

# SANSI, ROGER THE ARTIST AND THE STONE: PROJECT, PROCESS AND VALUE IN CONTEMPORARY ART

DOI

[dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.171003](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.171003)

Sansi, Roger. 2019. The artist and the stone: project, process and value in contemporary art. *Journal of Cultural Economy*.

ORCID

[orcid.org/0000-0002-8545-6626](https://orcid.org/0000-0002-8545-6626)

**TRADUÇÃO: LINDOLFO SANCHO**

Universidade Federal de São Paulo, VISURB, Guarulhos, SP, Brasil, 07252312 - la.visurb@gmail.com

**REVISÃO TÉCNICA: ROGER SANSI**

## THE ARTIST AND THE STONE: PROJETO, PROCESSO E VALOR NA ARTE CONTEMPORÂNEA

### RESUMO

As práticas da arte contemporânea são frequentemente descritas ou como projetos ou como processos. Mas quando é possível dizer que um projeto ou processo artístico está finalizado? Como é avaliado? Este se torna um produto? Neste artigo, apresentarei uma obra de arte específica, *The Artist and the Stone*, onde um artista e um bloco de pedra de 22 toneladas foram trazidos da Palestina até Barcelona, Espanha. Por meio deste exemplo, irei explorar as diferentes temporalidades entre processo, projeto e produto na arte contemporânea. Minha premissa é que processo, projeto e produto são, frequentemente, justapostos de maneiras contraditórias em uma tensão contínua que acaba por revelar uma contradição mais profunda entre arte como forma de valor e arte como forma de vida.

### PALAVRAS-CHAVE

Arte; projeto;  
processo;  
produto; valor.

Em uma tarde quente de julho de 2015, eu compareci a um evento no Hangar, um centro de arte em Barcelona, onde alguns artistas estavam apresentando seus projetos em uma grande sala escura e fria no prédio principal que ficava em uma antiga planta industrial. Um dos projetos apresentados se chamava *The Artist and the Stone*,<sup>1</sup> de Matteo Guidi e Giuliana Racco. O projeto consistia em trazer uma pedra de 22 toneladas e um artista desde a Palestina até Barcelona. Nas palavras dos autores:

*The Artist and the Stone* é um trabalho artístico na forma de processo contínuo que fala sobre mobilidade, cidadania, desejo, e restrição ao negociar o movimento duplo de um sujeito (um artista) e um objeto (um bloco de pedra de 22 toneladas) da mesma área da Palestina até a Espanha. Concebido por Guidi e Racco em janeiro de 2014, *The Artist and the Stone* é uma continuação da investigação dos dois artistas sobre as maneiras pelas quais as pessoas contornam restrições e limitações em seu dia a dia, movendo-se nos sistemas que lhes são impostos. Desde sua concepção, *The Artist and the Stone* catalisou exposições, workshops, debates e atividades pedagógicas.<sup>2</sup>

Após a apresentação, conversei com os artistas, que expressaram sua frustração com as dificuldades que estavam encontrando. Ainda assim, eles disseram que é precisamente sobre isso que é o projeto: o processo em si é mais importante que atingir o objetivo de trazer a pedra e o artista para Barcelona. Como pode ser lido no texto, *The Artist and the Stone* é definido como um “trabalho artístico na forma de processo contínuo”. A obra de arte não era a “pedra”, nem mesmo a presença do “artista”, mas todos os eventos, encontros, conversas, documentos, fotografias e filmes catalisados por este projeto. Como projeto contínuo, não possuía um fim claro ou conclusão, não foi feito para ser um produto acabado, por isso seu valor era difícil de avaliar (Figura 1).



FIGURA 1  
The Artist and  
the Stone, Guidi  
e Racco, 2015.

1. Mesmo na descrição em espanhol do projeto, os autores conservaram o nome em inglês. Por isso optei por manter o nome nesse mesmo idioma na versão em português. (N. T.)

2. Disponível em: <<https://bit.ly/2XZa8yp>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Este não é um caso excepcional na arte contemporânea: tornou-se comum que artistas definam seus trabalhos em termos de projeto e processo, no lugar de um produto acabado. Mas como e quando esses projetos e processos são concluídos, se eles são algum dia? E como um projeto de arte ou processo artístico tem seu valor avaliado? Neste artigo, não tenho a intenção de dar uma resposta pontual para estas questões, mas apenas fornecer algumas reflexões gerais baseadas neste caso particular. Primeiro, apontarei as temporalidades próprias de projetos de arte e processos artísticos, em oposição às obras de arte. Em seguida, defendo que o valor de projetos de arte e de processos artísticos é difícil de determinar, porque estes estão intimamente relacionados aos artistas como pessoas e a suas vidas, em oposição à obra de arte como um produto com valor. A própria noção de “valor” talvez não seja a mais adequada para entender projetos de arte e processos artísticos, pois a vida talvez não seja facilmente descrita como um forma de valor, mas sim como forma de *ser e estar*: não é sobre o que as pessoas têm, mas sobre *o que as pessoas são onde estão*.<sup>3</sup>

#### **A VALORIZAÇÃO DO PROJETO**

De acordo com Grant (2017), a valorização do processo em relação ao produto se tornou um clichê recorrente nas declarações de artistas em décadas recentes. Um clichê parcialmente baseado em uma verdade: muitos artistas contemporâneos empregam processos que excluem em parte ou eliminam a produção de objetos duráveis (Ibid.). O reconhecimento da obra de arte inacabada como expressão de subjetividade ou a obra “aberta” como um convite ao diálogo (Eco 1962) pode ser identificado até, pelo menos, no Impressionismo. Mas o momento decisivo veio com a *neo-avantgarde* dos anos 1950 e 1960, quando muitos artistas enfatizavam o efêmero, a temporalidade (Lee 2004), os projetos, eventos e processos. A valorização do processo não foi apenas formal ou técnica. O “Processo” traz o foco para o trabalho artístico, uma forma de trabalho que resiste a ser concluído, alienado, em ser um produto acabado. “Desmaterializando” seus trabalhos, os artistas buscavam resistir à limitação da arte à forma de mercadoria, a um “produto” para o mercado (Lippard 1997).

Mas, em retrospecto, esta união automática entre materialidade e o mercado, entre o objeto físico e o produto, é mais ambivalente do que parece (Buskirk 2003). Desde os anos 1960, a desmaterialização da arte não resultou no colapso do mercado de arte. Obras de arte “desmaterializadas”, “efêmeras” e “em processo” têm sido consequentemente coisificadas,<sup>4</sup> tornadas mercadorias, produtos e até mesmo consolidadas

3. No original foi empregado o verbo *to be*: “[...] it’s not about what people have, but what people are”. O trecho em si indica que o verbo *to be* corresponde apenas à forma *ser*, mas, dado o texto em geral e a importância dada ao *estar* em vários momentos, optei por empregar tanto o verbo “*ser*” quanto o “*estar*” na tradução. (N. T.)

4. O verbo empregado no inglês foi *objectify*, que pode ser traduzido como “objetivar” ou

como objetos duradouros (Dominguez Rubio 2014). Ainda assim, a valorização do processo sobre o produto na arte contemporânea não declinou, mas, ao contrário, se tornou mais duradoura e difusa. Grant (2017) propõe que isso seja, em parte, uma estratégia dos artistas para evitar a subserviência de seus trabalhos à teoria crítica: uma tentativa de deixar sua obra “aberta” (Eco 1962) a interpretação, e não apenas como um exemplo ou ilustração de teorias *prêt-à-porter*. Talvez pudéssemos dizer que a valorização do processo reflete uma rejeição à subserviência em geral: um anseio dos artistas por controlar suas obras, controlar suas temporalidades. E isso aponta para um dos problemas centrais da arte contemporânea: a difícil relação entre autoria, autoridade e propriedade (Buskirk 2003). Mesmo se o desejo utópico de superar a transformação em mercadoria não foi alcançado, e obras de arte ainda operam como mercadorias, elas são mercadorias bastante peculiares. As obras de arte estão sujeitas a direitos morais e intelectuais. Elas podem ser vendidas, mas são feitas para continuar a ser moralmente conectadas a seus autores; elas são um exemplo do que Weiner (1992) chama de o “paradoxo de manter ao ceder”. Que são objetos “inalienáveis” que, mesmo quando trocados, se mantêm ligados a seus autores (Myers 2001). A relação “inalienável” entre artista e obra de arte tem declinado de muitas maneiras nas últimas décadas, desde a desmaterialização ao hiperprodutivo espetáculo de vender-se ao mercado com a multiplicação de mercadorias de arte encontradas em artistas populares como Warhol, Koons ou Hirst. O que ambas as abordagens têm em comum, no final, é a valorização do autor (Buskirk 2003), inalienavelmente atrelado ao valor da obra de arte. Mesmo quando vendidos, operadores do mercado de arte tentam controlar as trajetórias de seus produtos para que não fiquem muito “desprendidos” (Velthuis 2007, 45) de seus autores. O mercado de arte não é somente motivado por lucro, é também focado em outros valores como prestígio, poder, vaidade (Velthuis 2007) e relações sociais.

### **O ARTISTA DISTRIBUÍDO**

Os estudos sociais sobre a arte têm se interessado na complexa relação entre arte e economia (Bourdieu 1993, Plattner 1996, Myers 2001, Abbing 2002, Velthuis 2007). Bourdieu (1993) argumentou que a arte é uma economia reversa, em que artistas acumulam “capital” artístico ao rejeitar o mercado. Porém a abordagem de Bourdieu sobre o capital pode ser um tanto limitada para entender alguns processos sociais de apreciação de valor. As teorias sobre o capital simbólico pressupõem um sujeito que coisifica, calculando e acumulando relações sociais como símbolos de poder. As teorias antropológicas sobre o valor propuseram alternativas

---

“objetificar”. Objetivar pode abarcar tanto a ação de objetificar quanto a de tornar algo concreto e objetivo, sem se tratar necessariamente de um objeto. Para evitar ambiguidades, optei por empregar o termo “coisificar”, nos trechos que se referem a objetificar, e objetivar nos trechos em que este verbo é empregado de maneira mais geral. (N. T.)

ao capital simbólico. Munn (1986) descreveu o Kula na Melanésia como uma expansão do valor da pessoa. No circuito do Kula, nomes, histórias, coisas, saberes viajam longe no espaço e no tempo, levando as pessoas com eles para além de seus corpos físicos. A fama do Kula não sugere um movimento de acumulação de objetos ou controle sobre outras pessoas, mas uma expansão da pessoa. O acúmulo de capital simbólico é um movimento de coisificação, introspecção e desreconhecimento, no qual o estrategista captura o tempo alheio (Bourdieu 1993). “Fama” ou reconhecimento, por outro lado, são um movimento expansivo no qual o viajante cria relações e saberes, tornando-se parte da vida dos outros, eles se apropriam dele. Ademais, os objetos do Kula têm os nomes de seus viajantes inscritos em suas lendas, contanto que os viajantes mais famosos troquem os objetos de maior prestígio. Nesse sentido, “conchas e homens são, reciprocamente, agentes da definição do valor um do outro” (Munn 1986, 283).

Levando essas ideias além e as aproximando da discussão de Mauss (1938/1985) sobre a noção de pessoa, Marilyn Strathern (1988) e Alfred Gell (1998) desenvolveram a noção de “pessoa fractal” ou “pessoa distribuída”. Para Gell (1998, 103), “como seres sociais, estamos presentes não apenas em nossos próprios corpos, mas em tudo que nos cerca e testemunha nossa existência, nossos atributos, e nossa agência”. A arte, para Gell, é um exemplo paradigmático da pessoa distribuída como extensão inalienável do artista. Gell propôs que a arte não é avaliada como um objeto à parte, mas como parte de um grande “objeto distribuído”: o *Oeuvre*, ou obra do artista, é “um trabalho indivisível consistindo em muitos expoentes (trabalhos), mas correspondendo a uma entidade única [...]. A obra do artista é um objeto que, por assim dizer, é feito de tempo, não do tempo tênue e dimensional da física, mas do tipo substancializado que Bergson batizou duração” (Gell 1998, 235 a 236).

O tempo como duração é oposto à temporalidade do capital: não é claro e quantificável como um objeto, mas um processo contínuo e indeterminado. Para Bergson (1911/1998), a duração é uma experiência subjetiva do tempo, oposta ao tempo mensurável da matemática. Para Gell, a pessoa é construída nesse tempo como duração: “se referir a uma pessoa como um possuidor de ‘consciências’ é se referir a uma série de cognições organizadas temporariamente ao longo de um eixo de duração” (Gell 1998, 236). O objeto distribuído, a obra, é a contraparte do artista como uma pessoa distribuída: “a obra do artista é uma consciência artística (pessoalidade no sentido cognitivo e temporal) tornada explícita e feita pública e acessível” (Ibid., 236). Trazendo Duchamp como exemplo, Gell (Ibid.) propõe que sua obra foi, de fato, um objeto múltiplo, distribuído em diferentes instâncias ou eventos: cada trabalho é parcialmente uma recapitulação de trabalhos anteriores e parcialmente uma antecipação de trabalhos futuros.

Aproveitando a brecha de Gell para estender sua análise, pode-se argumentar que, no caso de Duchamp, a implicação mútua entre objeto distribuído e pessoa distribuída é, na verdade, mais profunda do que foi proposto. *O Grande Vidro*, também conhecido como *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* (Ibid., 250), a grande obra-prima na qual ele vinha trabalhando desde 1913, foi oficialmente “inacabada” em 1923. Posteriormente, Duchamp declarou que gastara todas suas ideias e que não tinha mais desejo em ser um artista em atividade. Ele já havia passado dos 35 anos. A obra de Duchamp quase teve seu fim ali: ele aceitava convites ocasionais para curadoria de exposições, aconselhava colecionadores, comprava e vendia arte, fazia reproduções em pequena escala de sua obra e autorizava a reprodução de seus trabalhos. Pela maior parte de sua vida, seu trabalho foi o de administrar seu próprio legado, ou seja, administrar a si mesmo; viver de sua própria reputação, nome e fama. Em seus próprios termos, a obra prima de Duchamp foi seu *emploi du temps*, seu emprego do tempo; em outras palavras, como ele viveu (Cabanne 2014).

Nesse caso, artista e obra, pessoa distribuída e objeto distribuído estão ainda mais entrelaçados do que Gell pressupôs. Duchamp não é apenas um exemplo, é também modelo de um novo tipo de artista, cuja obra-prima é a própria vida. A “inacabada” *O Grande Vidro* também será um dos modelos sobre os quais os artistas começarão a classificar seus trabalhos em termos como “processo” e “projeto” no lugar de um produto acabado.

O equilíbrio exemplar de Duchamp entre trabalho e vida responde aos ideais da “utopia estética”. A indagação sobre a divisão entre trabalho e vida está no cerne do que Rancière chama de regime estético da modernidade (Rancière 2004), que é o discurso da arte nos últimos dois séculos. Nos termos de Bourriaud (1999, 13), “a arte moderna rejeita separar o produto acabado da existência: *Praxis = poiesis*. O ato de criação é criar a si mesmo”. Sob o regime estético, a arte procuraria ser mais que uma forma especializada de trabalho, um campo autônomo de produção de mercadorias finas, uma profissão; ela aspiraria a ser uma forma diferente de vida, oposta à alienação capitalista, a separação entre produtor e produto, entre trabalho e vida, e entre pessoas e coisas. Bourriaud e Rancière traçam as origens desse movimento utópico autopoético em Schiller e Marx, mas esse discurso utópico ainda está presente nas práticas da arte contemporânea.

#### **VALOR, PESSOALIDADE, AUTORIA**

Pode ser dito que tais narrativas “utópicas” estão em contradição com o mundo da arte contemporânea, ainda alicerçado em instituições clássicas e representativas como museus de arte, mercados de arte, artistas, ateliês e colecionadores. A arte contemporânea é construída sobre uma tensão contínua entre o anseio em praticar arte como uma forma de vida, como um processo aberto, e os “fatos” institucionais que demandam que

artistas coisifiquem seus trabalhos como produto (Buskirk 2003, Sansi 2015, Grant 2017). Podemos encontrar um exemplo claro dessa tensão na questão da autoria. Eu mencionei anteriormente que o que separa obras de arte de outras mercadorias é sua autoria, o fato de que são propriedades inalienáveis, uma extensão da pessoa distribuída do artista. Isso é coerente com o sistema de estimativa de valor institucional (Buskirk 2003) em que é necessário coisificar o artista distribuído em produtos de fato. Mas isso talvez contradiga o discurso da utopia estética: um elemento-chave dessa utopia é a procura pela dissolução da arte na vida cotidiana, o que também implica dissolução do artista. Muitas formas de prática artística no último século tiveram como premissa um “inexorável processo de desreconhecimento da agência” (Kester 2011, 4), com artistas buscando deixar de lado sua intencionalidade, permitindo ao acaso guiar seu processo de trabalho. Essa renúncia à agência é também central para as práticas artísticas colaborativas e relacionais que foram difundidas nas últimas décadas. Aparentemente, então, muitos artistas não buscam projetar sua personalidade, expandir sua fama, mas, ao contrário, eles procuram<sup>5</sup> se afastar para se tornarem mediadores, canalizando outras agências. Esse desreconhecimento da agência, entretanto, contradiz a reivindicação da autoria, que ainda é central para a arte contemporânea. Os artistas contemporâneos realizam projetos coletivos em colaboração com muitos tipos diferentes de atores, mas, ainda assim, se sua prática precisa ser avaliada como arte, em algum ponto do processo, eles precisam ser designados como os autores (Bishop 2012, Sansi 2015).

Essas contradições também estão presentes, em termos gerais, nas dificuldades em unir valor e processo. Dando continuidade à nossa discussão anterior, pode ser dito que o valor do trabalho artístico é uma expansão do valor do artista, uma distribuição de sua fama no espaço e no tempo. Mas como esse valor pode ser quantificado ou objetivado? David Graeber (2001, 230) define valor em termos bastante amplos, como “a maneira como as pessoas avaliam a importância de suas próprias ações dentro de sistemas sociais, entendidos como estruturas de ação criativa”. Essa definição não reduz valor econômico por um lado, nem faz do valor sinônimo de uma definição genérica de sentido: atribuir valor implica estimar, comparar, objetivar. Atribuir valor é recordar uma ação, visualizando-a como objeto a ser avaliado. Porém, se descrevermos ações em termos de duração, o ato retrospectivo, estático e coisificador de atribuir valor talvez pareça uma finalização ou mesmo uma contradição. O momento de estimativa do valor representa uma finalização, mas, se a arte é um processo contínuo e indeterminado, um processo de vida que busca se dissolver na vida cotidiana, como pode ter um fim? A ontologia da duração e do

5. O verbo utilizado em inglês foi *pretend*, o que implica um sentido diferente do empregado na tradução. Interpreto pelo contexto que o verbo utilizado deveria ter sido *intend*, aqui empregado em português. (N. T.)

processo resiste ativamente à avaliação, à estimativa, à coisificação e à representação. Nesses termos, uma teoria da pessoa distribuída é diferente da teoria do valor. Se a pessoa é distribuída, pessoas e coisas não são apenas agentes da definição de valor um do outro, como na fórmula de Munn, mas são, na verdade, extensões um do outro. É possível, então, falar em valor do artista distribuído? Somente se em algum ponto do processo, como mencionado, o artista distribuído é objetivado como autor, encerrando o processo e afirmando sua agência.

A arte contemporânea é construída sobre essa tensão contínua entre processo e valor, participação e autoria, estética utópica e arte como instituição de representação. Entretanto eu diria que essa tensão contínua não é um impasse, mas sim uma tensão produtiva: ela expõe experimentações com as temporalidades do trabalho artístico, abordando obras de arte como processos, mais do que como produtos. Meu objetivo neste artigo é explorar essas temporalidades por meio de um exemplo etnográfico, no qual muitas das questões aqui mencionadas são apontadas de maneiras específicas. Mas, para explorar essas temporalidades, tenho que discutir um pouco mais a fundo os conceitos de “projeto” e “processo”.

### **PROJETO E PROCESSO**

Assim como “processo”, “projeto” também se tornou um conceito-chave para descrever trabalhos na arte contemporânea (Groys 2002, Gratton e Sheringham 2005, Bishop 2012, Kunst 2014). “Projeto” e “processo” são, às vezes, usados de modo similar: a temporalidade do projeto, como do processo, é contraposta ao produto. No lugar de ser quantitativo, construído sobre a acumulação retrospectiva de obras de arte como símbolos de valor, a temporalidade do projeto seria feita para o futuro, um vir a ser, um resultado presumido. Como o processo, os projetos diluem a separação entre artistas e seus trabalhos: os artistas têm projetos que ainda não foram implementados, mas que estão em processo, *in nuce*, em desenvolvimento. O projeto implica certa “biopolítica, uma forma particular de ‘organizar a vida como um evento’, como uma atividade pura que ocorre no tempo” (Groys 2002,6). Os projetos artísticos resultam em formas de relacionar pessoas, coisas e tempo em certo “regime de vida” (Collier e Lakoff 2005), uma forma de vida (Bourriaud 1999).

Nesses termos, processo e projeto parecem permutáveis, mas, na verdade, há diferenças significativas. Ao contrário do projeto, o processo não necessariamente pressupõe um plano de ação definido, uma intenção, um cronograma, um método, um design e, principalmente, um autor com uma ideia a ser implantada por meio do projeto. Na literatura de negócios e gestão, os projetos criam inovação, novos produtos, enquanto os processos apenas criam variações (Lidow 2014). Alguns antropólogos também fazem essa distinção: para Ingold, os projetos seguiriam um modelo ou



plano preconcebido, um plano projetado por um autor específico, enquanto os processos não começam com uma ideia e terminam com um produto, mas se desenrolam no caminho, sem começo ou fim (Ingold 2011). Diferentemente de um tempo projetivo, um processo não é orientado em direção a um futuro determinado, uma promessa a ser cumprida, mas é constantemente alterado por eventos que remodelam as relações sociais que ele mesmo implica no presente. Assim, os processos são muito mais difíceis de objetivar como valor, eles são uma forma de vida que não pode ser completamente coisificada (Ingold 2011). O projeto aspira, por outro lado, a alcançar uma conclusão, cumprir seu objetivo, materializar uma ideia, criar valor. Para Boltanski e Chiapello (2006, 105), “o projeto traz à existência objetos e sujeitos – ao estabilizar certas conexões e torná-las irreversíveis. É, portanto, um espaço temporário de acumulação onde criar valor oferece a base para a demanda de ampliar a rede com mais conexões”. Na tela em branco do processo, os projetos criam feixes de valor. Dessa forma, o projeto aparece como um dispositivo da biopolítica que transforma a ação humana em valor estimado e trabalho disciplinado, o qualitativo em quantitativo, o processo em produto. De fato, para Boltanski e Chiapello (2006), o projeto é o modelo de trabalho não apenas na arte contemporânea, mas também no capitalismo hodierno em geral, em que os próprios trabalhadores se tornaram o produto, sob a forma de “capital humano”, e em que, retornando a Bourdieu, a própria vida humana se torna uma forma de valor acumulado.

Muitos artistas, mesmo se tentarem por própria vontade reunir arte e vida, mesmo se declararem estar interessados somente no processo, ainda assim precisam se sustentar e coisificar seus produtos em obras de arte de fato. Inserido no “novo espírito do capitalismo” (Boltanski e Chiapello 2006, 105), o projeto emerge inevitavelmente como o método e forma de vida para conseguir recursos: para obter financiamento, é necessário escrever uma proposta com justificativa forte, resultados viáveis e um cronograma definido. Em outras palavras, é necessário apresentar um projeto claro, no qual os artistas precisam vender... a si mesmos como autores. Atores no mundo das artes (curadores, críticos, outros artistas) perguntam uns aos outros “no que estão trabalhando”, o que estão planejando para o futuro e, inevitavelmente, as respostas são enquadradas como “projetos”.

Porém eu diria que, na prática, projeto e processo são muito mais difíceis de desemaranhar. Primeiro, projetos de arte não são totalmente fechados e imunes à indeterminação do processo: os resultados de um processo frequentemente superam a proposta inicial, eles são difíceis de avaliar e serem reduzidos a um valor material. O resultado imaginado do projeto talvez acabe sendo indeterminado: como um artista amigo meu uma vez disse, “projetos nunca são concluídos, são apenas encerrados”, muitos projetos permanecem inacabados, sem um fim claro; em outros termos, eles permanecem “em processo”. E depois, completos ou não, eles se tornam

material de projetos futuros. A relativa liberdade de projetos de arte, especialmente no que diz respeito a seus resultados, abre espaço para processos de pesquisa reais acontecerem. Nesses termos, o projeto não é inevitavelmente uma jaula disciplinária que transforma o produtor em “capital humano”, um produto, uma armadilha neoliberal do novo espírito do capitalismo. Os projetos artísticos podem estar inacabados e abertos, como um processo em andamento, ou, ao contrário, eles podem acabar coisificados como produto. Processo, projeto e produto acabam coexistindo em uma relação agitada, em que um se torna o outro. A prática artística é frequentemente construída sobre essa tensão contínua entre sua forma externa, como um projeto que precisa se tornar um produto valioso, e sua dinâmica interna, como um processo de pesquisa aberto e vivo.

Essa tensão é visível no caso que estou apresentando, *The Artist and the Stone*, que é descrito como um trabalho artístico na forma de processo contínuo, sendo desenvolvido como um projeto e terminando parcialmente como um produto coisificado. Nos próximos parágrafos, descreverei o caso em detalhes, em uma linha do tempo, dos seus precedentes e ideias iniciais a seus resultados. Mas esta única linha do tempo não apresenta uma trajetória linear e constante, ela é pontuada por atrasos, acelerações, desvios, encontros, recuos, coisificações, reinterpretações... Ao colocar em contexto as contradições e contingências deste caso, meu objetivo é mostrar a contínua tensão das diferentes temporalidades do trabalho artístico, do projeto passando pelo processo ao produto, e as dificuldades que essas contradições provocam na compreensão do valor na prática artística.

#### **A IDEIA**

Começarei por introduzir os artistas. Giuliana Racco e Matteo Guidi eram parceiros tanto na vida profissional quanto na vida pessoal. Racco é uma canadense de ascendência italiana que se mudou para a Itália, onde trabalhou como tradutora e instrutora de línguas. Sua pesquisa e prática artística estão focadas em temas como o trabalho precário, a imigração, os deslocamentos e o processo de aquisição linguística entre as populações migrantes, refugiados e em comunidades locais. Guidi é italiano com experiência em design e antropologia. Como artista, ele trabalhou principalmente em condições de confinamento, especialmente em prisões. Racco e Guidi se conheceram na Itália em 2008. Desde 2009, eles começaram a trabalhar juntos em diferentes projetos, se candidatando para projetos em conjunto e construindo um portfólio comum, ainda que tivessem mantido suas práticas individuais.

Em 2013, Racco e Guidi se mudaram para Barcelona, Espanha, onde haviam sido premiados com uma residência artística no Hangar, um centro de fomento para produção e pesquisa nas artes. A residência não incluía um pagamento em dinheiro ou acomodação. Na verdade, o Hangar

oferecia assistência técnica para a produção dos projetos, enquanto eles teriam de pagar um aluguel pelo espaço. Uma das principais finalidades das residências é ajudar artistas a construir uma rede, primeiro com outros artistas residentes, mas também por meio de múltiplas exposições para o público e apresentações de seus trabalhos, com a comunidade artística em geral, incluindo galeristas, curadores e mesmo colecionadores. A residência no Hangar não é apenas direcionada à produção mais ou menos material da arte, mas também à promoção dos artistas.

Essa residência ofereceu a Racco e Guidi uma oportunidade excepcional para se apresentarem ao mundo artístico de Barcelona. Guidi já havia vivido lá como *designer* e o casal já estava pensando há um tempo sobre viver naquela cidade. Isso não era apenas uma outra residência para eles, era um projeto de longo prazo no qual eles estavam investindo suas vidas.

Quando chegaram a Barcelona, Racco e Guidi haviam acabado de sair de um extenso período de trabalho na Palestina. Eles precisavam descarregar o denso arquivo de material coletado lá, mas ainda não tinham ideia sobre por onde começar. Em outras palavras, eles não tinham um projeto claro. Mas, logo após chegarem, eles receberam uma mensagem de um amigo, o artista palestino Ibrahim Jawabreh. Assim que soube que eles estavam em Barcelona, ele perguntou se eles poderiam lhe conseguir um convite. E, pensando sobre como conseguir trazê-lo a Barcelona, eles começaram a desenvolver uma ideia.

Eles haviam conhecido Jawabreh durante sua estadia na Palestina. Lá eles participaram de um programa (*Campus in Camps*) no qual colaboraram com palestinos, como Jawabreh. Como parte do programa, eles organizaram uma caminhada entre dois campos de refugiados para refletir sobre as limitações na mobilidade dos refugiados. Durante essa caminhada, encontraram uma pedreira que os impressionou: pareciam-lhes a imagem de uma ruína arqueológica do futuro.

A rocha branca das pedreiras de Jerusalém, as Pedras de Jerusalém, são, de fato, uma das maiores indústrias da região desde o período do Mandato Britânico, quando os ingleses decidiram cobrir prédios com essa pedra para lhes conferir uma aparência “tradicional”. Por isso, Racco e Guidi pensavam em fazer algo com Pedra de Jerusalém. Após receberem a ligação de Ibrahim, a ideia para um novo projeto surgiu: trazer para Barcelona ele e uma Pedra de Jerusalém. Trazer não apenas um seixo, mas um grande bloco, uma pedra de 22 toneladas. Racco e Guidi ainda estavam interessados em abordar a questão da mobilidade dos refugiados, mas, dessa vez, a ideia era estabelecer um paralelo entre o movimento de uma Pedra de Jerusalém e um refugiado palestino. A pedra, por um lado, aparece como símbolo de um território complexo e disputado, não apenas em termos políticos e

históricos, mas também em termos de domínio público e privado da terra. O “artista”, por outro lado, é a imagem de um agente dinâmico e cosmopolita, que é oposto ao refugiado, um indivíduo imobilizado e subjugado. Eles estavam interessados em entender quais dificuldades a pedra e o artista encontrariam em suas trajetórias até Barcelona. Uma ideia simples, mas difícil de executar. Nas palavras dos artistas: “a ideia era começar com os dois processos. Então ver o que acontece. Claramente, são projetos que mudam com as circunstâncias [...] era um *work in progress*”.<sup>6</sup>

O movimento em si, a trajetória, o processo eram mais importantes do que alcançar o fim. A imagem mais usada por eles para identificar o projeto é da obra peripatética *In Between Camps*<sup>7</sup> – uma caminhada entre os campos de refugiados na Palestina, uma imagem de deriva, um processo onde os artistas se deixam abertos ao acaso (Figura 2). Ainda assim, essa ideia aberta precisava ser objetivada e desenvolvida como um projeto, com uma narrativa clara, um cronograma e resultados. Essa narrativa era necessária para obter financiamento para o projeto. Mesmo com os artistas sabendo muito bem que, na realidade, “os projetos mudam com as circunstâncias”.<sup>8</sup>

No começo de 2014, Guidi e Racco começaram a construir uma rede de parceiros e um grupo de trabalho em Barcelona e na Palestina. Em Barcelona, eles formaram um time de pessoas no comando de diferentes aspectos do projeto, desde curadoria artística a relações institucionais, coordenação e produção de eventos, até documentação gráfica. Ninguém foi pago, assim como os próprios artistas não o foram; eles participaram do projeto por interesse próprio. Na Palestina, Saleh Khannah, que havia participado do projeto anterior, estava no comando logístico. Esse time tinha reuniões semanais para planejar o projeto. O grande problema, de início, era conseguir financiamento. Os primeiros pedidos foram malsucedidos, mas, no final de 2014, eles foram selecionados para *Translocacions* – uma mostra que incluía intervenções no espaço público do bairro de Raval no centro de Barcelona.

Guidi e Racco sugeriram colocar a pedra trazida da Palestina em uma praça de Raval por três semanas e organizar uma série de atividades com o artista, Jawabreh, durante o mesmo período. *Translocacions* se ofereceu para organizar essa intervenção *in situ*. Contudo o apoio de *Translocacions* não cobria os custos totais do projeto, e eles somente concederiam o financiamento uma vez que eles conseguissem trazer a pedra para Barcelona. Apenas alguns meses depois, em abril de 2015, eles conseguiram fundos do *Canada Council for the Arts*. O projeto, então, começou a parecer viável, e eles finalmente conseguiram comprar a pedra na Palestina.

6. Entrevista com Racco e Guidi, março de 2016. Traduzida para o inglês pelo autor.

7. Disponível em: <<https://bit.ly/2UUOBFd>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

8. Entrevista com Racco e Guidi, março de 2016. Traduzida para o inglês pelo autor.



FIGURA 2  
In *Between  
Camps*, Guidi e  
Racco, 2012.

### **A PEDRA**

Então eles procederam a perguntar à União da Indústria da Pedra e do Mármore na Palestina se eles poderiam comprar uma pedra de 22 toneladas e trazê-la a Barcelona para um projeto de arte. O pedido não foi rejeitado, mas tampouco foi completamente compreendido. Havia um problema legal: para proteger o trabalho dos canteiros na Palestina, é proibido exportar pedra de Jerusalém sem que ela seja talhada. Mas a União dos Canteiros entendeu que o projeto poderia ser uma forma de promover a causa palestina, e então negociaram as barreiras legais com a Câmara de Comércio. A União forneceu uma carta pedindo às autoridades na fronteira que deixassem a pedra ir para Barcelona como uma doação cultural, um presente. A pedra possuía uma mobilidade na condição de presente que não seria possível na condição de mercadoria (Myers 2001).

Entretanto, no outro lado, eles precisavam encontrar um destinatário para esse presente em Barcelona. O centro de arte público onde o projeto seria exibido, Santa Mònica, não aceitou a doação por não possuir uma coleção permanente e por não dispor de um depósito onde guardar uma pedra de 22 toneladas. No fim, uma escola de arte, a Escola Massana, aceitou a doação, ainda que não estivesse claro onde e o que eles fariam com a pedra.

A pedra viajou da Palestina a Israel e atravessou o Mediterrâneo até Barcelona sem qualquer incidente. As autoridades israelenses nunca contestaram ou, talvez, nem sequer notaram o projeto. Mas, quando chegou a Barcelona, a pedra acabou retida em seu contêiner no porto por meses,

pois não havia um lugar para colocá-la temporariamente. Em reuniões com diferentes departamentos do conselho municipal, os artistas e Translocacions sugeriram uma série de praças diferentes no distrito de Raval. O conselho municipal rejeitou todas por causa de problemas técnicos. Vários arquitetos e urbanistas estrangeiros, entretanto, certificaram a falta de fundamentos das motivações técnicas. Assim, os artistas passaram a suspeitar que uma falta de interesse político poderia estar implicada em certas questões globais importantes.<sup>9</sup>

Em maio de 2015, o conselho municipal mudou de liderança para um partido radical de esquerda. No verão de 2015, a exibição dos projetos *Translocacions* foi aberta no Centro de Arte Santa Mònica, incluindo *The Artist and the Stone*. Mas a intervenção *in loco* ainda não havia acontecido. Assim, o que Racco e Guidi mostraram foram alguns registros do (ainda inacabado) processo.

Alguns meses depois, em outubro de 2015, os artistas e Idensitat<sup>10</sup> ainda estavam aguardando uma resposta. Durante todos esses meses, os artistas estiveram pagando aluguel pelo contêiner no porto onde a pedra estava – um aluguel de vários milhares de euros. Naquele ponto, de acordo com os artistas,<sup>11</sup> o curador de *Translocacions* havia postado uma nota no Facebook dizendo que era uma vergonha que um projeto que recebera financiamento público não pudesse ser levado à frente por causa de meses de indecisão política. Então, finalmente, o conselho municipal providenciou um espaço para exibir a pedra no centro de Barcelona: a praça de Plá de Palau, que não era exatamente no distrito de Raval, mas, ainda assim, estava no centro antigo de Barcelona. Nesse sentido, a intenção de desenvolver um projeto de arte *in loco* no contexto do Raval, em relação com a população local de migrantes, foi parcialmente perdida e, com ela, a justificativa para o projeto *Translocacions*. Naquela altura, tanto os artistas quanto o curador estavam prontos para aceitar essa perda se a pedra fosse finalmente exibida em público. O “processo”, naquela altura, estava começando a tomar direções diferentes do “projeto”.

De fato, o distanciamento do processo em relação ao projeto estava se aprofundando; durante esses meses, algumas coisas haviam acontecido. A Fundação Suñol, um centro de arte contemporânea privado, mostrou interesse no projeto. A exibição no Suñol deveria acontecer após a exibição pública, mas os atrasos no projeto resultaram em uma coincidência: quando o conselho municipal finalmente deu uma resposta, a exibição no Suñol já estava programada. Por outro lado, a Fundação Suñol tinha um problema logístico importante: lá é quase impossível colocar uma pedra de 22 toneladas: o espaço para exibição fica dentro de um prédio

9. Entrevista com Racco e Guidi, março de 2016. Traduzida para o inglês pelo autor.

10. O time por trás do projeto *Translocacions*. (N. T.)

11. Entrevista com Racco e Guidi, março de 2016. Traduzida para o inglês pelo autor.

de sete andares. Seria necessário alugar um guindaste enorme e muito caro, isso depois de pedir permissão para o conselho municipal. Naquele ponto, os artistas decidiram cortar a pedra em doze pedaços para ter um tamanho específico que pudesse passar pelo corredor da Fundação Suñol. Para talhar a pedra, eles pediram a ajuda de Hangar, o centro de arte onde ainda eram residentes. O pedido foi um tanto incomum, mas Hangar encontrou uma pedreira a 48 quilômetros de Barcelona. A pedra foi então levada do contêiner no porto até a pedreira. De lá, seis peças foram para a Fundação Suñol, e seis peças para Plá de Palau.

De repente, o projeto estava presente em dois lugares diferentes: um no centro de arte e outro em uma praça pública. Eles foram apresentados em ambos os espaços em sincronia, no começo de novembro de 2016. Na Fundação Suñol, as pedras foram exibidas como uma barreira, um muro que os visitantes na galeria teriam de atravessar (Figura 3), enquanto na praça, elas foram exibidas como um banco em forma de meia-lua (Figura 4). As exposições diferentes respondem a contextos diferentes: na Fundação Suñol as pedras foram exibidas em um pátio fechado, uma galeria de arte, tomando a forma de uma instalação, objetos de arte independentes para a audiência encontrar, ver, caminhar em volta. Por outro lado, o banco na praça não aparece como um obstáculo, ou uma escultura a ser vista, mas como uma instalação pública que pode ser usada pelos transeuntes. Plá de Palau é uma praça realmente central, cercada por avenidas, prédios públicos e hotéis. Ainda assim, é bastante espaçosa e a disposição das pedras em meia-lua, como um anfiteatro no centro da praça, permitiu um espaço de reunião onde pessoas poderiam se sentar em volta e ouvir umas às outras. A instalação pública também foi usada para tocar música, para dança, prática de skate... modos de uso que os artistas não esperavam.

A abertura das duas exposições, quase simultaneamente, no começo de novembro de 2015, também respondeu a essas disposições radicalmente diferentes das pedras. A abertura na Fundação Suñol foi um típico evento de arte, uma festa noturna com bebida e aperitivos, com a presença de pessoas da cena de arte local que estavam interessadas em ver a exposição com exclusividade, mas cujo principal interesse era socializar. Nesse sentido, a presença de “pedras no caminho” estava interrompendo a circulação constante dos convidados, caminhando em volta das “obras de arte” para cumprimentar uns aos outros. A apresentação na Plá de Palau foi radicalmente diferente. Consistiu em um número reduzido de pessoas e alguns meios de comunicação ativamente relacionados, ou interessados, no projeto que se sentaram nas pedras para ouvir e falar. O público incluía um porta-voz para a missão palestina na Espanha, que disse uma coisa interessante: após Barcelona, essas pedras deveriam ser levadas a outros lugares na Espanha para promover a causa palestina. Guidi teve a última fala em que refletiu sobre como o projeto se transformou enquanto estava em processo.

FIGURA 3  
Fundacio  
Sunyol, Guidi e  
Racco, 2015.



FIGURA 4  
Plá de Palau, Guidi  
e Racco, 2015.



Guidi e Racco focaram em fazer da pedra um “catalisador” para o bairro Raval, um evento no qual vizinhos poderiam se reunir e debater. E ainda que eles tenham organizado vários eventos com a comunidade local, no fim a pedra não pôde ser colocada em Raval. Nesses termos, a pedra se tornou um catalisador para o processo da viagem, no lugar do bairro Raval. Isso pode soar como um argumento um tanto retórico, mas não é se pensarmos na repercussão que o projeto teve naquela altura. Vários jornais e estações de televisão ficaram interessados no projeto e entrevistaram Guidi e Racco. *The Artist and the Stone* teve uma repercussão pública que foi além do que muitos projetos de arte contemporâneos alcançam. A mensagem que aparecia na maioria desses meios de comunicação era



clara: é mais fácil trazer uma pedra de 22 toneladas da Palestina do que trazer um artista palestino. Porque, de fato, o artista palestino ainda não havia chegado a Barcelona. Nesse sentido, sim! O projeto foi um “catalisador”, algo que acelerou um evento, se tornou objeto de interesse da mídia, mas, paradoxalmente, porque havia fracassado, até o momento, em fazer o que havia proposto: trazer a Barcelona um artista palestino. Desse modo, o projeto inicial mudou radicalmente.

### **O ARTISTA**

Por que Ibrahim Jawabreh ainda não havia chegado a Barcelona? Racco e Guidi conseguiram fundos para pagar a viagem de Jawabreh por intermédio do Fundo Roberto Cimetta, uma fundação privada que oferece apoio para a mobilidade de artistas do mundo árabe. Mas o financiamento para a viagem foi cancelado de repente. O fundo possuía apoio da administração pública, o departamento de Bouches-du-Rhône na França. Após eleições regionais em abril de 2015, o governo desse departamento mudou da esquerda para a direita racista (Frente Nacional). O novo presidente da região decidiu retirar o fundo que já havia sido confiado à fundação, e a fundação não pôde pagar pela viagem de Jawabreh. Então Racco e Guidi procuraram por outras fontes quando finalmente conseguiram auxílio do Departamento de Relações Internacionais e Cooperação Internacional da cidade de Barcelona, que, de acordo com os artistas, estava mais abertamente interessado no projeto que qualquer outra instituição.

Porém Jawabreh teve muita dificuldade para conseguir seu visto. Ele estava vivendo em Amã, Jordânia. A embaixada espanhola em Amã rejeitou seu pedido de visto até três vezes porque ele é palestino, e não jordaniano. Finalmente, ele decidiu solicitar um visto na Palestina, onde o processo é extremamente complexo. Os Palestinos não podem ir fisicamente até o Consulado espanhol em Jerusalém, eles precisam enviar os documentos por correio de Ramallah e, após algumas trocas de documentos via correio, esperar para receber (ou não) o visto. Finalmente, Jawabreh conseguiu obter o visto e viajar para Barcelona no começo de 2016. Naquele altura, a exibição na Fundação Suñol já havia terminado, e as pedras foram enviadas de volta à pedreira. Mas as pedras na praça pública de Plá de Palau ainda estavam lá. Racco e Guidi organizaram um número de eventos para dar as boas-vindas ao artista. Jawabreh é pintor e *performer*, e em algumas de suas apresentações ele mostrou vídeos de suas performances. Não lhe pediram para produzir arte para o projeto, ainda que lhe fossem oferecidos a possibilidade e os recursos para fazer isso.

O encontro mais inesperado e pessoalmente comovente para Jawabreh, Guidi e Racco veio de uma escola de ensino fundamental, a Escola Cooperativa el Puig. Os professores da escola leram sobre o projeto pela mídia e decidiram construir um projeto educacional em torno disso. A aprendizagem

baseada em projetos está se tornando um grande movimento pedagógico na Espanha no momento. Em oposição aos métodos de ensino tradicionais, com ensino de matérias específicas e atribuindo lições de casa, a aprendizagem baseada em projetos propõe capacitar as crianças a aprenderem por si mesmas ao focar em temas específicos, em torno dos quais as diferentes áreas do saber – matemática, história, ciências naturais, artes etc. serão envolvidas. Nesse caso, os professores acharam que *The Artist and the Stone* era um bom tópico para iniciar um projeto que duraria o ano inteiro, no qual eles poderiam abordar temas atuais complexos, como a crise de refugiados, ao mesmo tempo em que ensinava arte, história, geografia etc. Assim que chegou a Barcelona, Jawabreh foi convidado para ir à escola, onde foi recebido como um herói e amigo, pois as crianças vinham falando sobre ele há meses. De fato, ele passou a maior parte de sua estadia em Barcelona realizando um *workshop* com as crianças.

### CONTRATEMPOS

Quando Jawabreh deixou Barcelona, poderia se dizer que o projeto havia acabado. As pedras na praça pública, Plá de Palau, foram deixadas lá por alguns meses. Guidi esperava que o conselho municipal as esquecesse e elas se tornassem uma peça de arte pública permanente ou móvel. Mas um dia, no verão de 2016, ele recebeu uma ligação do conselho municipal na qual o pediram para retirar as pedras imediatamente, e elas acabaram armazenadas na pedreira junto às pedras usadas na exibição na Fundação Suñol. A Escola Massana, dona por direito das pedras, não as reivindicou. O projeto, entretanto, foi parcialmente objetivado como “obra de arte”, um produto, através de uma instalação de vídeo, *Leish la'a?*, que documenta a viagem de *The Artist and the Stone*. O vídeo foi exibido pela primeira vez na Fundação Suñol, e agora está à venda em uma galeria de arte.<sup>12</sup>

Então o projeto acabou. Ou melhor, foi concluído. Ainda assim, ele poderia ser reaberto. Racco e Guidi pensaram em diferentes versões para ele em diferentes lugares, diferentes possibilidades de objetivá-lo como produto. Eles possuíam todo o registro sobre o projeto, fotografias, vídeos, textos, gravações de áudio. Mas desistiram da ideia. Primeiro porque acreditam que não seria a mesma coisa: a pedra já está na Europa. Mas também por razões pessoais que precisam de mais tempo para serem explicadas. Pode-se dizer que o projeto foi extremamente bem-sucedido. Afinal, conseguiu financiamento, foi exibido em diferentes fases em diferentes espaços artísticos, obteve uma excelente cobertura da mídia e conseguiu, na realidade, materializar parcialmente sua intenção inicial, mesmo que a pedra tenha sido talhada em doze pedaços. Ainda assim, esse sucesso teve um custo.

12. Disponível em: <<https://bit.ly/3dXgRhT>>. Acesso em: 14 jul. 2018.

Como em muitos projetos de arte participativa (Bishop 2012, Schneider e Wright 2013, Sansi 2015) pode-se questionar até que ponto as relações entre os artistas e seus times foram tão igualitárias, colaborativas e horizontais quanto eles imaginavam. No final do projeto, apenas ou principalmente os artistas ganham reconhecimento, pois os participantes são parte do projeto, mas não seus autores. Este ponto toca em uma das possíveis ambiguidades nas teorias do “artista distribuído”.

Como mencionado, a participação na arte contemporânea é frequentemente enquadrada como recuo ou negação da agência, uma dissolução do autor e da obra de arte na vida cotidiana. Mas esse desejo utópico de desaparecer no cotidiano colide com as exigências institucionais por uma autoria definida para conceder apoio a propostas e obras de arte. Racco e Guidi são os autores de *The Artist and the Stone*, as outras pessoas envolvidas, incluindo Jawabreh, “o artista”, são participantes, agindo em função do artista distribuído. Isso não significa que os participantes não tiveram agência alguma no processo, mas que sua agência foi envolta na narrativa geral da qual aqueles responsáveis pelo projeto são os autores.

Por outro lado, isso não significa que os autores, Racco e Guidi, tiveram controle sobre sua agência distribuída. No final, eles estavam felizes por terem conseguido levar o projeto adiante, mas também estressados e exaustos. O projeto foi o centro de suas vidas por dois anos e meio. Eles também estavam cientes de que o sucesso repentino de seu projeto pode ter gerado reações adversas de outros personagens do mundo da arte que talvez tenham ficado com inveja de seu sucesso. E as dificuldades do processo de produção de *The Artist and the Stone* podem ter gerado tensões com alguns de seus parceiros institucionais. Em outras palavras, o projeto de construir uma rede de relações foi apenas parcialmente bem-sucedido, apesar do fato de que eles construíram uma relação forte com alguns de seus colaboradores mais próximos. Ou talvez devêssemos dizer, simplesmente, que ser bem-sucedido e adquirir reputação não são o mesmo que construir uma rede sólida de relações pessoais e formar amizades. Esta é a verdade para o mundo da arte, assim como em qualquer outro lugar. Na verdade, a própria relação dos artistas, tanto sentimental quanto profissional, acabou depois desse projeto. Portanto, se o objetivo do projeto foi consolidar redes e cultivar relações, este foi apenas parcialmente bem-sucedido. Nesse sentido, projetos de arte podem também resultar em formas particulares de *des-relacionar* pessoas (Strathern 1996). Mas então, as relações devem durar para sempre? Se relações são temporárias, assim como projetos o são, é inevitável que elas tenham um fim, mesmo que nunca estejam acabadas: elas nunca terminam do jeito como foram imaginadas no início. Em retrospecto, para Racco e Guidi, terminar sua relação não foi tanto um fracasso, mas sim o resultado de um processo de vida.

### **CONCLUSÕES: PROJETO, PROCESSO E VALOR NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Racco e Guidi uma vez definiram *The Artist and the Stone* como um processo em andamento sem um fim claro ou conclusão. E, ainda assim, também era um projeto. Se fosse somente um processo, talvez tivesse permanecido despercebido ou indeterminado. Mas, precisamente para se tornar conhecido, valorizado como arte, é necessário que se destaque, que tenha um conceito claro a ser notado, que seja identificável como uma entidade separada. É preciso aparecer em alguma forma objetiva em exposições, documentos, entrevistas, artigos. Em português, falamos “realizar um projeto” no sentido de tornar uma ideia em realidade. A noção de projeto descreve uma trajetória definida da imagem ao objeto.

Porém, na prática, os projetos nem sempre possuem uma trajetória clara e imaculada. Eles saem dos trilhos, bifurcam, atrasam, enfrentam contratempos, interseções ou são abrigados dentro de outros projetos. O modelo imaginário de projeto como um plano-sequência não reflete, na verdade, a multiplicidade dos projetos reais. O diagrama da maioria dos projetos talvez não seja uma trajetória unificada, mas sim um punhado de linhas e cruzamentos, uma massa de conexões ativas. *The Artist and the Stone* é um exemplo dessa multiplicidade; múltiplas variáveis condicionam e transformam sua temporalidade e espacialidade. Primeiro, o financiamento que vai e vem de diferentes fontes em diferentes momentos, permitindo diversas percepções sobre a temporalidade do projeto. Segundo, as autorizações para a pedra e para o artista, que chegam em momentos distintos e impossibilitam que certos eventos e encontros aconteçam, dando lugar a uma abundância de possibilidades não imaginadas. Terceiro, as conexões e o abrigo dentro de outros projetos, como *Translocacions* ou o projeto da escola. Quarto, as limitações materiais do objeto, particularmente a pedra, que não pode ser inserida em certos lugares por causa de seu tamanho e peso, o que a leva a ser talhada em pedaços menores. Algo não previsto originalmente, mas que obtém um efeito acidental: ser transformada em uma instalação pública a ser usada pelos transeuntes. No final, a pedra em si não é o produto-final, mas parte da documentação, um documento um tanto pesado, a propósito. Tampouco é “o artista” o produto-final, ele que chegou após a pedra e foi embora após três meses. O projeto, entretanto, foi parcialmente coisificado como obra de arte, como produto, uma instalação de vídeo, mas, na narrativa dos artistas, é um subproduto do processo, e não seu principal objetivo.

Como projeto, *The Artist and the Stone* estava lançando (projetando) uma ideia simples, mas estranha: enviar um artista e uma pedra da Palestina até Barcelona. E, uma vez que a ideia fora lançada, uma vez que o projeto foi posto em movimento, veja o que acontece: o processo toma precedência, como um catalisador, acelerando eventos e encontros, criando (e rompendo!) relações e redes. Na narrativa dos artistas, o projeto aparece

como uma desculpa, uma justificativa para colocar o processo em movimento. O processo é o momento de “recuo da agência”, abrindo a ideia inicial para muitas outras agências, contribuições, perspectivas. Ainda assim, o projeto não é apenas um momento de encontro, expansão e multiplicação, mas também de conflito, contratempos e término. Esses contratempos, porém, já haviam sido indicados pelo projeto inicial e, de fato, eles reforçam a mensagem central: sobre as dificuldades de mobilidade de refugiados palestinos. Nesse sentido o projeto foi muito bem-sucedido, pois teve grande repercussão pública e contribuiu para o debate político sobre a Palestina em Barcelona. Mas este não foi o único objetivo de Racco e Guidi; eles tinham como alvo também criar relações que pudessem ser efêmeras e dinâmicas. Mas, precisamente por conta dessa efemeridade, o valor desses projetos é difícil de calcular. É um problema comum em projetos de arte públicos e colaborativos: eles catalisam eventos e relações, mas se mantêm efêmeros, em processo, imensuráveis. Nos termos de Boltanski e Chiapello (2006), os projetos podem produzir valor objetivado ao consolidar redes. Mas também poderíamos perguntar se os artistas realmente tiveram, alguma vez, a intenção de transformar relações em valor, de consolidá-las ou deixá-las em aberto, em processo.

Os projetos, ou pelo menos este projeto, são, de muitas maneiras, um processo em aberto, indistinguíveis da vida, pois é difícil transformar a vida em um produto coisificado. Não é apenas uma forma de valor, é uma forma de ser, com uma temporalidade indeterminada, é uma duração. Não é o que as pessoas têm, mas o que as pessoas são, uma “pessoa distribuída” (Gell 1998). Ainda assim, esse projeto de arte não é apenas uma forma de vida, foi parcialmente coisificado como produto, temporariamente separado de seus produtores, calculado como parte de seus passados. É insuficiente descrever essa história em particular como exclusivamente um processo, projeto ou produto, porque ela é tudo isso ao mesmo tempo se a olharmos por ângulos diferentes. De fora, aparece como um projeto de arte de sucesso que logrou materializar e espalhar sua mensagem, e que foi parcialmente coisificado como produto artístico; de dentro, aparece como um processo de vida que teve seus contratempos. *The Artist and the Stone* como projeto de arte foi bem-sucedido e teve seu fim, enquanto o projeto de Guidi e Racco de viver juntos em Barcelona chegou ao fim. Não são coisas inteiramente separadas, um é trabalho e outro é vida, dois lados da mesma moeda que afetam um ao outro. Uma análise detalhada de um caso específico como este mostra que a relação teórica entre arte como forma de valor e arte como forma de vida não pode ser reduzida a termos de total união ou separação, mas pode ser descrita em termos mais flexíveis, como transformação e reversibilidade. Os dois lados da mesma moeda, “processo” ou “produto”, “vida” ou “valor”, não são totalmente estranhos um ao outro, tampouco indistinguíveis um do outro, estão em uma relação dinâmica que não pode ser reduzida a uma narrativa única.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbing, Hans. 2002. *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bergson, Henri. 1998 [1911]. *Creative evolution*. New York: Dover.
- Bishop, Clair. 2012. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Boltanski, Luc and Eve Chiapello. 2006. *The new spirit of capitalism*. London: Verso.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The field of cultural production*. New York: Columbia University Press.
- Bourriaud, Nicolas. 1999. *Formes de Vie. L'art moderne et l'invention de soi*. Paris: Denoel.
- Buskirk, Martha. 2003. *The contingent object of contemporary art*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Cabanne, Pierre. 2014. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris: Bibliotheque Allia.
- Collier, Stephen and Andrew Lakoff. 2005. On regimes of living. In *Global assemblages: technology, politics, and ethics as anthropological problems*, ed. Aihwa Ong and Stephen Collier, 22-39. Oxford: Blackwell.
- Dominguez Rubio, Fernando. 2014. Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA. *Theory and Society*, vol. 43, no. 6: 617-645.
- Eco, Umberto. 1962. *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and agency*. London: Clarendon Press.
- Graeber, David. 2001. *Toward an anthropological theory of value*. New York: Palgrave.
- Grant, Kim. 2017. *All about the process: the theory and discourse of modern artistic labor*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Gratton, Johnnie and Michael Sheringham (ed.). 2005. *The art of the project*. Oxford: Berghahn Books.
- Groys, Boris. 2002. The loneliness of the project. *New York Magazine of Contemporary Art and Theory*, vol. 1, no. 1.
- Ingold, Tim. 2011. *Being alive: essays on movement, knowledge, and description*. London: Routledge.
- Kester, Grant. 2011. *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Durham: Duke University Press.
- Kunst, Bojana. 2014. The project at work. In *The Public Commons and the Undercommons of Art, Education, and Labour*, Frankfurt, 29th May to 1st Jun. 2014.
- Lee, Pamela. 2004. *Chronophobia on time in the art of the 1960s*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lidow, Derek. 2014. *Start-up leadership*. New York: Wiley.
- Lippard, Lucy. 1997. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press.
- Mauss, Marcel. 1985 [1938]. A category of the human mind: the notion of the person; the notion of self. In *The category of the person: anthropology, philosophy, history*, ed. Michael Charriters, Steve Collins and Steven Lukes, 1-25. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Munn, Nancy. 1986. *The fame of gawa, a symbolic study of value transformation in massim exchange*. Durham: Duke University Press.

- Myers, Fred (ed.). 2001. *The empire of things: regimes of value and material culture*. Oxford: James Currey.
- Plattner, Stuart. 1996. *High art down home*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rancière, Jacques. 2004. *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*. New York: Continuum.
- Sansi, Roger. 2015. *Art, anthropology and the gift*. London: Bloomsbury.
- Schneider, Arnd and Christopher Wright (ed.). 2013. *Anthropology and art practice*. London: Bloomsbury.
- Strathern, Marilyn. 1988. *The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- Strathern, Marilyn. 1996. Cutting the network. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 2, no. 3: 517-535.
- Velthuis, Olav. 2007. *Talking prices: symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*. Princeton: Princeton University Press.
- Weiner, Annette. 1992. *Inalienable possessions: the paradox of keeping-while giving*. Berkeley: University of California Press

**ROGER SANSI** é doutor em antropologia pela Universidade de Chicago (2003). Foi professor em Goldsmiths, Universidade de Londres, UK, e atualmente é professor na Universitat de Barcelona, Espanha. Tem feito pesquisa sobre religião e arte Afro-Brasileira e Arte contemporânea em Barcelona. As suas publicações incluem. *Fetishes and Monuments: Afro-Brazilian art and culture in the 20th century* (Berhan, Londres 2007) e *Art, Anthropology and the Gift* (Bloomsbury, Londres 2014).

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 13/12/2019

Aprovado em: 06/02/2020