual.

Palavras-chave: Projeto de arte; vida; *modus operandi*; imprevisibilidade; desejo utópico.

¹ Doutorando na Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Unidade de Investigação Vidro e Cerâmica para as Artes, com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Este artigo resulta do apoio financeiro da FCT (SFRH/BD/144944/2019) e do Fundo Social Europeu (FSE).

² Unidade de Investigação Vidro e Cerâmica para as Artes (FCT/UNL e FBAUL), Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

³ Doutor em Arte e Design. Professor Auxiliar no Departamento de Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade.

Abstract: Considering the artistic creation consequent from a projective structure, we start with the proposition “documenting the life-on-the-project” to deliberate in what way life is placed on programmed and repetitive artistic proposals, on the execution method. Through an approximation to four artists: Ângelo Ferreira de Sousa, Fernando Calhau, On Kawara and Fernando José Pereira we attest if a consecutive involvement, with restricted and precise procedural indications, leads to the elation of circumstantial and unpredicted differences. In sequence, we place the utopian character of an art project at the level of the desire, in a way to certify an im-possible dimension of the artistic experimentation as a projective reality.

Keywords: Art project; life; *modus operandi*; unpredictability; utopian desire.

1 Introdução

A arte, na sua condição dialógica, já não se atesta como a criação singular de obras físicas e concretas, destinadas à contemplação, mas como a documentação da “vida-no-projecto” (Groys, 2007). A partir deste reposicionamento de Boris Groys sobre os desígnios da criação artística, estabelecemos uma aproximação ao “projeto”, como esquema metodológico que permite planificar e reorganizar, numa estância precedente à sua concretização efetiva, as demais propostas artísticas de um autor. Este ato de projetar e determinar *à priori* o percurso de execução de uma proposta artística conduz-nos, por conseguinte, a um questionamento sobre a possibilidade de se verificar uma *vida* no projeto, para lá do seu mero cumprimento protocolar. Com suporte num pensamento derridiano, sobre a condição impossível do acontecimento enquanto ato vivencial, aproximamo-nos de quatro artistas, Ângelo Ferreira de Sousa, Fernando Calhau, On Kawara e Fernando José Pereira, para discernir sobre esta ambivalência projetual. Plurivalentes no modo de atuação e na aproximação que estabelecem ao projeto, interessa-nos essencialmente perceber de que forma estes quatro artistas abraçam a imprevisibilidade do acontecimento dentro de um circuito projetual definido *a priori*.

Numa primeira abordagem ao “projeto”, enquanto dinâmica que conduz a um determinado movimento ou concepção artística, aproximamo-nos do artista Ângelo Ferreira de Sousa para pensar em que moldes se coloca a “vida-no-projeto” no espaço das suas demais propostas interventivas. Posteriormente, recorreremos a Fernando Calhau e a On Kawara para abordar as implicações inerentes a processos formalmente repetitivos, irrevogáveis e concisos. Nisto, pretendemos aferir se a repetição de um gesto ou de um programa regular, por um período considerável de tempo, conduz à efetivação de pequenas diferenças circunstanciais entre unidades similares. A série *Today* de On Kawara ou as demais propostas de Fernando Calhau potenciam, por conseguinte, uma aproximação à dimensão im-possível do acontecimento, defendida por Jacques Derrida.

Em sequência, pretendemos situar, através de Fernando José Pereira, o carácter utópico do projeto de arte ao nível do desejo, entre aquilo que um autor intenta e aquilo que se processa no plano do acontecimento, como ato imprevisível. Mesmo quando nos aproximamos de processos aparentemente não direcionados à utopia, que se inscrevem em esquemas programáticos e repetitivos, lançamo-nos numa “negação da intencionalidade desejante” (Pereira, 2004) de se fazer cumprir, de forma absoluta e concreta, um projeto serial: o que nos leva a invocar uma abertura dialógica, não predita, entre a intenção projetual e os elementos provenientes da sua concretização. No seio de esquemas seriais, que se atestam a partir da repetição formal de um *modus operandi* regular e conciso, ponderamos se o carácter vivencial de um projeto surge plasmado nas diferenças circunstanciais que se vão denotando, ao longo da sua implementação, de unidade em unidade.

2 O Projeto de Arte enquanto proposta autoral: entre o desejo de antever e uma im-possibilidade do acontecimento

Samuel Beckett afirmou, um dia, que sabemos que Deus não existe, mas que devemos continuar a proceder como se existisse. Parafraseando-o, dir-se-ia então que, hoje, também sabemos que a arte não existe, mas que temos de continuar a proceder como se existisse. (Almeida, 2018: 403)

2.1 Vida-no-projeto

Abrindo o seu ensaio, “A solidão do projeto” (2007), com uma aproximação à necessidade aparente do contemporâneo na formulação de projetos, Boris Groys (n.1947) acaba por atestar que “a arte já não é entendida como a produção de obras de arte; mas sim como a documentação da vida-no-projeto” (2007: 145). Pela nomenclatura “projeto”, o autor refere-se diretamente a um conjunto de descrições e prescrições que antecipam, meticulosamente, a realização de um processo construtivo desde o seu início ao seu fim. Ao invocar a expressão “vida-no-projeto”, Boris Groys anuncia uma substituição, pelo contexto contemporâneo, do carácter do objeto artístico nos seus modos de apresentação. Para o autor, a obra de arte – como um elemento físico, tangível e objetual – dá lugar a uma exposição sucessiva de atos elencados que, no meio de um discurso processual, se apresentam como elementos e propostas que documentam a experiência vivencial do seu autor. A arte já não se manifesta, assim, “como um objecto outro, novo, destinado à contemplação [...], mas sim como outra conjuntura temporal heterogênea do projecto de arte, que como tal é documentado” (Groys, 2007: 145) e registado nas mais múltiplas e variadas formas objetuais. A esta definição poderíamos associar a de *projeto artístico* de Domingos Loureiro e Liliana Meira (2020), aproximando-a de uma dimensão identitária, constituída a partir de uma noção dialógica do Eu. Um “Eu” plurivalente que conduz o artista à definição e ponderação das especificidades que designam cada um dos seus projetos: conduzindo-o numa determinada direção.

Quando nos aproximamos do artista português Ângelo Ferreira de Sousa (n. 1975), a proposição “documentação da vida-no-projeto” parece elevar-se como estratégia que permite implementar, registar e fixar as suas demais propostas artísticas. Como uma personagem que planifica, promove e executa ações, Ângelo Ferreira de Sousa transporta-as, depois, para o *Espaço Expositivo* através do vídeo, da fotografia ou de elementos subsequentes da intervenção. O artista envolve-se com o processo de criação artística a partir da efetivação e do registo de uma ação, enquanto vivência e experiência que se inscreve num determinado lugar e tempo, sob um determinado propósito. De certa forma, “[...] tenho reparado que as obras de arte que me agradam são aquelas onde se pode ver o tempo em que foram feitas” (Sousa, s.d). Cada um dos seus projetos remete, assim, para o tempo da sua concepção e execução, sendo potencializados a partir de acontecimentos que marcam, fortemente, a vida comunitária envolvente, sejam eles de carácter político, económico, social ou cultural.

O projeto *Brûle!* (Porto, 2005), por exemplo, vinculou-se aos incidentes que ocorreram, em 2005, com carros em chamas, nos arredores das principais cidades francesas (Sousa, s.d). Do mesmo modo, a partir das problemáticas associadas à imigração, o artista apresenta a performance *Comodidade Europeia* (Mérida, 2005 [fig.1]), no parlamento Regional de Mérida: uma ação durante a qual se jogou o jogo da ‘cadeira musical’⁴, a partir do som ao vivo de Josian e Juan, dois artistas de rua romenos contratados para o efeito (Sousa, s.d).



Figura 1: Ângelo Ferreira de Sousa, projeto *Comodidade Europeia*, vídeo 14’37, Mérida, Espanha 2005.
Fonte: <https://www.angeloferreiradesousa.net/projects/comodidade-europeia/comodidade-europeia-pt.html> Acesso em: 10 out. 2020

⁴ Em conversa com o artista, o mesmo refere que a performance da “cadeira musical + músicos de rua estrangeiros” já tinha sido realizada em Barcelona (2002), no Centre Can Felipa. No entanto, o artista, a convite para participar nas “Primeras Jornadas de Poesía Experimental Hispano-Portuguesa”, volta a promover a realização da performance, desta vez no Parlamento Regional de Mérida, espaço que em conjunto com o Museu Vostell de Malpartida de Cáceres recebia nesse ano as jornadas. De referir que Ângelo de Sousa vive e trabalha entre as cidades de Paris, Barcelona e Porto: sendo os seus projetos também fruto das relações que cria com o meio.

O registo de cada uma das suas intervenções provém, por conseguinte, tanto do decorrer casual da ação como dos meios de captação que Ângelo Ferreira de Sousa tem à sua disposição num dado momento. Tome-se, por exemplo, o registo videográfico da proposta *Comodidade Europeia*, consequente das câmaras de segurança instaladas no próprio edifício. Ou da ação *Hommage à Hans Haacke* [(Porto, 2005) fig. 2] registada por meio de uma câmara oculta, uma vez que a ação incidia no desvio de uma monografia, dedicada a Hans Haacke (editora Phaidon), do curso geral de uma loja multinacional de venda e distribuição comercial de livros (Sousa, s.d). Assim, apesar de cada projeto, em Ângelo Ferreira de Sousa, assentar numa especulação sobre o que pode vir a acontecer, cada ação sobrevive pela experiência que é captada *in momento*. Cada proposta artística parece lançar-se no espaço de uma possibilidade impossível do acontecimento (Derrida, 2012), que se estabelece entre aquilo que o artista define como linha condutora da ação e aquilo que efetivamente ocorre no espaço vivencial, de forma inesperada, fortuita e imprevisível. Este parece ser o motor que interessa a Ângelo Ferreira de Sousa: uma vida não predita e uma especulação que acaba por se materializar no decurso imprevisível tanto da ação como do seu registo documental.



Figura 2 – Ângelo Ferreira de Sousa, projeto *Hommage à Hans Haacke*, vídeo 4'13, Porto, Portugal, 2005.

Fonte: <https://www.angeloferreiradesousa.net/projects/hommage/hommage-pt.html>. Acesso em: 10 out. 2020

No entanto, o *projeto*, enquanto processo metodológico, parece nem sempre compreender este dinamismo experimental e vivencial, que abraça as divergências da vida como parte enriquecedora da ação. Nas palavras de Ângelo Ferreira de Sousa, há artistas que numa relação com o *fazer* se aproximam de uma espécie de “Sísifos do pincel que raras vezes saem do que já se sabe que vai sair” (Sousa in Pérez, 2007: 18). Dito isto, o *projeto* parece, também ele, enquanto estrutura que determina, impulsionar e prescrever no espaço da criação artística um *modus operandi* programático, obstinado e, até mesmo, repetitivo, por parte do seu autor.

2.2 O desejo de antever

Os processos de prescrição e programação, utilizados por alguns artistas como *modus operandi* projetual, parecem compreender certo desejo de antever um resultado exato e concreto. Orientando procedimentos de natureza protocolar, num percurso cujo destino é identificado, estes processos indiciam um controlo no modo de *fazer*, de que são exemplo as obras do artista português Fernando Calhau (1948-2002). Segundo Delfim Sardo (n.1962), Calhau projetava *à priori* as suas obras numa folha A4 para depois as executar rigorosamente num outro suporte.

Grande parte das suas decisões eram tomadas sobre o projecto, e a execução era um mero cumprimento do plano, que fazia com esforço, no desempenho de cada tarefa em que se proponha a ser exacto e rigoroso. Repare-se que esta metodologia de realização se apoiava [...] num saber de execução absolutamente precioso, por vezes quase obsessivo (Sardo, 2017: 71-72).

Cada processo de execução era, assim, tomado por Fernando Calhau como um sistema cirúrgico acuradamente operativo. As telas eram preparadas com sucessivas camadas de gesso acrílico, de modo a anular qualquer sinal da sua trama, e os desenhos de maiores dimensões eram “mascarados a ponto de não haver nenhuma marca nas folhas de carvão, que usava com uma massividade brutal” (Sardo, 2017: 72). Cada etapa processual era perseguida exaustivamente, no intuito de tornar cada projeção uma realidade objetual no espaço da sua atividade artística. Por conseguinte, o apreço, que poderia vir a sentir por cada um dos seus trabalhos, assentava no sucesso formal que, enquanto autor, ele especulava para cada unidade em particular. De modo inverso, um sincero desprezo era direcionado às peças que, “independentemente da sua validade enquanto possibilidade conceptual ou formal, não lhe ofereciam uma precisão construtiva que reconhecesse como válida” (Sardo, 2017: 72). Sob esta aceção, Fernando Calhau parece, assim, ter colocado a sua experimentação

artística ao dispor de um conjunto de programas laborais, antecipadamente, delineados e preditos por si. No entanto, nas palavras de Jacques Derrida “o acontecimento é o que pode ser dito, mas nunca predito. Um acontecimento predito não é um acontecimento” (2012: 242), não é uma experiência enquanto ato que interfere no decurso geral da vida. Sendo assim, em que dimensão se coloca a “vida-no-projecto” no espaço artístico de Fernando Calhau? Quão longe estará a possibilidade de atestar um carácter vivencial e imprevisível no espaço das suas propostas artísticas, quando as mesmas se vinculam e atestam a partir de um processo escrupulosamente premeditado? Estarão as suas pinturas associadas meramente a um processo operativo?

2.3 A (im)possibilidade de um acontecimento

A data 4 de janeiro de 1966 marca a primeira pintura realizada por On Kawara (1932-2014) no seio da sua série *Today*, uma proposta autoral que o iria acompanhar no decorrer subsequente de toda a sua vida, tendo a última pintura sido realizada, antes da sua morte, a 12 de janeiro de 2013 (Weiss in Guggenheim Museum, 2015). Similarmente a Fernando Calhau, On Kawara, alicerçado a um compromisso autoral, vai perseguir e executar o mesmo processo operativo, preciso e concreto, ao longo de 47 anos. A contar desde 1966, cada unidade pictórica, inscrita no seio da sua série *Today*, passa a albergar apenas e só, sob um fundo monocromático, a data correspondente ao dia da sua realização. Caso a intenção projetual não se desse por concluída no decorrer desse mesmo dia, o fim último de uma pintura inacabada, seria não mais que a sua própria destruição. Este *modus operandi* restrito e conciso vai providenciar, por conseguinte, uma comparação entre elementos e unidades análogas, no espaço intrínseco do programa pictórico de On Kawara. Ao ter definido que cada data, registada a branco, poderia perfilar um fundo vermelho, azul ou cinza – sendo este formulando, através de um processo de misturas de cores *à priori* –, On Kawara suscita uma variação entre elementos, apesar de constante, circunstancial. Do mesmo modo, ao determinar que cada tela poderia tomar uma de oito dimensões possíveis (Weiss in Guggenheim Museum, 2015) e que cada data deveria adotar a nomenclatura e o registo linguístico do país em que se encontrava alojado, no momento de cada realização, On Kawara consente um conjunto de possibilidades indetermináveis, senão no espaço da sua comprovação efetiva. “De forma esquemática e inexpressiva, a obra começa a incluir e a ficar marcada pelas contingências de uma vida” (Batchelor, 2006: 138), graças às pequenas divergências que se vão atestando, de unidade em unidade, no espaço objetual. Cada pintura

afirma-se, assim, num interior da série *Today*, como um caso *per se*, que inesperadamente corporiza e acolhe uma eventualidade, dentro de um esquema serial de ligeiras e infundáveis oscilações formais. Ora, também Fernando Calhau se envolveu com a serialidade, como meio de assegurar o decorrer da sua própria atividade artística. Tenha-se, por exemplo, os seus desenhos a carvão (fig. 3), as suas pinturas, vídeos ou as suas múltiplas séries fotográficas.

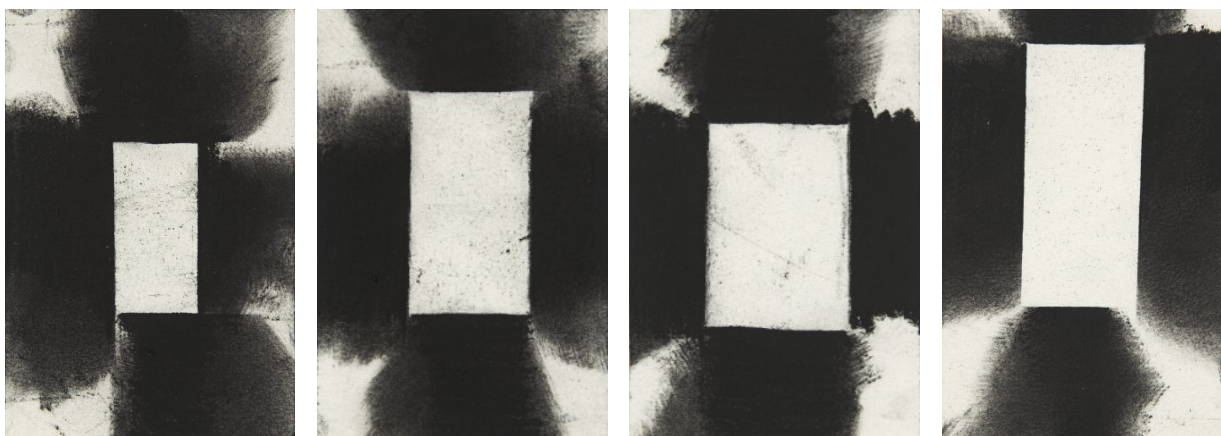


Figura 3 – Desenhos realizados a carvão por Fernando Calhau em 1992; *S/Título #349* (15,4x10,3cm), *S/Título #350* (15,3x10,5), *S/Título #353* (15,3x10,5cm) e *S/Título #399* (15,5x10,3) apresentados respetivamente da esquerda para direita.

Fonte: <https://gulbenkian.pt/museu/artist/fernando-calhau/>. Acesso em: 10 out. 2020.

Desde os anos 1970 (se não antes), Fernando Calhau começou a abraçar um conjunto de procedimentos artísticos assentes “no valor acrescentado da repetição” (Sardo, 2017: 73). Pela sua série de pinturas verdes (fig. 4), realizadas entre 1972 e 1975, o artista esperava pontualmente, através de um conjunto restrito de indicações processuais, esgotar todas as possibilidades de variação do seu esquema serial. Assim, cada objeto pictórico, que surgisse no espaço da sua concretização efetiva, impulsionaria consequentemente “um sentido acrescentado ao anterior e, hipoteticamente, ao posterior” (Sardo, 2017: 73). A identidade deixaria de ser só a do elemento, passando a abrigar, simultaneamente, “uma relação entre elementos distintos ou (...) uma relação entre relações” (Deleuze, 2000, p.432), potenciando uma abertura dialógica para lá da estrutura projetada. Posto isto, o carácter vivencial, nas obras de Fernando Calhau, parece inscrever-se no espaço da repetição pela diferença circunstancial entre elementos. Noutros termos, o artista abraça a repetição como um *modus operandi* antecipadamente projetado e premeditado, mas que consente similarmente uma diferença impercetível, até ao momento da sua

realização prolongada no tempo. A analogia é, assim, a *matéria lógica* que atribui um *sentido distributivo*, a um projeto serial, mas somente em relação a uma identidade pensada (Deleuze, 2000: 432). A uma identidade projetada *a priori*.



Figura 4 – Vista da exposição *Work in Progress* (Lisboa, 2001) de Fernando Calhau.

Fonte: SARDO, 2012. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/29784>. Acesso em: 11 out. 2020.

2.4 O desejo utópico

Posto isto, parece-nos que o envolvimento com esquemas regulares, repetitivos e concretos assenta nesta expectativa dicotômica, que abraça o projeto de arte não só como realidade que prevê e que especula, mas como estratégia que potencia um conjunto de acontecimentos e relações não preditas e, em si, im-possíveis. Dito de outro modo, parece-nos que a vinculação a um esquema operacional constante, assenta num *desejo* de abordar o projeto de arte, enquanto realidade que se distende para lá da sua projeção e, conseqüente, documentação. De referir, que o projeto *Éden*, de Hélio Oiticica (1937-1980), parece ter sido concebido sob este desejo incessante, pois apresentou-se no espaço da Whitechapel Gallery, em Londres (1969), como algo “a ser concretizado” para lá da sua concretização efetiva (Sperling, 2015: 18). De certo modo, *Éden* foi projetado e definido sob a expectativa de se apresentar ao público como um advento aberto à participação e ao surgimento de outras proposições no “espaço-tempo presente” da sua fisicalidade. Nas palavras de Sperling, “os espaços de circulação [...] apresentam-se simultaneamente como possibilidades de

apropriação livre do *Éden* e como prelúdio da experiência das proposições” (2015: 22). Ora, Fernando José Pereira (n.1961), tentando invocar uma reconceptualização da noção de utopia, despida de toda a carga negativa que lhe foi sendo encrostada no decorrer da história, reposiciona-a no “campo das possibilidades em aberto pelo desejo” (Pereira, 2004). Assim, em termos de mudança, o *desejo utópico* passa pela acessão de uma diferença circunstancial, que “logo se transforma, novamente, por afirmação separatista em outra identidade” (Pereira, 2004), em outro acontecimento, para lá da inscrição projetual. O *desejo utópico* não se afirma, assim, como mote para a construção tangível do projeto de arte, mas antes como elemento que potencia pequenas divergências e reposicionamentos, a partir de uma “negação da intencionalidade desejante”⁵ (Pereira, 2004): dar o projeto por concluído. Falemos, então, aqui de uma dimensão im-possível do projeto de arte. De uma dimensão “que não é somente impossível, que não é somente o contrário do possível, [mas] que é também a condição ou a chance do possível” (Derrida, 2012: 244). De certa forma, o projeto de arte atesta-se nas entrelinhas da sua impossibilidade tanto por aquilo que materializa, como por aquilo que deixa em aberto. Revisitando Fernando Calhau, parece-nos que a determinado momento o artista reconhece esta ambivalência no espaço das suas demais propostas artísticas, não fosse ele dá-las por terminadas antes de atingir verdadeiramente o seu fim. Segundo Delfim Sardo (2017), Calhau, sob o receio de se tornar meramente formalista, não chegava efetivamente a concluir os seus projetos seriais. O final não chegava a ter lugar senão no espaço da sua possibilidade acrescida, ou seja, no espaço de uma hipotética e plausível continuação, que a determinado momento era abandonada pelo artista. Mas esse abandono, parece ser o que, de certa forma, certifica um lugar de recetividade, para lá do que se inscreve no plano projetual. É uma im-possibilidade em aberto, que permite manter a intenção desejante de se poder certificar o que não é certificável.

⁵ Quando nos referimos à necessidade de uma “negação da intencionalidade desejante”, aproximamo-nos essencialmente de um desejo obstinado que pode levar o seu autor a perseguir exaustivamente um projeto até ao seu fim último, ou seja até a um estágio que considere como absoluto.

A proposta fotográfica *S/Título #86 (de um ponto ao infinito)* (fig. 5) parece inscrever-se nesta dimensão. Constituída por oito fotografias a preto e branco, de um pormenor vegetativo, a série comporta um conjunto de possibilidades intermédias que são deixadas ao sabor imaginativo de quem as interpela. A escolha serial de Fernando Calhau é uma possibilidade entre tantas, formulada ao sabor das contingências da realidade fotografada. Parece-nos, assim, “que as repetições saídas de uma linha de montagem têm condições para revelar uma vida” (Batchelor, 2006: 138), que se inscreve entre a idealização projetual e a im-possibilidade do acontecimento. Este é, no nosso entender, o carácter utópico que se deve inscrever e preservar no espaço da criação artística, espaço que não certifique a aceção de respostas e resultados concretos, mas convoque uma abertura relacional entre a realidade sensível e possibilidades impossíveis, convocadas senão ao nível do desejo e da especulação.

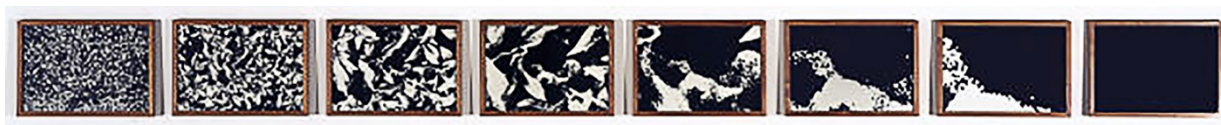


Figura 5 – Fernando Calhau, *S/Título #86 (de um ponto ao infinito)*, papel fotográfico, 27x362cm, 1976. **Fonte:** https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/stitulo-86-de-um-ponto-ao-infinito-151890/. Acesso em: 11 out. 2020

Considerações finais

O confronto com alguns dos projetos de Ângelo Ferreira de Sousa permitiu-nos abordar a realização projetual por meio de um carácter vivencial, que abraça o envolvimento social e comunitário do artista, num determinado momento, como parte integrante da sua atividade. Inversamente, ao dirigirem-se a questões formais e programáticas de execução, Fernando Calhau e On Kawara promovem uma vida que se atesta no próprio projeto, pela sua implementação repetitiva. Pelas suas propostas, Fernando Calhau e On Kawara fazem do espaço individual e privado, o seu local de trabalho e registo. No entanto, as intenções, os interesses e o Eu dialógico, de cada um deles, incita-os certamente a um envolvimento intrínseco para com aquilo que especulam, num determinado momento, para a sua prática artística. O desejo utópico de abraçar a sua atividade, a partir de determinados conceitos, conduz cada um deles a propostas distintas e, por conseguinte, imprevisíveis no espaço da sua concretização: seja pelo confronto social, seja pelo modo como

pequenos desfasamentos formais invocam uma relação para com o decorrer de um programa projetual, através de uma sucessão de atos elencados em que um afeta a dinâmica do outro, e assim por diante.

No fundo, cada proposta no seio da criação artística, sendo mais ou menos projetada para assumir um lugar exato num presente-futuro, dirige-se a um encontro divergente que apenas se verifica no espaço da sua impossibilidade. Por mais que o processo operativo, se vincule a regras, esquemas e etapas laborais restritas, imparciais e constantes, um projeto de arte abraça e comporta uma dimensão vivencial, que viaja entre as intenções do seu autor e as expectativas de quem o confronta num determinado momento. De referir, que nós planificamos e programamos muito, mas “devo dizer sobre isso que, finalmente, o que se passa aqui, na medida em que seja imprevisível (...) é que haverá tido acontecimento” (Derrida, 2012: 246). Talvez, seja esta ambivalência que torna um projeto restritivo e repetitivo tão intrigante, uma vez que as pequenas fissuras que ele promove, para lá do que é predito, apenas ocorrem quando todas as etapas, definidas *à priori*, são levadas a cabo com a maior exatidão e regularidade possível. Posto isto, temos em acreditar que o projeto de arte sobrevive, independentemente da sua estrutura normativa, pela sua capacidade intermédia de promover um diálogo extrínseco entre aquilo que projeta e as analogias que convoca num dado momento.

Ainda assim, outras questões se levantam no espaço deste entendimento. Como estratégia que se inscreve no espaço da criação artística, parece-nos pertinente vir a abordar o “projeto”, enquanto elemento, também ele, *per se* que comporta diferentes possibilidades futuras, aquando o processo da sua fixação. Nas palavras de Jacques Derrida, um dizer do acontecimento é também, na sua dimensão, um dizer que faz acontecimento, que influencia e predetermina as opções idiossincráticas de um autor e o modo como uma dada conjuntura é percecionada.

Referências

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. **Arte e infinitude**: o contemporâneo entre a arkhé e o tecnológico. Lisboa: Serralves/Relógio D'Água Editores, 2018.

BATCHELOR, David. Na cama com a monocromia. *In*: SARDO, Delfim (ed.). **Pintura Redux**: desenvolvimentos na última década. Público e Fundação de Serralves. [s.l.: s.n.], 2006, p. 132–141. (Coleção de Arte Contemporânea, Público Serralves, 7).

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

DERRIDA, Jacques. Uma Certa Possibilidade Impossível de Dizer o Acontecimento. **Revista Cerrados**, n. 21, p. 230–251, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/%20cerrados/article/view/26148>. Acesso em: 13 nov. 2019.

GORYS, Boris. A Solidão do Projecto. *In*: PÉREZ, Miguel von Hafe (org.). **Propostas da Arte Portuguesa Posição: 2007**. Público e Fundação de Serralves. [s.l.: s.n.], 2007, p. 142–146. (Coleção de Arte Contemporânea, Público Serralves, 9).

GUGGENHEIM MUSEUM. **On Kawara**: Date Paintings. [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wXjiWD7jOfM&t=91s>. Acesso em: 2 out. 2020.

LOUREIRO, Domingos. Projeto artístico e identidade pessoal. *In*: FERREIRA, António Quadros (ed.). **Pensar o fazer da pintura** – 31 teses sobre investigar e criar em pintura. Porto: Afrontamento/i2ADS, 2017. p. 128-137.

LOUREIRO, Domingos; MEIRA, Liliana. Projeto Artístico e Identidade: o território de origem e o desenvolvimento autoral no percurso de Luís Fortunato Lima. *In*: De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: **Atas do XI Congresso Internacional CSO**. Lisboa: [s.n.], 2020. p. 342-352.

PEREIRA, Fernando José. Arte e utopia: A condição im-possível do exílio. **E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia**, n. 2,

2004. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo10571.pdf>. Acesso em: 13 set. 2020.

PÉREZ, Miguel von Hafe. **Propostas da Arte Portuguesa Posição: 2007**. Público e Fundação de Serralves. [s.l.: s.n.], 2007. (Coleção de Arte Contemporânea, Público Serralves, 9).

SARDO, Delfim. **O exercício experimental da liberdade**. 1. ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

SOUSA, Ângelo Ferreira de. **ângelo ferreira de sousa**. Disponível em: <https://www.angeloferreiradesousa.net/projects/projects-pt.html>. Acesso em: 27 set. 2020.

SPERLING, David. Corpo + Arte = Arquitetura. Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. **Concinnitas**, v. 1, p. 18-35, 2015. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/287204903>. Acesso em: 14 set. 2020.