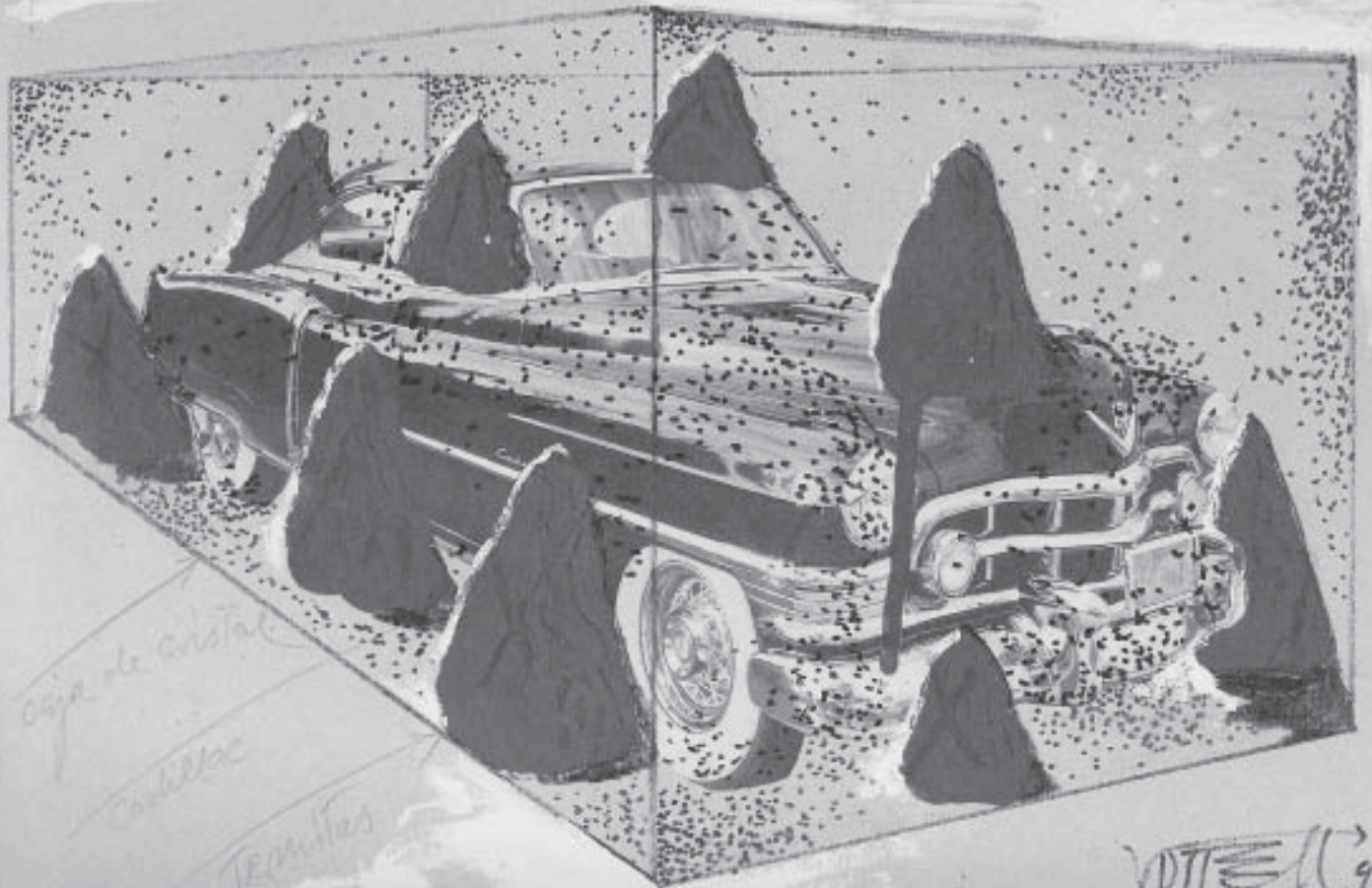


« El sueño de la razón produce Monstruos »



osja de cristal

Carretera

Transter

VOTTELL 92



Sucessos e fracassos quando a arte muda

Allan Kaprow

Ao relatar, quase três décadas depois, algumas das experiências ocorridas no “Projeto Outros Caminhos”, realizado em escolas públicas da Califórnia, no final da década de 1960, o autor avalia a mudança das fronteiras da arte com a vida cotidiana, colocando em discussão os limites entre arte e educação.

Arte dos anos 60, experimento educacional, fronteiras, arte e vida.

No final dos anos 60, uma experiência educacional chamada “Projeto Outros Caminhos” ocorreu sob o patrocínio do Distrito Unificado Escolar de Berkeley, Califórnia. O educador Herbert Kohl e eu fomos seus responsáveis, apoiados por uma bolsa da Fundação Carnegie. Seu propósito era atribuir às artes papel central nos currículos da escola pública. Para alcançar seus objetivos, o projeto atuou como uma agência que reunia administradores escolares, professores e seus estudantes com jovens poetas, contadores de histórias, escultores, arquitetos, fotógrafos, performers e até atletas que consideravam seu esporte arte.

A participação era mais informal do que esmerada e variava de individual a coletiva (professores e suas classes, de k até 12). Havia quem frequentava apenas grupos de trabalho e quem se engajava em projetos semestrais. Estávamos instalados numa loja não longe da escola secundária de Berkeley, o que nos tomava agradavelmente acessíveis aos transeuntes, embora a maior parte de nossa atividade se estendesse às outras salas de aula da cidade e ao ambiente cotidiano.

Naquela época, Berkeley, juntamente com as cidades próximas de Oakland e São Francisco, era o cenário de uma imensa convulsão social, e havia forças armadas por toda a parte. É importante mencionar esse fato

porque nossas atividades raramente se relacionavam de modo direto com o conflito, embora refletissem suas paranoias e poderosas energias, bem como a onda de fervor utópico que o alimentava. **A maior parte de nossos esforços, de fato, focalizava o ensino básico, como a leitura, a redação, a matemática e estudos comunitários, pois acreditávamos que a arte poderia favorecê-los.** Ninguém, contudo, podia ignorar a tensão e o cheiro de gás lacrimogênio, e **algumas vezes nossos experimentos abordavam os limites das fronteiras sociais.**

Por exemplo, havia em uma das escolas de Oakland uma classe de sexto ano cujos garotos eram considerados analfabetos inveterados. Esqueço-me do título oficial, mas era o suficiente para condená-los a permanente exclusão social. Seus dias na escola (quando apareciam) resumiam-se à questão de **supervisão disciplinar, sem o componente educação.** Numa tarde, alguns deles vieram a nossa loja em frente à escola com seu professor. Havíamos recebido certa quantidade de filmes e máquinas fotográficas Polaroid baratas, e eu convidei os garotos para dar uma volta comigo e tirar fotos de qualquer coisa que quisessem. No caminho, eles fotografaram as caretas que faziam, suas sombras, os helicópteros que sobrevoavam a cidade, os tanques do Exército e os policiais; pareciam, no entanto, preferir os grafites dos

Wolf Vostell
O sonho da razão
produz monstros
(esboço da
instalação), 1992
Cadillac, cupins, plexiglas
e ferro
Fonte: Catálogo da exposição
Reperti, O meio ambiente visto
por 18 artistas, MNBA, Rio

Allan Kaprow
Depósito, 1961
Fonte: <http://www.hauserwirth.com/artists/35/allan-kaprow/images-clips/16>;
Arte do Século XX, Vol. II,
Taschen, 2005

muros das calçadas e das paredes dos edifícios. Eu me perguntava por que eles, já que eram analfabetos, estariam tão interessados em palavras, especialmente sexuais.

Então eu lhes disse que deveríamos fotografar grafites nos banheiros públicos, femininos e masculinos. Todos acharam a ideia ótima, especialmente se as meninas pudessem ir aos banheiros masculinos e vice-versa. Saímos pela cidade visitando banheiros de postos de gasolina e motéis e gastamos dezenas de rolos de filme, a maioria perdida. O exame dos que foram aproveitados, no entanto, evidenciou que as crianças entendiam palavras de quatro letras, bem como as descrições relacionadas a certos desenhos. Analfabetos? Nem tanto.

Kohl e eu vislumbramos o germe de uma ideia no que acabara de acontecer. Cobrimos as paredes de nossa loja com grandes folhas de papel de embrulho pardo, disponibilizamos canetas hidrocor, tintas e pincéis, grampeadores e cola. Convidamos os garotos na semana seguinte e colocamos sobre a mesa as fotos que eles haviam tirado, sugerindo que eles fizessem grafites usando as fotos e quaisquer desenhos que quisessem, como, por exemplo, os que haviam visto durante nosso passeio. **A princípio eles ficaram hesitantes e cheios de risinhos, mas esclarecemos que não haveria censura e que eles não seriam punidos por palavras, desenhos ou bagunça que fizessem.** Logo havia fotos nas paredes e por toda parte. Linhas desenhadas e pintadas as contornavam e enquadravam, ampliando órgãos genitais e os nomes de pessoas do lugar, obviamente reconhecidos por eles. **Esses nomes, como Huey (provavelmente Huey Newton, o pantera negra que estava preso), Bobo (um chefe de gangue da área) e César (César Chavez, líder camponês) estavam pintados em letras grandes.** Às vezes nomes de opositores eram seguidos por verbos como “chupa” e outros equivalentes.

Nos dias seguintes seus próprios nomes e imagens começaram a aparecer, frequentemente com ajuda nossa e ocasionalmente com a mútua ajuda deles mesmos. Depois, foram estimulados a contar histórias sobre o que fizeram e o que haviam visto nas outras partes das paredes. Os que escreviam melhor eram encorajados a reproduzir em locais apropriados suas histórias, em geral compostas de *slogans* de não mais do que duas ou três sílabas (como a maioria dos grafites públicos), só raramente havendo sentenças completas. Uma semana depois, porém, discreto entusiasmo começou a substituir a timidez, e substancial atividade de alfabetização, a aparecer.

Kohl soubera que o sistema de depósito de textos escolares estava descartando os antiquados manuais de leitura “Dick & Jane” e que poderíamos obter quantos exemplares quiséssemos. A ideia era fazer com que nosso pequeno grupo os reescrevesse e reilustrasse. Se eventualmente houvesse algum jovem interessado nessas narrativas estereotipadas, naqueles tempos de tensão social, seriam necessariamente os filhos e filhas de pais potencialmente racistas e sexistas. Não havia, porém, muitos deles dispostos a falar sobre o assunto em Berkeley, e esse era um dos motivos pelos quais a cidade se livrava desses livros. **Nossa suposição era de que a sensibilidade dos garotos para esses preconceitos (a maioria deles era de negros ou hispânicos) nos ofereceria abertura para discussão franca e tornaria mais atraente a perspectiva de completa revisão dos textos.** Estávamos certos.

Dick e Jane transformaram-se em monstros cabeludos e selvagens; imagens foram recortadas e substituídas por desenhos; o conteúdo foi rediagramado, criando-se modificações temporais; e o texto “Corre, corre, cachorro” transformou-se na paródia “Se manda, cara; sujou”, surpreendentemente



Allan Kaprow
18 Happenings in Six
Parts, Calling, Gas,
Fluids e BTU's
Fonte: <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>

te mais real. Um dos garotos foi ajudado a datilografar os textos na máquina de nosso escritório, enquanto outros escreviam manualmente sobre os livros. Uma pequena exposição do resultado foi mostrada aos dirigentes da escola, que ficaram suficientemente impressionados a ponto de considerar a reclassificação dos estudantes.

A experiência foi um sucesso? Depende dos critérios. Convencionalmente, em nossa cultura, algo tanto é arte quanto outra coisa; tanto pode ser um poema quanto um telefonema para algum familiar. O **"Projeto Outros Caminhos"** tinha, porém, a intenção de fundir arte com outras coisas não consideradas arte, sobretudo o aprendizado em leitura, redação, matemática, e assim por diante. Significativamente os inovadores movimentos artísticos daquele momento forneceram os modelos para nossos objetivos. O japonês **Gutai** e outros grupos como **Environments, Happenings, Nouveau Réalisme, Fluxus**, bem como eventos e ações tipo música de barulhos, poesia do acaso, teatro da vida, trabalhos de corpo, trabalhos de terra, arte conceitual, arte informacional – a relação é longa – confrontavam públicos e profissionais da arte com estranhas ocorrências que pouca semelhança guardavam com a arte conhecida.

O problema de identidade que esses grupos causavam nos círculos artísticos (isto é, o que são exatamente essas novas criaturas e como devemos tratá-las?) nada era comparado com a confusão potencial que percebíamos existir a pouca distância dali, na comunidade de ensino. Nós, do **"Projeto Outros Caminhos"**, éramos privilegiados nesse sentido, pelo apoio financeiro e pela experiência como artistas, para jogar e mudar de acordo com o que percebíamos funcionar melhor – o que na sala de aula convencional teria sido praticamente impossível. A filosofia educacional e o treinamento

do professor deveriam ser radicalmente re-
visados. Era o que dizíamos e não tínhamos
nenhuma ilusão de que a tarefa fosse fácil.

Se as novas artes eram confusas para mui-
tos que pertenciam aos próprios círculos
artísticos, pelo menos compartilhavam duas
condições. Uma era o fato de as fronteiras
entre a arte e o resto da vida se terem tor-
nado difusas. Outra era o desejo de seus
criadores de que elas continuassem sendo
reconhecidas como arte. E, para isso, elas
precisavam ser reconhecidas e discutidas no
quadro institucional das artes.

Os artistas cuidaram para que essa conexão
com a máquina de validação se mantivesse
sólida. Seus trabalhos eram amplamente
promovidos como arte, sob a forma de
documentos fotográficos, gravações, textos
descritivos, por galerias, novos empresários
de música e dança, colecionadores e publi-
cações artísticas. Embora meu propósito pes-
soal em nossa experiência educacional da-
quele projeto fosse artístico, ainda que simul-
taneamente um modo de incentivar a alfabe-
tização, e alguns estudantes e colegas me
ouvissem falar assim, o trabalho nunca foi
publicado ou exposto. Assim, pelas regras do
jogo então vigentes, ele falhou como arte.

Hoje, passados 25 anos, a história está para
ser publicada num livro de arte. O enqua-
dramento artístico recairá sobre ela. Final-
mente ela se tornará arte? E, se assim for,
será boa arte? Um fator agravante é que em
minhas ideias e escritos sobre o Happenings
e seus sucessores nos anos 60, enfatizei a
ambiguidade da identidade: o trabalho de
arte deveria, tanto quanto possível, perma-
necer obscuro quanto a seu *status*. Segundo
esse critério, a experiência no “Projeto Ou-
tros Caminhos” era boa arte (e é até agora,
pelo menos para mim), desde que eu possa
preservar sua história como algo de que se
ouviu dizer entre amigos. Meu lema era sim-

ples: não se deve apressadamente rotular a
vida como arte; isto pode matar o jogo.

Será que passou tempo suficiente para que
a história do evento se tornasse um boato
útil nos dias que correm – útil porque auto-
rizaria outros a deixar a arte convencional
pelo jogo arte/vida? Difícil de responder. Ou,
em seu lugar, terei eu desvalorizado o jogo,
encaixando-o no cimento da história da arte,
quer dizer, como não sendo nada além de
arte? Talvez. Sendo apenas arte, a influência



Allan Kaprow
Push and Pull. A Furniture
Comedy for Hans
Hofmann, 1963
Fonte: [http://
www.medienkunstnetz.de/works/
push-and-pull/](http://www.medienkunstnetz.de/works/push-and-pull/)



Dois quartos foram
construídos em um
armazém. O primeiro
estava bem iluminado
contendo objetos,
predominantemente,
amarelos que
contrastavam com a faixa
vermelha da parede
superior. O segundo
quarto, como um sótão,
era forrado com piche e
jornal, iluminado por luz
fraca e com uma televisão
sem som no chão. Caixas,
roupas velhas e outras
coisas enchiam esse
espaço. O público chegou
e começou a trocar os
objetos de ambos os
quartos. Logo tudo virou
uma bagunça. Mulheres
mais velhas começaram a
arrumar as coisas, outras
mulheres juntaram-se a
elas. Gradualmente, os
dois quartos voltaram a
seu estado original, e o
ciclo se completou.
Kaprow não participou
dessa ação.



potencial que ela poderá ter sobre o ensino público, e sobre a própria arte, pode ser indefinidamente arquivada.

Como garantia contra essa possibilidade, suponhamos que eu aqui e agora recusasse qualquer *status* artístico ao evento que anteriormente designei como arte. Suponhamos que o consenso em meio aos profissionais da arte e da educação nos anos 90 esteja prestes a ocorrer (e por que não?). Sendo assim, o que fizemos nos anos 60 foi um ex-

perimento educacional completamente separado da arte. Essa manobra, pelo menos, manteria para o leitor de arte a ambiguidade de sentido necessária a que me referi e salvaria o evento da possibilidade de ser limitado pela arte e seus discursos especiais. Ele permanecerá aberto à revisão educacional.

Para o educador, que pode não ter relação com a arte, um objetivo particular foi portanto alcançado. Um grupo de crianças foi ajudado na alfabetização e a interessar-se pela leitura. Terá esse sido, porém, um exemplo de bom ensino? Aqui, novamente, surgem dificuldades. Sem alguns controles e medições, modos de repetir a atividade, o que aconteceu entre nós e uma dúzia de crianças em Berkeley seria dificilmente considerado um livro-texto clássico. **Todo mundo costuma desabrochar sem receber atenção especial. O que interessa é o que acontece a longo prazo.** Colocando de outro modo, à questão “o que aconteceu com as crianças depois que nos deixaram?”, provavelmente responderíamos: “voltaram a ser o que eram antes.” **E, se ensino sólido e desenvolvimento contínuo são necessários para obter valores duráveis, como acredito que sejam, todo o experimento não passou de uma brincadeira educacional. Na melhor das hipóteses, foi uma boa diversão. Superficialmente, é o que a arte pode fazer. Podem a arte experimental e a educação experimental andar juntas mais substancialmente para o bem comum?** Quem sabe, como a maior parte da nova arte, tais investigações possam e devam ser situadas no mero nível de laboratório e concepção de modos de proceder.

Isso pode parecer demasiadamente cético, mas, ao longo dos anos, acabei vendo que, nas raras ocasiões em que a arte foi introduzida em nível profissional nas escolas nacionais, ela chega salpicada de luzes brilhantes numa atmosfera acadêmica normalmente desprovida de arte. Chega num dia e



Allan Kaprow
Time Pieces, 1975
Vídeo em DVD, preto e branco, com som
Fonte: http://www.hauservirth.com/artists/images-clips-view/?artist_id=35&a=allan-kaprow&p=10

Art as Life, 2008
Vista da instalação no The Geffen Contemporary at Moca, Los Angeles
Foto de Brian Forrest, <http://www.hauservirth.com/artists/35/allan-kaprow/images-clips/6>

Fluids, 1967/2008
Lacma, Los Angeles CA
Fonte: http://www.hauservirth.com/artists/images-clips-view/?artist_id=35&a=allan-kaprow&p=7

vai embora no seguinte. Os próprios artistas tendem a encarar seu campo de atividade como "algo especial" num mundo sombrio e aflito. Eles têm exposições, concertos, leituras de poesia, cada uma dessas atividades piedosamente oferecida como momento de jubilosa criatividade. **À exceção das escolas de arte profissionais, para adultos, artistas profissionais geralmente não ministram cursos diários nas escolas públicas. Portanto, não é de surpreender que compartilhem com a escola o preconceito cultural segundo o qual a arte é marginal para a educação principal. A educação real ocorre todos os dias, a arte nos feriados, santos dias!**

O "Projeto Outros Caminhos" tentou explicitamente corrigir essa noção de divertimento atribuída às artes, insistindo na ideia de que elas deveriam ser seriamente encaradas como objeto central no cerne de um programa escolar normal. Desejava-se, em última análise, que o projeto pudesse treinar e referir professores integrais para o sistema de ensino. As limitações de verba, combinadas com a exaustão para com as tensões políticas da Bay Area, entretanto, encerraram a experiência em dois anos. Para se avaliar sua eficácia, em minha opinião, seriam necessários no mínimo 10 anos.



A maioria dos artistas, é claro, está menos interessada nas ambiguidades de identidade e de objetivo do que eu. **Finalizações abertas, para mim, são democráticas e desafiam o pensamento.** Para outros, são simplesmente evasivas e irresponsáveis. **Depende de qual tipo de arte se está tratando.** E de qual segmento do público. **Quando a arte como prática intencionalmente se confunde com a multiplicidade de outras identidades e atividades que costumamos chamar de vida, ela se torna sujeita a todos os problemas, condições e limitações dessas outras atividades, bem como de suas liberdades únicas (como, por exemplo, a liberdade de fazer um site-especific enquanto se dirige na autoestrada para ir ao trabalho, em vez de ficar restrito às paredes de uma galeria; ou a liberdade de se engajar no ensino ou no trabalho comunitário como arte).** Os critérios pelos quais medimos sucessos e fracassos em arte tão efêmera obviamente se diferenciam da estética autossuficiente da pintura e da escultura, menos preocupada com sua referência simbólica ao mundo exterior, à ética e aos aspectos práticos dos domínios sociais que ela atravessa. E a ética, representando uma diversidade de interesses especiais, bem como os mais profundos de uma cultura, não



Robert Filliou

Arrecadação de ferramentas, 1969

Instalação, 2,50 x 3 x 3m

Fonte: Ruhrberg - Schneckenburger - Fricke - Honnef, Arte do Século XX - Vol. II - Taschen - 2005

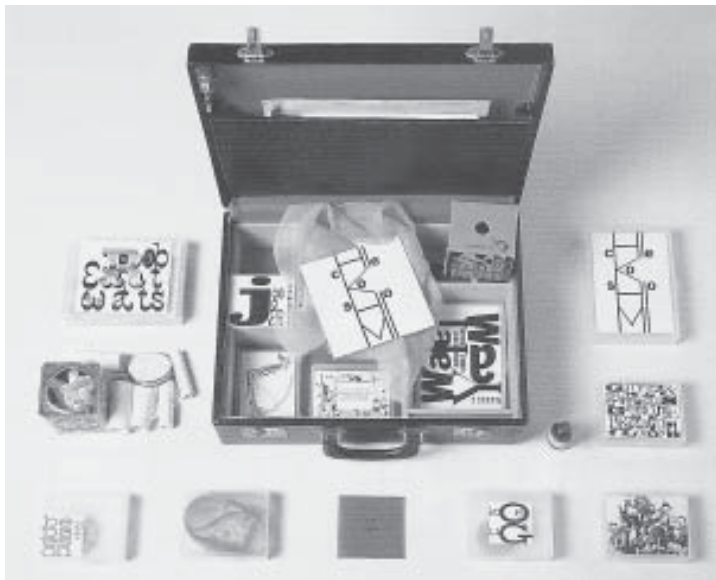
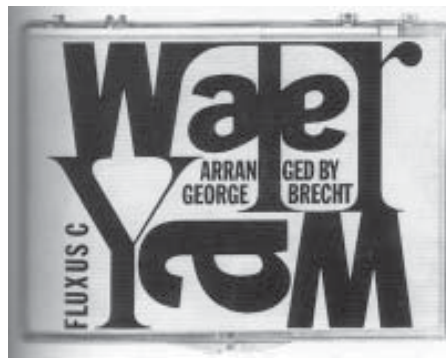
Cover

Fonte: <http://www.art-memoires.com/Inter/14042/40iifil888.htm>

George Brecht
Water Yam, 1963/1965
Fonte: Ruhrberg - Schneckenburger
- Fricke - Honnef
Arte do Século XX - Vol. II -
Taschen - 2005

pode ser facilmente dissociada da natureza de um trabalho artístico. Sucessos e fracassos tornam-se julgamentos provisórios, sujeitos (como o tempo) a mudanças.

Uma vez que o artista não é mais o agente primário responsável pelo trabalho artístico, mas deve associar-se a outros, às vezes soltos e indefinidamente organizados como garotos de escola, às vezes estritamente definidos em estruturas governamentais ou corporativas, o trabalho de arte torna-se menos um "trabalho" do que um processo



de interações significação-produção. Quando a arte se afasta dos modelos tradicionais e começa a fundir-se nas manifestações do dia a dia da própria sociedade, os artistas não só não podem assumir a autoridade de seus "talentos", mas também não podem pretender que o que acontece seja válido simplesmente pelo fato de ser arte. De fato, na maior parte dos casos eles não ousam dizer que é arte. Arte pública seria numa América que não esteja em sintonia com a cultura artística pode um dia tornar-se uma presença vital em formas e lugares mais parecidos com a vida ordinária. A situação, então, será verdadeiramente experimental.

O falecido artista Robert Filliou, disse uma vez que o propósito da arte era revelar o quanto a vida é mais interessante. A tarefa para os artistas experimentais contemporâneos talvez seja a de explorar esse paradoxo, dia após dia, de novo e novamente. Então, talvez, seu legado ao público poderá ser o mistério de dar um laço no cadarço de um sapato.

Allan Kaprow (1927-2006) foi um dos artistas mais importantes das poéticas experimentais contemporâneas, responsável pela criação do *Environments* e do *Happenings*, a partir do final dos anos 50. No Brasil, teve traduções de seu texto "The Education of Un-Artist" (duas partes, 1971-72) publicadas em *Malasartes* 3 (parte I, 1976) e em *Concinnitas* 4 (parte I, 2003) e 6 (parte II, 2004).

Este texto foi originalmente publicado em Lacy, Suzanne (org.) *Mapping the terrain – New Genre Public Art*. Seattle: Washington Bay Press, 1996: 152-158.

Tradução: Inês de Araujo

Revisão Técnica: Paulo Roberto Stolz e Ivair Reinaldim