

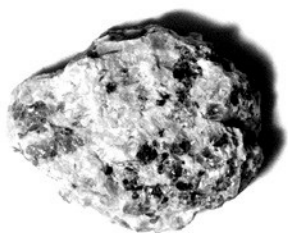
E X P E R I Ê N C I A S



A R T Í S T I C A S



E J O G O S



S I M I L A R E S

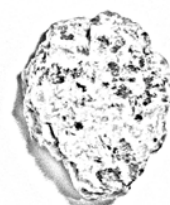


R A F A E L

S C H U L T Z

D I S C I P L I N A - S O B R E S E R A R T I S T A P R O F E S S O R

Proposições artísticas e jogos similares.



A revista *Proposições artísticas e jogos similares* resulta da disciplina *Sobre Ser Artista Professor* ministrada pela Professora Dra. Jociele Lampert no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC/CEART.

Autor: Rafael Schultz

**Você gostaria de propor uma
experiência a um artista?**

1

**Proposições artísticas e jogos
similares**

13

**Você gostaria de propor uma
experiência a um artista?**

**Sugira uma ação a partir desses
objetos no espaço de uma foto.**

RS: Você gostaria de propor uma experiência a um artista?

MM: Sim

RS: Sugira uma ação a partir desses objetos. No mesmo espaço desta foto.

MM: Ingredientes dispostos ao redor de uma receita: as páginas do livro, tratando de arte e matéria, trazem indicações do que pode ser feito com os materiais que as rodeiam. Papel/ madeira, rocha, massa e pó que, ao se misturarem, dão origem a uma nova substância. Pode ser que o papel contenha um modo de fazer, ou pode ser, também, que a própria matéria torne-se um dos ingredientes do que vai surgir.



ARTES COMO EXPERIÊNCIA 439

psicológico da teoria e da crítica estéticas a se perder. Csa-
 lora de cada período tendem a tomar o que mais se destaca
 nas tendências artísticas de sua época como a base psicoló-
 gica normal de todas as formas de arte. A consequência é
 que as eras e os aspectos do passado e de países estrangeiros
 que mais se assemelham ou se diferenciam das tendências
 existentes passam por ondas de apreciação e depreciação.
 Uma filosofia abrangente, baseada na compreensão da rela-
 ção constante do eu com o mundo, em meio às variações no
 conteúdo real de ambos, tornaria a apreciação mais ampla
 e mais simpática. Nesse caso, poderíamos compreender nos
 tanto com a escultura africana quanto com a grega, tanto
 como os quadros pensas quanto com os dos pintores italia-
 nos do século XVI.

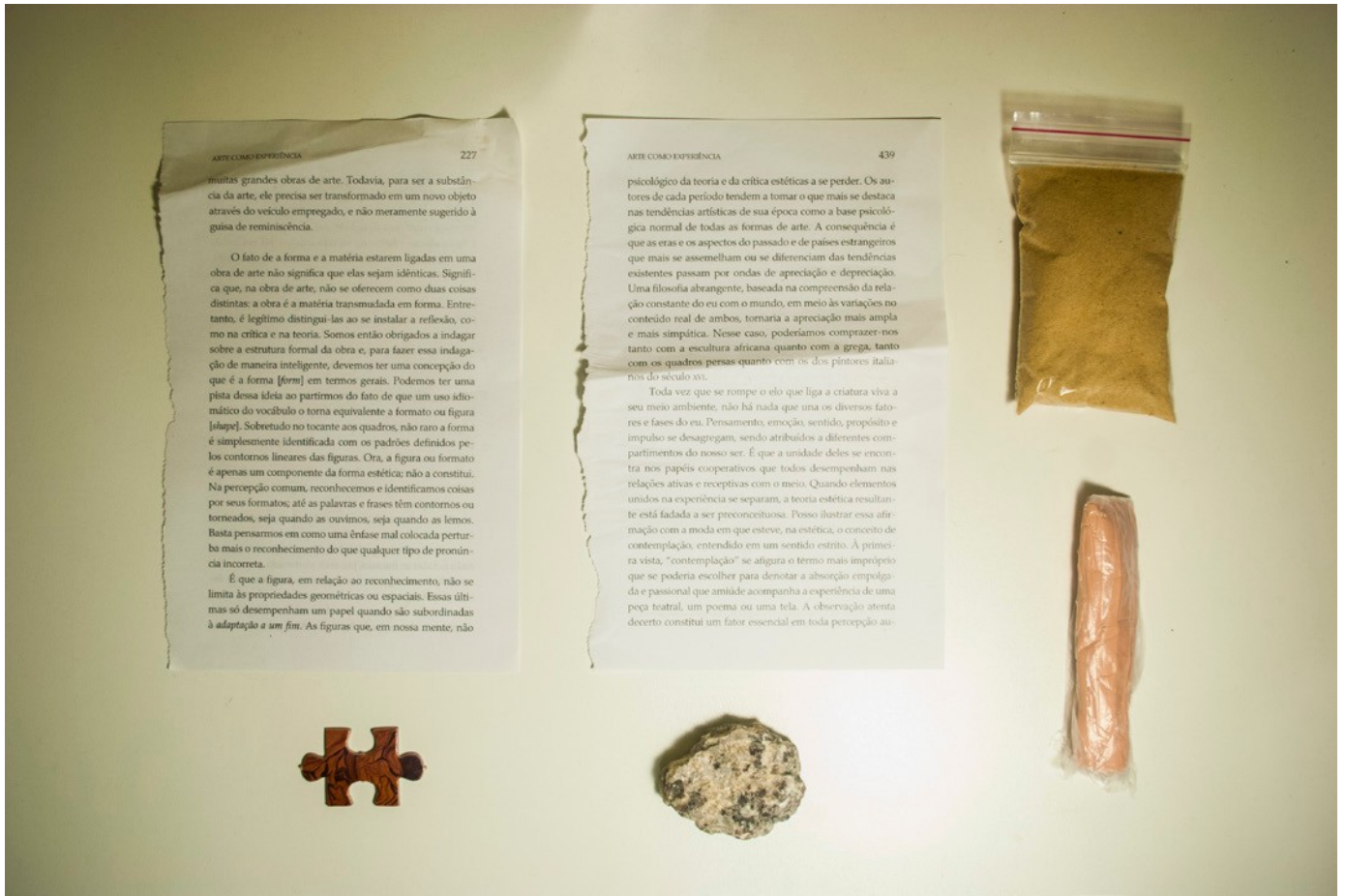
Toda vez que se rompe o elo que liga a criatura viva a
 seu meio ambiente, não há nada que una os diversos fato-
 res e fases do eu. Pensamento, emoção, sentido, propósito e
 impulso se despregam, sendo atribuídos a diferentes com-
 partimentos do nosso ser. É que a unidade deles se encon-
 tra nos papéis cooperativos que todos desempenham nas
 relações ativas e receptivas com o meio. Quando elementos
 unidos na experiência se separam, a teoria estética resultan-
 te está fadada a ser preconceituosa. Posso ilustrar essa afir-
 mação com a moda em que esteve, na estética, o conceito de
 contemplação, entendido em um sentido estrito. A primei-
 ra vista, "contemplação" se afigura o termo mais impróprio
 que se poderia escolher para denotar a absorção empolga-
 da e apaixonada que amide acompanha a experiência de uma
 peça teatral, um poema ou uma tela. A observação atenta
 devoto constitui um fator essencial em toda percepção au-

ARTES COMO EXPERIÊNCIA 227

multas grandes obras de arte. Todavia, para ser a substân-
 cia da arte, ele precisa ser transformado em um novo objeto
 através do veículo empregado, e não meramente sugerido à
 guisa de reminiscência.

O fato de a forma e a matéria estarem ligadas em uma
 obra de arte não significa que elas sejam idênticas. Signifi-
 ca que, na obra de arte, não se oferecem como duas coisas
 distintas, a obra e a matéria transmutada em forma. Entre-
 tanto, é legítimo distingui-las ao se instalar a reflexão, co-
 mo na crítica e na teoria. Somos então obrigados a indaga-
 r sobre a estrutura formal da obra e, para fazer essa indaga-
 ção de maneira inteligente, devemos ter uma concepção do
 que é a forma [form] em termos gerais. Podemos ter uma
 pista dessa ideia ao partirmos do fato de que um uso adio-
 mático do vocábulo o torna equivalente a formato ou figura
 [shape]. Sobretudo no tocante aos quadros, não raro a forma
 é simplesmente identificada com os padrões definidos pe-
 los contornos lineares das figuras. Ora, a figura ou formato
 é apenas um componente da forma estética; não a constitui.
 Na percepção comum, reconhecemos e identificamos coisas
 por seus formatos, até as palavras e frases têm contornos ou
 formatos, seja quando as ouvimos, seja quando as vemos.
 Basta pensarmos em como uma ênfase mal colocada pertur-
 ba mais o reconhecimento do que qualquer tipo de pronúnci-
 a incorreta.

É que a figura, em relação ao reconhecimento, não se
 limita às propriedades geométricas ou espaciais. Essas últi-
 mas só desempenham um papel quando são subordinadas
 à adaptação a um fim. As figuras que, em nossa mente, não



ARTES COMO EXPERIÊNCIA 227

multas grandes obras de arte. Todavia, para ser a substân-
 cia da arte, ele precisa ser transformado em um novo objeto
 através do veículo empregado, e não meramente sugerido à
 guisa de reminiscência.

O fato de a forma e a matéria estarem ligadas em uma
 obra de arte não significa que elas sejam idênticas. Signifi-
 ca que, na obra de arte, não se oferecem como duas coisas
 distintas, a obra e a matéria transmutada em forma. Entre-
 tanto, é legítimo distingui-las ao se instalar a reflexão, co-
 mo na crítica e na teoria. Somos então obrigados a indaga-
 r sobre a estrutura formal da obra e, para fazer essa indaga-
 ção de maneira inteligente, devemos ter uma concepção do
 que é a forma [form] em termos gerais. Podemos ter uma
 pista dessa ideia ao partirmos do fato de que um uso adio-
 mático do vocábulo o torna equivalente a formato ou figura
 [shape]. Sobretudo no tocante aos quadros, não raro a forma
 é simplesmente identificada com os padrões definidos pe-
 los contornos lineares das figuras. Ora, a figura ou formato
 é apenas um componente da forma estética; não a constitui.
 Na percepção comum, reconhecemos e identificamos coisas
 por seus formatos, até as palavras e frases têm contornos ou
 formatos, seja quando as ouvimos, seja quando as vemos.
 Basta pensarmos em como uma ênfase mal colocada pertur-
 ba mais o reconhecimento do que qualquer tipo de pronúnci-
 a incorreta.

É que a figura, em relação ao reconhecimento, não se
 limita às propriedades geométricas ou espaciais. Essas últi-
 mas só desempenham um papel quando são subordinadas
 à adaptação a um fim. As figuras que, em nossa mente, não

ARTES COMO EXPERIÊNCIA 439

psicológico da teoria e da crítica estéticas a se perder. Os au-
 tores de cada período tendem a tomar o que mais se destaca
 nas tendências artísticas de sua época como a base psicoló-
 gica normal de todas as formas de arte. A consequência é
 que as eras e os aspectos do passado e de países estrangeiros
 que mais se assemelham ou se diferenciam das tendências
 existentes passam por ondas de apreciação e depreciação.
 Uma filosofia abrangente, baseada na compreensão da rela-
 ção constante do eu com o mundo, em meio às variações no
 conteúdo real de ambos, tornaria a apreciação mais ampla
 e mais simpática. Nesse caso, poderíamos compreender nos
 tanto com a escultura africana quanto com a grega, tanto
 como os quadros pensas quanto com os dos pintores italia-
 nos do século XVI.

Toda vez que se rompe o elo que liga a criatura viva a
 seu meio ambiente, não há nada que una os diversos fato-
 res e fases do eu. Pensamento, emoção, sentido, propósito e
 impulso se despregam, sendo atribuídos a diferentes com-
 partimentos do nosso ser. É que a unidade deles se encon-
 tra nos papéis cooperativos que todos desempenham nas
 relações ativas e receptivas com o meio. Quando elementos
 unidos na experiência se separam, a teoria estética resultan-
 te está fadada a ser preconceituosa. Posso ilustrar essa afir-
 mação com a moda em que esteve, na estética, o conceito de
 contemplação, entendido em um sentido estrito. A primei-
 ra vista, "contemplação" se afigura o termo mais impróprio
 que se poderia escolher para denotar a absorção empolga-
 da e apaixonada que amide acompanha a experiência de uma
 peça teatral, um poema ou uma tela. A observação atenta
 devoto constitui um fator essencial em toda percepção au-

RS: Você gostaria de propor uma experiência a um artista?

JA: Como o q?

RS: Sugira uma ação a partir desses objetos. No mesmo espaço desta foto.

JA: Ai Jesus

JA: Eu? Sou uma negação na criação e na invenção

RS: não precisa criar nada

RS: pense o que seria interessante fazer com essas coisas

JA: Então! É isso mesmo q eu não sei te sugerir

RS: o que seria interessante que eu fizesse

JA: Jan ken pô

JA: Pedra papel e tesouraria

JA: Ja brincou disso?

RS: já!

RS: bastante alias

JA: Hahahah

RS: :)

RS: hehehe

RS: como faço uma foto disso?

JA: Com os seus objetos

...ligação...

JA:



RS: heeee

RS: tá!

RS: já temostro

RS: <3

JA: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pedra,_papel_e_tesoura

JA: https://www.youtube.com/watch?v=t-F-juy4l_5Q

RS: hehe

RS: Você gostaria de propor uma experiência a um artista?

RS: Sugira uma ação a partir desses objetos. No mesmo espaço desta foto.

FS: Só me diz o que é isso

FS: Pensei em massinha

FS: Algo assim kkk

RS: É massinha!

FS: Acertei hahaha

RS: Hahahhaa

FS: Então eu tenho que propor pra vc fazer algo com estes objetos, montar alguma outra coisa isto ?

RS: Pode ser!

RS: Só tem que ficar nesse espaço da foto

FS: E tua mão tb faz parte ?

RS: Agora sim!

FS: Só mais uma dúvida

FS: A massinha e a areia vc pode tirar do pacote ?

RS: Posso

FS: Tá

RS: Como vc quiser

FS: Precisa ser algo complexo ?

RS: não!

FS: Pq até já pensei toda uma filosofia aqui pros materiais kkk

RS: que legal

RS: :)

FS: Pensei em algo assim

FS:

Pedra: a base por ser forte;

Massinha: um ser em construção q se transforma, algo em crescimento;

Página do livro: É onde está todo o conhecimento;

Areia: Seriam às coisas passageiras ou coisas ruins q o vento leva;

A pecinha estou na dúvida ainda

RS: estou curtindo!

RS: vai pensando em como elaborar essa imagem nessa cena

FS: Não de risada de mim se estiver errado kkkk

RS: tá lindo mano!



psicológico da teoria e da crítica estéticas a se perder. Os autores de cada período tendem a tomar o que mais se destaca nas tendências artísticas de sua época como a base psicológica normal de todas as formas de arte. A consequência é que as eras e os aspectos do passado e de países estrangeiros que mais se assemelham ou se diferenciam das tendências existentes passam por ondas de apreciação e depreciação. Uma filosofia abrangente, baseada na compreensão da relação constante do eu com o mundo, em meio às variações no conteúdo real de ambos, tornaria a apreciação mais ampla e mais simpática. Nesse caso, poderíamos compreender-nos tanto com a escultura africana quanto com a grega, tanto com os quadros persas quanto com os dos pintores italianos do século XVI.

Toda vez que se rompe o elo que liga a criatura viva a seu meio ambiente, não há nada que una os diversos fatores e fases do eu. Pensamento, emoção, sentido, propósito e impulso se desagregam, sendo atribuídos a diferentes compartimentos do nosso ser. É que a unidade deles se encontra nos papéis cooperativos que todos desempenham nas relações ativas e receptivas com o meio. Quando elementos unidos na experiência se separam, a teoria estética resultante está fadada a ser preconceituosa. Posso ilustrar essa afirmação com a moda em que estive, na estética, o conceito de contemplação, entendido em um sentido estrito. À primeira vista, "contemplação" se afigura o termo mais impróprio que se poderia escolher para denotar a absorção empolgada e apaixonada que amide acompanha a experiência de uma peça teatral, um poema ou uma tela. A observação atenta de certo constitui um fator essencial em toda percepção au-



...muitas grandezas da arte, ele através de uma guisa de rep...

O fato de a obra de arte ser distinta de tudo o que se encontra ao seu redor, não significa que ela seja isolada de seu meio ambiente. Ela é, antes, um elemento integrante de um todo maior, e sua existência é condicionada pelo contexto em que se encontra.

Toda vez que se rompe o elo que liga a criatura viva a seu meio ambiente, não há nada que una os diversos fatores e fases do eu. Pensamento, emoção, sentido, propósito e impulso se desagregam, sendo atribuídos a diferentes compartimentos do nosso ser. É que a unidade deles se encontra nos papéis cooperativos que todos desempenham nas relações ativas e receptivas com o meio. Quando elementos unidos na experiência se separam, a teoria estética resultante está fadada a ser preconceituosa. Posso ilustrar essa afirmação com a moda em que estive, na estética, o conceito de contemplação, entendido em um sentido estrito. À primeira vista, "contemplação" se afigura o termo mais impróprio que se poderia escolher para denotar a absorção empolgada e apaixonada que amide acompanha a experiência de uma peça teatral, um poema ou uma tela. A observação atenta de certo constitui um fator essencial em toda percepção au-

psicológico da teoria e da crítica estéticas a se perder. Os autores de cada período tendem a tomar o que mais se destaca nas tendências artísticas de sua época como a base psicológica normal de todas as formas de arte. A consequência é que as eras e os aspectos do passado e de países estrangeiros que mais se assemelham ou se diferenciam das tendências existentes passam por ondas de apreciação e depreciação. Uma filosofia abrangente, baseada na compreensão da relação constante do eu com o mundo, em meio às variações no conteúdo real de ambos, tornaria a apreciação mais ampla e mais simpática. Nesse caso, poderíamos compreender-nos tanto com a escultura africana quanto com a grega, tanto com os quadros persas quanto com os dos pintores italianos do século XVI.

RS: □
FS: Pode ser a pedra como uma base então
FS: A massinha não se faz uma árvore ou um ser humaninho tipo representando uma vida
FS: Essa vida segurando ou ligada a página do livro
FS: Ligada por meio da peça do quebra cabeça
FS: E a areia toda para trás
RS: um, o outro, ou os dois?
FS: Um desses
RS: faço tudo isso na horizontal ou vertical?
FS: Talvez uma pessoa mesmo q fica melhor
RS: tá!
FS: Pode ser na horizontal
FS: A ideia então é: alguém q tenha uma base forte, sendo ligada pela pecinha do quebra cabeça a página do livro
FS: E todas a areia (coisas ruins) pra trás
FS: Para uma pessoa com a base forte a última peça do quebra cabeça, oq falta pra ela, é o conhecimento
FS: Hahahaha
FS: Entendeu né
RS: ok!
FS: Sei lá se viajei muito
FS: Talvez não era pra ser tanto assim kkk
RS: adorei tudo!
FS: □ □ □ □ □ □ □ □

RS: Você gostaria de propor uma experiência a um artista?
RS: Sugira uma ação a partir desses objetos. No mesmo espaço desta foto.
LR: Que história é essa?
LR: A Hebe?
LR: Loira?
RS: Sério?
LR: Num to captando
RS: Vc sugere o que eu posso fazer com esse material
RS: Aí eu faço e fotografo
LR: Ah entendi
LR: Pera
LR: Pera
LR: O pacote amarelo..é curry?
RS: É areia
LR: O hominho existe
RS: Sim!
LR: Faz um circulo com a areia. Queima as duas folhas dentro do circulo. joga a pedra num leito de rio
LR: O hominho segue a vida levando o quebra cabeça
LR: Fotografa ele subindo uma rua
LR: Em bifurcação
RS: Hehehe
RS: Gente!
RS: Boa
LR: Ele segue a vida
RS: RS
RS: deixo o boneco na rua?
LR: Claro.
LR: Ele foi resolver seu quebra cabeças.
LR: Autonomia pra ele















Proposições artísticas e jogos similares

Introdução

O presente texto busca complementar as discussões, experiências e leituras que culminaram no seminário proposto por mim para a disciplina *Sobre Ser Artista Professor*, ministrada pela Profa. Dra. Jocielle Lampert no programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina.

A proposição artística apresentada nas páginas anteriores fez uso de objetos/dispositivos surpresa propostos para a disciplina que deveriam compor, junto ao texto escolhido, os seminários elaborados pelos discentes. *Você gostaria de propor um experiência artística a um artista?* trata-se de um jogo com o título do trabalho de Ricardo Basbaum intitulado *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*. Com intuito de pensar o outro, a figura descentralizada do artista, como participante do processo artístico, causou-se um embaralhamento dos conceitos presentes na proposição de Basbaum, o que viria a testar um processo de criação colaborativo. Contudo, minha proposição prática não buscou referenciar diretamente o trabalho de Basbaum além do título, sendo que os processos são distintos, assim como sua circulação e resultados. O processo/jogo proposto visou perceber o imaginário sobre o ato criativo, a experiência a partir das propostas sugeridas e a interferência de outras pessoas, assim como os métodos para que a ação tivesse uma continuidade.

Inicialmente, via o aplicativo Whatsapp, foram convidadas pessoas a participar do projeto com o envio de três informações. Primeiro a pergunta: *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*. Caso o sujeito se mostrasse disposto a participar do jogo, era enviado por mim a imagem da última alteração dos objetos e a instrução: *Proponha uma ação no espaço de uma foto*.

Contudo, este texto não busca esmiuçar o processo

artístico apresentado, mas partindo do arcabouço teórico motivador da ação, resenhar sobre alguns conceitos que se aproximam dessa experiência e que também fazem parte das referências de Basbaum. Para tanto, parto dos artigos A Educação do An-Artista I e A Educação do An-Artista II, sendo o segundo texto foi traduzido por Basbaum.

A produção textual e prática de Allan Kaprow (1927-2006) tem sido fonte de referência nas práticas artísticas desde a segunda metade do século XX. O artista transitou entre a pintura, a assemblagem e a performance, partindo posteriormente para a prática dos Happenings, da qual foi um dos precursores, encontrando suas últimas consequências nas denominadas Atividades. Dentre estas ações, encontra-se o Projeto Outros Caminhos, uma experiência diretamente ligada ao campo educacional tradicional e um laboratório profícuo para pensar a arte como central no sistema educacional.

Muitas das produções contemporâneas têm retomado os textos de Kaprow como suporte conceitual para o embasamento experimentações na produção artística, na educação e em articulações teóricas. A aproximação das problemáticas pensadas por Kaprow e seus sucessores vão ao encontro das práticas educativas dispostas a aproximar arte e vida. Considerando a contribuição do artista no campo das artes, este artigo busca analisar, entre seus escritos e obras, o aparecimento da urgência do fazer-brincar e da importância do prazer nas propostas não apenas educacionais, mas no contexto que envolve arte e vida. Busco, através dessa abordagem, encontrar pistas sobre o pensamento artístico quando nos deparamos com a questão da colaboração.

Quando se brinca

“Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer ‘Eu sou um pintor ou poeta’ ou ‘um dançarino’. Eles são simplesmente ‘artistas’. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real”

(Allan Kaprow, *O legado de Jackson Pollock* (1958))

O interesse dos artistas pelo experimentalismo, principalmente a partir dos anos 50, com seus códigos inéditos, multiplicidade de temas, busca por técnicas e materiais diferentes dos tradicionais, deixa clara a urgência que se sentia em pensar a arte dentro um nível de instabilidade onde a obra não coincide com seu próprio código autônomo. As novas práticas dos artistas que mergulhavam nesses processos buscavam se distanciar das convenções artísticas e do circuito oficial da arte, abrindo campo para fundar seus “próprios sistemas de comunicação linguística e enunciação de sua poética” (FERREIRA, 2009, p. 18). Visando a instância pública, segundo Gloria Ferreira (2009), a arte dos anos de 1960 e 1970 tornou-se cada vez mais politizada, o que em grande parte não acarretou propriamente em uma subordinação da arte às práticas políticas, mas sim uma alternativa a tais questões à sua própria maneira. Segundo a autora:

Um dos traços comuns do período é o não-confinamento da proposta artística em um meio estabelecido, mas sua disseminação em todo o campo social. O signo artístico, dirigido não apenas ao olhar, não seria, porém, considerado como instrumento

transformador da sociedade (caso de algumas tendências modernas), mas explicitaria as instâncias públicas da arte, como mensagens e temas propriamente políticos, históricos, sociais, antropológicos, ecológicos, etc. [...] (FERREIRA, 2009, p. 25).

Partindo e transformando as práxis desse período, Kaprow influenciou gerações de artistas com suas especulações sobre o futuro da produção artística. Jackson Pollock, com sua liberdade expressiva e a atuação do corpo do pintor na pintura de ação, tornou-se uma referência para o artista. Em seu texto *O legado de Jackson Pollock* Kaprow, após a morte de Pollock, considera um momento propício para expandir o campo de ação dos artistas que deveriam preocupar-se com a vida e tudo que a circunda, dando atenção à potência do que já pulsa no cotidiano. Convida a explorar não apenas o sentido da visão, mas as sensações que nos atravessam na vida diária, a redescoberta da vida artisticamente real, onde todos os materiais possíveis podem ser objetos da nova arte.

Apesar de tudo e do que Kaprow evidentemente busca como artista, existiram aqueles que continuariam empenhados na experimentação de novas formas de ação sem o peso da preocupação em definir suas produções como arte. Ao argumentar o estado da arte, por volta dos anos 70, Kaprow aposta na figura do An-artista. A nota inicial do artigo traduzido para a língua portuguesa informa que o prefixo “an” ou “a” [*Un-art*] carrega a ideia de esvaziamento, de ausência, o que levaria o entendimento do An-artista como um artista que esvazia sua prática de elementos que possam lembrar de arte (BASBAUM, 2004). O an-artista requer um engajamento com a vida, dando novos rumos aos trabalhos, tendo a diversão como um dos princípios. Sua contribuição poderia ser afastada dos meios consagrados da arte, podendo ser exercida de qualquer posição, em qualquer área social, como

facilitador de um processo que Kaprow identifica como importante: a brincadeira. Isso, associado aos processos intermídia, impulsionaria pessoas comuns e os artistas na descoberta de algo despercebido.

Tal condição acarreta certa fluidez e a transição entre papéis, fazendo com que o artista possa valorizar o contexto em que se dá a ação, não sendo reprimido por categorizações e a pressão para a concretização de um trabalho de arte. Tal fluidez deixaria imprecisa também as fronteiras entre as especializações no campo da arte, podendo assim críticos, historiadores da arte e artistas trocarem de posição a qualquer momento. Mas para tanto, seria necessária a revisão das terminologias usadas na arte tanto quanto suas práticas, buscando a modernização. Kaprow recomenda aos artistas que abandonem o meio da arte, pois não estariam perdendo nada com isso, apenas suas profissões (KAPROW, 2003).

Deslocar a arte para um campo superior seria então reafirmar sua existência como algo apartado da vida. Talvez este dilema tenha gerado o desconforto que identificava Kaprow no campo das artes. Torna-se então urgente reestabelecer os vínculos entre a arte e a vida, onde a coexistência entre as duas esferas apartadas seria de responsabilidade de todos, artistas e não artistas. Certamente reestabelecer esses vínculos é uma tarefa de longo prazo que necessitaria da mobilização de toda a sociedade. Mas, segundo o autor, o que estaria em jogo ao reestabelecer essa nova ordem seria, talvez, os ganhos obtidos do sentimento de que se é parte do mundo, de que o retorno nunca é exato. Então, “algo novo surge no processo - conhecimento, bem-estar, surpresa ou, no caso da biônica, tecnologia útil” (KAPROW, 2004, p. 169).

O objetivo principal desse esvaziamento dos códigos de legitimação da arte é justamente aproximar a arte e a vida, ao ponto que essas duas esferas possam se confundir. Seria uma forma de restaurar nossos laços com a vida real. Ao comentar o trabalho de alguns artistas, como a ação de Abbie Hoffman na bolsa de

valores de Nova York, Kaprow argumenta que não importa ao autor as classificações que possam ser atribuídas à ação, o que importa é perceber o uso da intermídia (KAPROW, 2003).

Os artistas e não artistas, então, voltariam sua atenção ao que acontece fora da arte, algo que envolveria prazer e alegria, a vontade de estar no processo. Kaprow nos oferece a chave dessas práticas: o jogo-brincadeira. Segundo o autor, “intelectuais desde o tempo de Platão têm notado um elo vital entre a ideia de jogo-brincadeira e a de imitação” (KAPROW, 2004, p. 169). Essa conclusão é fundamental para a recepção e reflexão sobre o futuro das atividades que propõem os artistas.

Essa maneira de agir se daria por um jogo de imitação, vinculado a um possível prazer e fluidez, ao contrário das lições autoritárias. Kaprow sugere então que não seriam apenas as crianças que deveriam entrar na brincadeira, mas também os adultos, assim como no passado o jogar-brincar dos adultos estava relacionado à transcendência do ato ritual.

A aparente leveza e a diversão envolvida no jogo-brincadeira não devem ser confundidas com algo superficial e sem propósito. Ao contrário, lançar-se nessa prática não elimina as possíveis alegrias e tensões às quais os participantes podem estar sujeitos, não reduz a seriedade que essa nova realidade pode conter. Provavelmente por conta dessa confusão, os rituais contemporâneos, onde principalmente os adultos fruem, não são mais vistos como um processo de diversão, sobressaindo à seriedade, culminando numa preponderância da consciência aplicada no processo. A sobriedade que parece ser a norma social vigente transmuta o prazer do processo, resultando numa busca pelo poder; a vitória torna-se o objetivo último em um jogo que se baseia na pura competição e enfraquece a riqueza do processo, imitando um sistema que busca o êxito no poder e no dinheiro. O ritual ligado à ideia de trabalho e competição se estende não apenas aos adultos, mas também às práticas educacionais de crianças e jovens. Tudo

parece uma grande rede à serviço o sistema imposto.

As artes, como uma área específica, há muito atende as regras do trabalho, perpetuando a expectativa de que sua função estaria necessariamente ligada à produção de algo, de um produto final. Para Kaprow, a arte como trabalho é atraentemente obsoleta, abrindo mão do seu espaço para o jogo-brincadeira.

As reais qualidades do jogo-brincadeira vieram a ser cada vez mais sobrepostas pelo jogo como disputa, onde os objetivos são ligados à busca pelo poder – poder que apenas alguns podem alcançar e que na disputa é reconhecido como *vitória*. As dificuldades e possibilidades de superação desse estado, segundo Kaprow, estariam no sistema educacional.

O autor alerta que as diferenças entre disputa e jogar-brincar não podem ser ignoradas, sendo que:

Ambas as ações envolvem a livre fantasia e aparente espontaneidade, ambas podem ter estruturas claras, ambas podem (mas não precisam) requerer habilidades especiais que aprimorem a atividade. Jogar-brincar, porém, oferece satisfação, ainda que não em algum resultado prático assinalado, alguma realização imediata, mas, em vez disso, na participação contínua por si mesma. Tomar partido, vencer e derrotar tudo isso que é irrelevante no jogo-brincadeira, constitui os requisitos principais de uma disputa. No jogo-brincadeira a pessoa está despreocupada, em uma disputa está ansiosa por vencer (KAPROW, 2004, p. 178).

A despreocupação implícita no jogo-brincadeira poderia nos desvencilhar do sentimento generalizado de urgência. Agir ideologicamente neste caso não seria estar amarrado à visão restritiva do conceito, mas à suposição de que como artista e/ou professor não sabemos tudo, somos seres inacabados e por isso mesmo com potencial para aprender continuamente,

e assim despertar o interesse dos outros para o aprendizado, como sabiamente afirmava Paulo Freire (FREIRE, 2005). Nossa autopercepção como seres inconclusos nos lançaria à experiência e nos abria o caminho para o conhecer. Tal consciência poderia tornar aptos educandos e educadores, artistas e não artistas, a disfrutar da lógica do jogo-brincadeira e possíveis disseminadores desses valores em todos os níveis de ensino ou mesmo fora dessas instituições.

Dadas essas urgências, Kaprow estende seus questionamentos aos artistas no intuito de que reflitam sobre as reais contribuições sociais de suas práticas quando ligadas ao que ele denomina de a Velha Igreja das Artes (KAPROW, 2003). Entende como uma solução possível para o problema o abandono das velhas práticas, a fé na arte tradicional, esvaziando-se da arte para entrar na vida praticando a an-arte, direcionando seus talentos para que todos possam desfrutar. Os artistas esvaziados de arte poderiam então tornar-se um exemplo para os artistas mais jovens, os quais poderiam se interessar pelas novas formas e principalmente pelo o uso dos seus conhecimentos na educação pública, ou mesmo na vida como um todo. Essa condição seria parte da reaproximação entre arte e vida, onde a arte poderia de fato ter uma contribuição social. Estaria em questão, inclusive, deixar a posição hierárquica de ser artista, para tornar-se algo mais potente, fazendo uso do jogo-brincadeira junto daqueles que não se importam com esse status. Certamente essas práticas interessariam a Freire, pois são formas de recusa dos fatalismos, uma ação de rebeldia contra um campo instituído que minimiza a autonomia do ser humano. Seria uma forma de desverticalização do ensino de arte, lançando os sujeitos à experimentação conjunta. Como alerta Freire, [a] “falta de humildade, expressa na arrogância e na falsa superioridade de uma pessoa sobre a outra, de uma raça sobre a outra, de um gênero sobre outro, de uma classe ou de uma cultura sobre a outra, é uma transgressão da vocação humana do ser mais” (FREIRE, 2005, p. 121).

Considerado importante nesse processo para Kaprow,

a superação de palavras carregadas ou mesmo sujas de significados, segundo o artista, pode ser um bom início. Palavras como *artista* e *professor* nos exigem posturas específicas às quais somos limitados e conseqüentemente cobrados, tanto por nós mesmos quanto socialmente, restringindo a nossa ação. Kaprow sugere, por exemplo, a troca da palavra *artista* para *recriador*. “Uma identidade alterada é um princípio de mobilidade, de ir de um lugar pra o outro”. Trabalho artístico, um tipo de paradigma moral para uma exausta ética de trabalho, está se convertendo em um jogo-brincadeira” (KAPROW, 2004, p. 181).

Para tanto, entender o próprio contexto e ultrapassar os limites históricos, culturais e sociais só poderia ser conquistado com certa liberdade de criação e pela instigação da curiosidade, propiciando mais do que apenas a expressão de uma condição dada, mas a construção do conhecimento através sua posição nas relações em que se insere. Seria então expandir o pensamento como criação, assim como o conhecimento como criação. Neste caso, o espaço escolar físico e burocrático poderia restringir as ações. Esta perspectiva também pode ser encontrada em Freire (2005), quando sinaliza a desatenção dos espaços educativos ao potencial de socialização que ocorre em caráter informal e livre. Tais instituições mantêm-se na perspectiva educacional do ensino vertical e exclusivamente conteudista, deixando pouca margem para a formação e deformação.

Referências Bibliográficas

BASBAUM, Ricardo. **Nota introdutória**. In: *Concinnitas* – Revista do instituto de Artes da UERJ. Ano 5, n. 6, julho de 2004, pp. 167. Disponível em: www.concinnitas.uerj.br

FERREIRA, Glória. e COTRIM, Cecília. (org.) ”. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Jorge Zahar : Rio de Janeiro, 2009

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

KAPROW, Allan. **Aeducação do Não-artista, parte I**. In: *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*, n. 4. Rio de Janeiro: UERJ, 2003. Disponível em: www.concinnitas.uerj.br

KAPROW, Allan. **A educação do An-artista, parte II**. In: *Concinnitas* – Revista do instituto de Artes da UERJ. Ano 5, n. 6, julho de 2004, pp. 167-181. Disponível em: www.concinnitas.uerj.br

KAPROW, Allan. **O legado de Jacson Pollock**. In: FERREIRA, Glória. e COTRIM, Cecília. (org.) ”. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Jorge Zahar : Rio de Janeiro, 2009.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 168p.

