

## Allan Kaprow: o *happening* e a ética do corpo

Desirée Pessoa\*

Ao analisar a obra de Allan Kaprow (1927-2006), podemos perceber uma edificação ética vinculada à sua criação artística. Ao pensar nas conexões, contrastes e agenciamentos entre arte e vida e criar a partir deste entendimento, o artista necessariamente nos convida a elaborarmos nossas próprias conjecturas sobre o encontro destas duas noções, a de arte e a de vida. Tal forma de se relacionar com a criação que desenvolve é, por si só, uma tomada de atitude determinada por um senso de que ética e estética não se separam.

No presente estudo farei uma breve reflexão sobre a obra de Kaprow, trazendo ao leitor trechos das teorias de Gilles Deleuze e de outros autores, para que possamos tentar identificar a potência ética da obra do artista, problematizando, para tanto, a noção de *ética do corpo*. Embora neste momento o conceito se encontre ainda em desenvolvimento, é possível afirmar desde já que a ética do corpo não é vinculada à moral ou à razão, e sim às noções espinosistas de *afeto* e *experimentação* encontradas na obra de Deleuze.

Torna-se necessário, neste contexto, esclarecer que, ao utilizar a palavra *corpo*, estou adotando, por ora, uma das definições observadas em *Espinosa, filosofia prática* – aquela que considera *corpo* como capacidade de afetar e ser afetado: “um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade”<sup>1</sup>.

Quanto à noção de *afeto*, encontramos um valioso esclarecimento no livro supracitado, que aproxima este conceito da ideia de variação, e que aqui nos auxiliará na reflexão de modo geral:

---

\* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO), sob orientação do Prof. Dr. Charles Feitosa. Bolsista CAPES. É diretora e atriz/performer no Grupo Neelic – Núcleo de Estudos e Experimentação da Linguagem Cênica. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Contato: [desireepessoa@gmail.com](mailto:desireepessoa@gmail.com)

<sup>1</sup> Deleuze, G. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002, p. 128.

Mas essas afecções-imagens ou ideias formam certo estado (*constitutivo*) do corpo e do espírito afetados, que implica mais ou menos perfeição que o estado precedente. De um estado a outro, de uma imagem ou ideia à outra, há portanto transições, passagens vivenciadas, durações mediante as quais passamos para uma perfeição maior ou menor. Ainda mais, esses estados, essas afecções, imagens ou ideias, não são separáveis da duração que as relaciona ao estado precedente e as induzem ao estado seguinte. Essas durações ou variações contínuas de perfeição são chamadas de “afetos”, ou sentimentos (*affectus*)<sup>2</sup>.

Para avançar na questão apresentada, trago ao leitor a seguinte afirmação, de autoria do artista que aqui nos interessa: “Arte e vida não estão simplesmente fundidas”<sup>3</sup>. Ao nos depararmos com esta sentença, podemos inferir que, para este expoente das artes visuais, o encontro entre as duas instâncias é gerador de uma fricção que nos provoca através de incertezas, de questionamentos.

A arte ocidental em verdade tem duas vanguardas históricas: uma de *artlike art* e a outra de *lifelike art*. Elas foram empilhadas juntas como partes de uma sucessão de movimentos fervorosamente comprometidos com inovação, mas elas representam filosofias contrastantes da realidade<sup>4</sup>.

Podemos observar que este contraste entre arte e vida, gerador de interrogações, é a escolha de Kaprow por evidenciar, na obra artística e nos textos teóricos, caminhos que possam nos conduzir às suas proposições éticas. Ainda segundo o artista, “Você não pode ‘retrucar’ e desse modo transformar uma obra de arte *artlike*; mas ‘dialogar’ é o próprio meio da *lifelike art*, que está em constante transformação”<sup>5</sup>. Esta constante transformação e a relevância do diálogo muito se aproximam das proposições teóricas

---

<sup>2</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>3</sup> Esta afirmação, como outras, presentes neste texto, foi originalmente publicada em: Kaprow, A. “Manifesto” (1966). In: *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley. Berkeley, CA: Universidade da Califórnia, 2003, p. 82. Todavia, foi encontrada por esta pesquisadora, já traduzida, em: Sneed, G. *Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas*. Revista Poiésis, n. 18, 2011. Artigo traduzido, publicado originalmente em *Art Criticism*, v. 25, n. 2, outono de 2010. Utilizarei as afirmações encontradas no texto de Sneed, de forma diluída, ao longo da primeira parte do texto, e também nas páginas finais. Vale ressaltar que, no livro *Essays on the Blurring of Art and Life*, a obra *18 Happenings in 6 Parts*, de máxima relevância no contexto deste artigo, não é mencionada, enquanto em diversos obituários de Allan Kaprow o trabalho é enfaticamente citado. Ainda assim, para esta primeira parte da reflexão sobre arte e vida, creio que o citado livro é esclarecedor, e, portanto, o utilizo.

<sup>4</sup> Kaprow, A. “The real experiment 1983”, in *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993, p. 201. Tradução livre, exclusiva para este documento.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 204.

de Gilles Deleuze que nos interessam. Ao teorizar sobre a questão do afeto, originalmente presente em Espinosa, o filósofo francês reflete sobre o conceito de *experimentação*, que aqui nos auxilia a desenvolver o entendimento sobre a ética do corpo. A noção de *experimentação* pode ser compreendida como uma busca por promover e organizar os encontros, de maneira a tornar os corpos mais potentes, que culminará na criação de um plano de imanência. Isto significa dizer que tal conceito se refere ao objetivo de que os corpos possam ser afetados e aumentem suas potências:

Isso vale para nós, para os homens, não menos do que para os animais, visto que ninguém sabe antecipadamente os afetos de que é capaz; é uma longa história de experimentação, uma demorada prudência, uma sabedoria espinosista que implica a construção de um plano de imanência ou de consistência. A *Ética* de Espinosa não tem nada a ver com uma moral, ele a concebe como uma etologia, isto é, como uma composição das velocidades e das lentidões, dos poderes de afetar e de ser afetado nesse plano de imanência. Eis porque Espinosa lança verdadeiros gritos: não sabeis do que sois capazes, no bom como no mau, não sabeis antecipadamente o que pode um corpo ou uma alma, num encontro, num agenciamento, numa combinação<sup>6</sup>.

A constante transformação a que se refere Kaprow como fundamento da *lifelike art* é a consequência do contato entre observador e obra, entre artista e espectador, entre arte e vida. Consequência que é, neste caso, simultânea e complexamente, causa. A todo instante uma (arte) está tocando na outra (vida) e vice-versa, atritando, provocando, resignificando, gerando novos propósitos, sentidos e sensações, promovendo variação.

Lembremos que são muito presentes na prática artística contemporânea as manifestações que mesclam arte e vida. Entretanto, o exemplo de Allan Kaprow não nos deixa ceder à ingenuidade de considerar tais eventos como novos. Neste texto quero ressaltar, assim, além das potências estética e política desta escolha, comumente mais observadas no que diz respeito à criação artística, o caráter de edificação de uma ética, como já afirmado. Por este motivo, não teço apenas uma reflexão da obra de Kaprow como artista, mas também de suas proposições teóricas. Assim, trago a seguinte afirmação do autor, a partir da qual podemos observar o quão aguda era a questão do encontro entre arte e vida para ele, e que, portanto, foi determinante em toda a sua trajetória artística: “Toda a história da arte e da estética encontra-se em estantes. Para seu pluralismo de valores, adicione a indefinição atual dos limites que dividem as artes,

---

<sup>6</sup> Deleuze, G. Op. Cit, p. 130.

e da divisão entre arte e vida... Não apenas a arte se tornou vida, mas a vida se recusa a ser ela mesma”<sup>7</sup>.

Kaprow começou sua carreira artística como pintor e a evolução de seu trabalho o levou a desenvolver o conceito de *happenings*. Quando escreveu o texto fundamental *O Legado de Jackson Pollock*, afirmou que o “gesto memorialista” de Pollock foi sua maior contribuição para a arte. Aqui, podemos ver o pensamento de Kaprow começando a migrar da pintura para um tipo de arte que inclui movimentos, corpos e o acaso, e assim, assume um caráter ritualista.

Com a tela enorme estendida no chão, o que tornava difícil para o artista ver o todo ou qualquer seção prolongada de “partes”, Pollock podia verdadeiramente dizer que estava “dentro” de sua obra. Aqui, o automatismo do ato torna claro não só que nesse caso não se trata do velho ofício da pintura, mas também que esse ato talvez chegue à fronteira do ritual, que por acaso usa a tinta como um de seus materiais<sup>8</sup>.

No mesmo texto, Kaprow também se detém sobre a questão da Forma. Chama a nossa atenção o fato de Pollock não mais respeitar os limites da tela. Assim, ele promove a quem olha a experiência de interagir ativamente com a obra, proporcionando, deste modo, que o observador possa elaborar completudes e variações aos gestos do artista. Aqui segue uma passagem que poderá nos interessar:

Então, a Forma. Para segui-la, é necessário se livrar da ideia usual de “Forma”, i.e., com começo, meio e fim, ou qualquer variante desse princípio – tal como a fragmentação. Não penetramos numa pintura de Pollock por qualquer lugar (ou por cem lugares). Parte alguma é toda parte, e nós imergimos e emergimos quando e onde podemos. Essa descoberta levou às observações de que a sua arte dá a impressão de desdobrar-se eternamente – uma intuição verdadeira, que sugere o quanto Pollock ignorou o confinamento do campo regular em favor de um *continuum*, seguindo em todas as direções simultaneamente, para *além* das dimensões literais de qualquer trabalho<sup>9</sup>.

Outros dois aspectos que Kaprow ressalta na obra de Pollock são a Escala e o Espaço. Percebemos que as características da obra de Pollock no que se refere a essas duas noções foram mobilizadoras do olhar de Kaprow, que a partir daí passaria a trabalhar sobre o caráter difuso das fronteiras entre arte e vida.

---

<sup>7</sup> Kaprow, A. *Manifesto*, p. 81.

<sup>8</sup> Kaprow, A. “O Legado de Jackson Pollock”, in *Escritos de Artistas Anos 60/70* (orgs.) Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 40.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 41.

Então, a Escala. A opção de Pollock por telas enormes serviu para muitos propósitos, sendo que o mais importante para nossa discussão é o fato de que as suas pinturas em escala mural deixaram de se tornar pinturas e se transformaram em ambientes. [...] A opção de Pollock por grandes formatos faz com que sejamos confrontados, tomados de assalto, absorvidos. [...] E isso me leva ao meu argumento final: Espaço. O espaço dessas criações não é claramente palpável como tal. Podemos nos emaranhar na teia até certo ponto e, fazendo movimentos para fora e para dentro do entrelaçamento de linhas e manchas derramadas, podemos experimentar um tipo de extensão espacial. [...] Mas o que acredito ser claramente discernível é o fato de que a pintura como um todo se projeta para fora, para dentro da sala, em nossa direção (somos participantes, mais do que observadores)<sup>10</sup>.

O contato com a obra de Pollock foi determinante para toda a trajetória artística de Kaprow. A partir do momento em que percebeu o rompimento do primeiro com os limites das telas foi que o artista cuja obra aqui analisamos passou a agir em favor de atividades que estavam mais conectadas ao mundo fora delas. Podemos inferir então que, assim como Kaprow viu a obra de Pollock, esta “o olhou de volta”, “o interrogou”. Provocando-o, promoveu então que o artista fundador do *happening* pudesse dar início às relações de contraste entre arte e vida, gerando interrogações e proposições éticas também a quem tomasse contato com sua obra. Em *O que vemos, o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman, temos uma importante passagem em que o autor aborda a potência da relação entre o que vê e o que é olhado:

[...] nossa desorientação do olhar implica ao mesmo tempo ser dilacerados pelo outro e ser dilacerados por nós mesmos, dentro de nós mesmos. Em todo caso perdemos algo aí, em todo caso somos *ameaçados pela ausência*. Ora, paradoxalmente, essa cisão aberta em nós – cisão aberta no que vemos pelo que nos olha – começa a se manifestar quando a desorientação nasce de um limite que se apaga ou vacila, por exemplo, entre a realidade material e a realidade psíquica. É o que se passa no momento em que Stephen Dedalus contempla o mar à sua frente: *um limite se apaga* quando a onda traz consigo as ovas de peixe e o sargaço de uma memória enlutada. Mas, no mesmo momento, *um limiar se abre* também na visibilidade mesma da paisagem marinha; o horizonte, o *diante* longínquo, se abre e se curva até desenhar virtualmente o “broquel de velino esticado” do ventre materno, mas também a imagem extremamente próxima da tigela de porcelana cheia dos humores da mãe moribunda, verdes como o mar contemplado ao longe. E o limiar que se abre aí, entre o que Stephen Dedalus vê (o mar que se afasta) e o que o olha (a mãe que morre), esse limiar não é senão a abertura que ele carrega *dentro* de si, a “ferida aberta de seu coração”<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Kaprow, A. *O Legado de Jackson Pollock*, p. 42, 43.

<sup>11</sup> Didi-Huberman, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 231,232.

Temos então a seguinte premissa: de que quando um olho vê e é olhado de volta, ocorre uma variação a partir desse limiar que se abre mencionado por Didi-Huberman. No caso de Kaprow, essa variação só pôde existir a partir da experimentação corporal que se iniciou pelo olhar lançado sobre a obra de Pollock. A relação direta e imediata entre artista e obra, sustentada no confronto do olhar com o corpo à sua frente (aqui, a obra de Pollock), que vê a si mesmo enquanto se deixa ver, gerando variação em si enquanto, ao mesmo tempo, gerará nas futuras criações, e na própria vida. Ocorre, a meu ver, um desnudamento do artista, uma experimentação da obra neste encontro de corpos que começa pelo olhar.

Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que *a imagem é estruturada como um limiar*. Um quadro de porta aberta, por exemplo. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Uma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para dar forma a nossas feridas mais íntimas. Para dar, à cisão do que nos olha no que vemos, uma espécie de *geometria fundamental*<sup>12</sup>.

Vale ressaltar que temos em Didi-Huberman o tema do olhar tratado a partir de pinturas figurativas, tais como o mar, as ondas, a porta, o muro, entre outras. Todavia, devemos lembrar que a manobra em Pollock é radicalmente abstrata. Neste sentido, devemos refletir sobre como é ser olhado pela massa pictórica, pela vibração abstrata e não por uma imagem figurativa. Que variações pode provocar a experiência de ser olhado pelo abstracionismo e não pelo figurativismo?

Foi o contato com a obra de Pollock que levou Kaprow a abandonar a pintura em favor de atividades conectadas ao mundo fora das telas. Ela foi o limiar para ele, de onde partiu para iniciar a sua espécie de “geometria fundamental”. Foi assim que, em 1961, ele começou a elaborar os *happenings* através de escritos. *Happenings*, escreve ele,

parecem não ir a lugar algum e nem fazer sentido literário específico. Em contraste com as artes do passado, não têm um início estruturado, meio ou fim. Sua forma é aberta, inacabada e fluida: nada, obviamente, é solicitado e, portanto, nada se ganha, exceto a certeza de um número de ocorrências às quais estamos mais atentos<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Didi-Huberman, G. Op. Cit, p. 243.

<sup>13</sup> Kaprow, A. *Manifesto*, p. 17.

Além destas, outras características que podemos observar a partir do mesmo texto de Kaprow, são que *happenings* não têm nenhum plano, nenhuma ideologia óbvia, ocorrem de forma improvisada, envolvem o acaso e comportam possíveis falhas, sendo, desta forma, mais próximos da vida do que da arte. Diferentemente de objetos de arte, eles não são mercadorias, mas eventos breves que não se repetem. Também devem “eliminar a arte e qualquer coisa que remotamente a sugere, assim como evitar as galerias de arte, teatros, salas de concerto e outros empórios da cultura”<sup>14</sup>. Kaprow faz a ressalva ainda de que eles devem renunciar às convenções das artes plásticas e do teatro, não podendo ser ensaiados ou encenados por profissionais. Também a ideia de espectador deve ser eliminada para que todos os elementos (espaço, ambiente, pessoas, materiais, tempo) sejam integrados<sup>15</sup>. Vemos emergir, desta forma, a crença de Kaprow de que os participantes se tornam “uma parte real e necessária do trabalho”<sup>16</sup>.

Em sua dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici, a *performer* e professora da Universidade Federal do Tocantins, Thaise Nardim, traz ao leitor uma longa descrição daquele que foi o primeiro evento público de grande porte proposto por Kaprow, o fundador da forma, *Eighteen Happenings in Six Parts*, realizado em 4 de outubro de 1959, na Galeria Reuben, em Nova Iorque. Foi considerado o primeiro happening “oficial”, segundo a estudiosa. Aqui, fazemos um brevíssimo apanhado de algumas características desse *happening* fundador, mencionadas na citada dissertação, que nos auxiliará a pensarmos nas questões a que se dedica o presente documento.

Nardim nos traz: “No convite em formato de cartão, Kaprow diz aos convidados que, dada a necessidade de aumentar a responsabilidade do observador em suas obras, os participantes daquele evento tornar-se-ão parte dos acontecimentos, ao mesmo tempo em que os experimentarão”<sup>17</sup>. A autora nos informa então, através de sua pesquisa, que o termo *happening* não tem nenhum significado além do óbvio, e que indicaria apenas algo que acontece “espontaneamente”. Ela relata ainda que, no *Eighteen Happenings in Six Parts*, os convidados receberam um programa, contendo instruções e ficha técnica, e

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>15</sup> Kaprow, A. *O Legado de Jackson Pollock*, p. 103.

<sup>16</sup> Kaprow, A. *Manifesto*, p. 64.

<sup>17</sup> Nardim, T. *Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, SP, 2009, p. 51, 52.

três cartões informando em qual dos três ambientes disponíveis o participante deveria tomar seu lugar, e em qual momento. Os programas continham a informação de que a ação total teria seis partes, cada uma subdividida em três acontecimentos (*happenings*), ocorrendo simultaneamente, e que cada participante deveria seguir atentamente às instruções, as quais diziam respeito a deslocamentos livres, mudanças de local, permanência sentados e assim por diante. Cada sala continha a predominância de uma cor e lâmpadas de cores alternadas encobriam o topo das estruturas de duas das três salas. Algumas paredes continham colagens e *assemblages* cujos componentes eram diferentes materiais, tais como maçãs, luzes de natal, palavras escritas com tinta e fios elétricos. Sons em volume muito alto se propagavam, com caráter metálico, remetendo a sons urbanos e de aparelhos eletrônicos. Estes eram emitidos em espaços ocultos pela estrutura montada por Kaprow, nos quatro cantos da galeria. As quatro fontes enunciavam gravações similares, de forma assíncrona, compondo um cânon sonoro.

Dos bastidores localizados ao fundo da sala saem, em fila indiana e em velocidade reduzida, os performers que irão participar da primeira parte. Eles vestem roupas comuns, cotidianas, nada aparentadas com figurinos. Todos os performers trazem em seus rostos expressões neutras, parecem tanto quanto possível a inexpressividade. Eles movem-se de maneira artificial, pausada e mecanicamente, e é esse padrão de movimentação corporal que será mantido o tempo todo, até o final do evento. [...] Os performers distribuem-se pelas diferentes salas e então passam a executar tarefas de caráter simples e cotidiano, previamente estipuladas e descritas em minúcias por Kaprow, assim como ensaiadas durante duas semanas. Os participantes, então, dependendo da sala em que se encontrassem, poderiam ver performers espremendo laranjas com o auxílio de um espremedor elétrico; movimentando-se como numa sessão de ginástica aeróbica; ou ainda assistir a projeções de slides que apresentavam imagens de formas geométricas coloridas, alguns nus, obras de Kaprow e de outros artistas, como Pollock, desenhos aparentemente feitos por crianças e assim por diante. Todos esses os acontecimentos eram minuciosamente cronometrados, conforme podemos saber pelo roteiro de Kaprow. Ao fim de cada uma das partes, toca a campainha, faz-se o blackout, os performers saem de cena da mesma maneira que permaneceram lá: silenciosa e mecanicamente. Voltam aos bastidores<sup>18</sup>.

Nardim nos relata ainda que no total, a ação dura 90 minutos. E observa que estava dada, assim, a fundação de um novo gênero, que romperia radicalmente com os padrões disciplinares até então impostos às artes: o *happening*, uma forma híbrida.

No momento seguinte de seu texto, a pesquisadora levanta, a partir do exemplo de *Eighteen Happenings in Six Parts*, o questionamento sobre o tipo de solicitação do espectador que estariam fazendo as obras que compõem a primeira fase do *happening*

---

<sup>18</sup> Nardim, T. Op. Cit, p. 56, 57.



de Allan Kaprow. Interroga se é possível falar em participação nessas primeiras obras, afinal, como no caso de *Eighteen Happenings in Six Parts*,

os *happenings* da primeira fase consideram, em sua estruturação, o espectador como matéria compositiva. Sua presença é tratada assim como o papel, a tinta, como o lixo utilizado nas colagens: trata-se de mais um material a emparelhar-se a esses. Esse tipo de inclusão serve para dissolver as plateias tradicionais, levando o espectador de um lado a outro, movendo-o, acomodando-o em lugares inusitados. Distancia, assim, o *happening* do teatro (como praticado na época). Mas, apesar de mover o espectador de seu lugar no espaço, não o conduz a um papel diferenciado dentro da obra. Ele continua a ser o espectador, aquele que é, como dissemos, o outro, um agente considerado genericamente, em seu caráter de ser presente, cujo poder criativo, particular e individual, não é levado em conta<sup>19</sup>.

Embora compreenda o ponto de vista de Nardim, considero da máxima relevância dispensarmos à *Eighteen Happenings in Six Parts* um olhar mais detido a partir de dois fatores, sendo o primeiro: por ser este o *happening* fundador, constitui o passo inicial daquilo que seria toda a composição ética de sua obra posteriormente desenvolvida. Ainda que não possamos afirmar que a participação do observador ocorresse na máxima potência neste primeiro, é através dele que se presentifica o afeto, o devir. Foi através dele que o artista pôde, pela primeira vez, trazer à tona e envolver o público naquilo que vinha elaborando desde as percepções iniciais despertadas a partir do contato com a obra de Pollock.

Além deste fator, trago, para considerarmos em nossa reflexão, uma característica de *Eighteen Happenings in Six Parts* que não apenas evidencia, mas a meu ver determina a relevância deste acontecimento fundador e que me faz pensar que sim, podemos encará-lo como um evento do qual é possível ser considerada uma participação potente do observador: a mescla de corpos humanos com propostas de luzes, sons e materiais no mesmo ambiente em que, esses também, interagem com o participante. Quando entendemos o conceito de *corpo* como aquele exclusivamente pertinente ao ser humano (ou, no máximo, aos animais), ficamos restritos, de certa forma, à ideia de subjetividade e assim, possivelmente, cairemos na armadilha de considerar que apenas caso o sujeito aja ativamente estará participando de uma experiência. Todavia, se considerarmos os outros elementos da natureza, do espaço e da cultura (quer sejam naturais ou artificiais, ressalto que neste caso isso é indiferente ao ponto em que desejo chegar) também como corpos, poderemos adquirir um

---

<sup>19</sup> Ibidem, p. 63.

entendimento mais amplo da noção de participação, justamente a partir da experimentação à qual já me referi no presente estudo, proveniente da teoria dos afetos de Deleuze, e da lembrança da teoria de Didi-Huberman de que aquilo que olhamos também nos vê, mas sobretudo do encontro entre estas teorias. No caso aqui descrito, temos como corpos de *Eighteen Happenings in Six Parts*, além dos participantes (aqui me refiro tanto àqueles que fazem parte da ação como atuantes quanto aqueles que observam, pois ao meu ver ambos estão participando ativamente), as luzes, sons e materiais, já mencionados.

Em *Espinosa: filosofia prática*, de Gilles Deleuze, temos uma definição de experimentação corporal a partir da teoria dos afetos que aqui nos interessa para pensar sobre a questão da ética do corpo que já estava presente, penso, nesse primeiro *happening* de Kaprow, como dito, atualizando de uma certa forma um afeto originado no contato com as obras de Pollock:

Muito tempo após *Espinosa*, diversos biólogos e naturalistas tentaram descrever mundos animais definidos pelos afetos e pelos poderes de afetar ou de ser afetado. Por exemplo, J. von Uexküll o fará para o carrapato, animal que suga o sangue dos mamíferos. Ele definirá esse animal a partir de três afetos: o primeiro, de luz (subir no alto de um galho); o segundo, olfativo (se deixar cair sobre o mamífero que passa sob o galho); o terceiro, calorífico (procurar a região sem pelo e mais quente). Um mundo com três afetos apenas, em meio a tudo o que se passa na floresta imensa. Um limiar ótimo e um limiar péssimo no poder de ser afetado; o carrapato repudia aquele que vai morrer, e o carrapato é capaz de jejuar muito tempo. Tais estudos, que definem os corpos, os animais ou os homens, pelos afetos de que são capazes, fundaram o que chamamos hoje de *etologia*.<sup>20</sup>

Em *Eighteen Happenings in Six Parts* temos essa experimentação dos corpos, à qual se refere Deleuze, potencializada no encontro entre os diferentes corpos (pessoas, luzes, sons, materiais). Isto se deve, em meu ponto de vista, à proposta de expansão da manifestação artística de Kaprow, que neste caso escolhe ultrapassar as restrições que encontrava na pintura para gerar movimentos, ruídos, visualidades e dissonâncias, além, é claro, da forma como tece suas teorizações a respeito do confronto que provoca em sua própria experiência. Para romper os limites na vida, cria manifestações artísticas que interrogam os limites da arte, porém o contrário também procede. No *happening* fundador, vida e arte se fundem no encontro dos diferentes corpos ali dispostos pelo artista.

---

<sup>20</sup> Deleuze, G. Op. Cit, p. 129, 130.

Nunca, pois, um animal, uma coisa, é separável de suas relações com o mundo: o interior é somente um exterior selecionado; o exterior, um interior projetado: a velocidade ou a lentidão dos metabolismos, das percepções, ações e reações entrelaçam-se para constituir tal indivíduo no mundo. E, em segundo lugar, existe a maneira como essas relações de velocidade e de lentidão são efetuadas conforme as circunstâncias, ou esses poderes de ser afetado, preenchido. Pois eles o são sempre, mas de maneira muito diferente, dependendo de que os afetos presentes ameacem a coisa (diminuem a sua potência, amortecem-na, reduzam-na ao mínimo), ou confirmem, acelerem e aumentem: veneno ou alimento? Com todas as complicações, visto que um veneno pode ser um alimento para uma parte da coisa considerada. Enfim, a etologia estuda as composições de relações ou de poderes entre coisas diferentes. É ainda um aspecto distinto dos precedentes. Pois, anteriormente, tratava-se apenas de saber como uma coisa considerada pode decompor outras coisas, dando-lhes uma relação conforme a um dos seus, ou ao contrário como ela corre o risco de ser decomposta por outras coisas. Mas, agora, trata-se de saber se relações (e quais?) podem se compor diretamente para formar uma nova relação mais “extensa”, ou se poderes podem se compor diretamente para constituir um poder, uma potência mais “intensa”<sup>21</sup>.

Vemos no trecho escolhido, a conexão com a ação ética de Kaprow, que ao se deixar afetar pela obra de Pollock, compôs para si e para o mundo uma relação mais “extensa”, com potência mais “intensa” nesse encontro entre arte e vida que por estar atento, “des-cobriu”. Lembremos agora que afirmar que já havia uma clara posição ética no primeiro *happening* aqui estudado, que pode ser pensada sob o ponto de vista da experimentação corporal, não significa deixar de perceber o desenvolvimento da proposta ética no decorrer da trajetória de Kaprow.

Segundo o texto *Três esboços de horizontes imprecisos – lentes de Allan Kaprow para pensar a performance hoje*, de Thaise Nardim, a partir de meados dos anos de 1960, Kaprow se ocultou das instituições que caracterizam o sistema de arte – a galeria, a mídia; deixou desaparecer do registro a obra e, ainda, se ocultou do “ser artista” enquanto categoria profissional em absoluto.

Ele mesmo, atuando como protótipo de suas proposições, Allan Kaprow – an-artista – está, mas não está. O an-artista – diz ele – há de criar-se tendo como princípio a extinção da necessidade de sua existência. Ele disfarça-se de educador, compartilhando com todos ao seu redor as maneiras que ele pode conhecer de olhar a vida como obra de arte e, com isso, faz da função do artista (essa promoção de uma terapêutica social) uma desnecessidade. Para que essa realidade se construa, ao mesmo tempo em que a apresenta efetiva, ele propõe, a partir da segunda metade da década de 1960, uma série de obras que carregam a presença-ausência como valor<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Deleuze, G. Op. Cit, p. 130, 131.

<sup>22</sup> Nardim, T. *Três esboços de horizontes imprecisos – lentes de Allan Kaprow para pensar a performance hoje*. Revista Conceição / Conception - volume 1/nº 2 - Jun/2013, p. 91.

Para tanto, continua Nardim, Kaprow oferece aos possíveis colaboradores um roteiro mínimo – em que ele mesmo, enquanto forma, quase desaparece. Assim, amplia ao máximo a possibilidade de escolha sobre a realização das ações por parte do outro. Está ali apenas como a voz que convida.

Realizando-se a ação, após os rituais de leitura e discussão do roteiro realizados em coletivo, temos então um processo em que as presenças dos colaboradores se expandem e contraem, em movimento de rítmica contínua – estão aqui e não estão, estão entre e para além de uma experiência dos afetos e da razão. Isso porque a execução dessas obras exige de seus participantes um duplo papel, em que eles se revezam entre uma dedicação meditativa – portanto atenta, mas detida, solitária – e a realização da ação, em momentos de interação e troca com outros participantes<sup>23</sup>.

De acordo com Gillian Sneed, no já mencionado texto *Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas*, para Kaprow, ao mobilizar intencionalmente a vida cotidiana, algum tipo de experiência nova se cria, na qual o artista molda a operação a partir da própria vida. Entretanto, isso deve ser mais do que apenas uma experiência artística. Para ele, trata-se de um ato ético e político. O autor afirma que, ao provocar o participante a agir, Kaprow promove a percepção coletiva sobre o poder de “alterar o mundo”<sup>24</sup>, referindo-se, neste caso, à capacidade de interação quanto aos “mais urgentes problemas do mundo”<sup>25</sup>.

Podemos afirmar que a inclusão do outro – o fruidor, o espectador, o participante, o colaborador – no desenvolvimento do trabalho de Kaprow, o determina no sentido da instalação de uma estética colaborativa, ao mesmo tempo em que, por se tratar de uma colaboração entre dois ou mais, evidentemente erige uma ética onde a experimentação pelo contato com outro corpo cria novas possibilidades de vida e de confronto entre arte e vida. Temos no próprio Kaprow a seguinte passagem, que nos auxilia a pensar a respeito:

As questões usuais de tema e estilo se tornam relevantes uma vez que você aceita alguns pressupostos culturais, como a noção do especialista de “arte”, as subnoções de “poesia” e “música” e as noções de “exibição”, “plateia”, “criatividade” e “valor estético”. Estas são normalmente tomadas como certas. Mas a cultura ocidental parece estar mudando tão marcadamente que esses pressupostos são, na melhor das hipóteses,

---

<sup>23</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>24</sup> Sneed, G. *Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas*. Revista Poiésis, n. 18, 2011, p. 175. Artigo traduzido, publicado originalmente em Art Criticism, v. 25, n. 2, outono de 2010.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 181.

incertos. E se eles não fossem “pressupostos”? E se eu tivesse apenas uma vaga ideia sobre “arte”, mas não soubesse as convenções que me dissessem quando eu estivesse em sua presença ou fazendo-a? E se eu estivesse cavando um buraco – seria isso arte? E se eu não soubesse sobre plateias e públicos? [...] Poderia eu ainda fazer, criar, engajar arte? Estaria eu fazendo alguma outra coisa?<sup>26</sup>.

Podemos partir, para avançar na reflexão sobre a ética do corpo e sua pertinência na reflexão sobre a obra de Kaprow, do pressuposto central da tese de Doutorado em Filosofia da Prof. Dra. Mariana Toledo de Barbosa, *A ética em Deleuze: um corpo que avalia e experimenta*, realizada em regime de co-tutela, na Universidade Federal do Rio de Janeiro e Université Paris Ouest Nanterre La Défense, sob orientação do Prof. Dr. Roberto Machado: o de que, na obra de Deleuze, temos uma ética do corpo, que se funda em um corpo que experimenta e avalia.

Para desenvolver este pensamento, a autora recorre a *Nietzsche e a filosofia*, livro em que Deleuze trata, entre outros, do eterno retorno e aqui nos interessa o aspecto do eterno retorno como pensamento ético e seletivo. Segundo Barbosa,

O eterno retorno é aí explicado como princípio seletivo responsável por uma dupla seleção: aquela das forças ativas, e aquela da vontade de potência afirmativa. Primeiramente, como pensamento ético, o eterno retorno fornece à vontade de potência uma regra prática: “*O que quiseres, queira-o de tal modo que também queiras seu eterno retorno*”. Esta regra serve para a primeira seleção, aquela que elimina os meios-quereres, os quereres que se querem apenas pela metade, “as pequenas compensações, os pequenos prazeres, as pequenas alegrias”. Eles encontram seus meios em forças reativas não-desenvolvidas, ou em forças ativas tornadas reativas uma vez separadas do que podem, e cujas potências somente se efetuam e se preenchem em uma pequena proporção: forças ditas pequenas porque pouco potentes, nas quais a manifestação da vontade de potência é mais discreta. Os exemplos citados de estados que correspondem a esses quereres são os cerimoniais dos obsessivos, que oscilam em seus quereres, ou o esforço das velhas senhoras para se conterem, por medo de cometerem um excesso. Outros estados reativos são ainda mencionados: “Uma preguiça que desejasse o seu eterno retorno, uma besteira, uma baixeza, uma covardia, uma maldade que desejassem seu eterno retorno, não seria a mesma preguiça, não seria a mesma besteira”<sup>27</sup>.

A autora constata que o eterno retorno como pensamento ético realiza uma primeira seleção que se refere às forças e aos estados de forças como expressões da vontade de potência, mas não diretamente à vontade de potência, ou seja, à avaliação dos valores. Barbosa nos lembra que:

<sup>26</sup> Kaprow, A. *The real experiment 1983*, p. 201, 202. Tradução livre, feita exclusivamente para este documento.

<sup>27</sup> Barbosa, M. T. *A ética em Deleuze: um corpo que avalia e experimenta*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro/ École Doctorale 139, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2012, p. 4.

uma preguiça, uma besteira, uma baixeza, uma covardia, uma maldade ainda são selecionadas, contanto que estes estados reativos sejam determinados por uma vontade de potência negativa cuja manifestação, no nível das forças, se revele importante, contanto que as forças reativas que se apoderam destes estados sejam desenvolvidas, capazes de separar as forças ativas do que elas podem, e de garantir assim o triunfo da reação sobre a ação. Esta primeira seleção não seleciona a vontade de potência afirmativa em sacrifício da vontade de potência negativa, mas, excluindo os meios-quereres, ela garante a equação querer=criar. O pensamento ético como primeira seleção ou como prova do eterno retorno não apenas exclui os meios-quereres e os estados moderados, como ele cria estados extremos. Estes estados de forças extremos, que se esforçam para ir até o máximo de suas potências, manifestam a vontade de potência no seu mais alto grau, pois eles preenchem e efetuam a maior parte de seus poderes. É por isso que o pensamento ético como prova do eterno retorno serve de instrumento e de expressão à vontade de potência. Seu eterno retorno, não seria a mesma preguiça, não seria a mesma besteira”<sup>28</sup>.

Podemos afirmar que na obra de Kaprow, temos a vontade de potência afirmativa e a equação querer = criar, uma vez que o artista torna atual aquilo que se passou em devir no momento do contato com a obra de Pollock: a necessidade de afetar e ser afetado.

Ao promover um evento que potencializa corpos a partir de um encontro, Kaprow provoca, uma vez que estes se mantêm estranhos e próximos ao mesmo tempo, que criem ações a partir de estímulos lançados pelos roteiros do artista. Note-se que há aí um apurado trabalho do criador do *happening* com os sentidos: são provocados o tato, a visão, a audição, o olfato. Podemos deduzir que o paladar, embora menos privilegiado, virá pela associação dos demais. Significa dizer que, em *Eighteen Happenings in Six Parts*, temos os elementos que investigo para a reflexão sobre a ética do corpo presentes na expansão da pintura para o contato com outros corpos (inclusive, mas não exclusivamente, o humano, como afirmado anteriormente), mas também neste preciso trabalho com os sentidos que se estabelece justamente na relação que se dá através do encontro dos corpos moventes e movidos a todo instante, porque simultaneamente olham e são vistos, afetam e são afetados através de uma rede de experimentação que nunca cessa.

Logo, há aí um movimento de desnortear e ser desnortado pela relação que se problematiza ao vivo, em tempo e espaço instaurados exclusivamente para que aconteça o que o acaso e o encontro entre corpos ali possibilitarem. Poderíamos, a partir desta

---

<sup>28</sup> Ibidem, p. 4,5.

observação, desdobrar outras questões. Afinal, também aqui, pensar na experimentação e na rede de afetos que se estabelece a cada encontro, sob o prisma da potência do acaso, desterritorializa, cria variação. Todavia, nosso espaço é breve. Portanto, ficará o desejo para uma atualização futura.

### Referências bibliográficas

BARBOSA, M. T. *A ética em Deleuze: um corpo que avalia e experimenta*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro/ École Doctorale 139, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2012.

DELEUZE, G. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

KAPROW, A. "Happenings in the New York Scene" (1961, p. 16, 17), "Manifesto" (1966, p. 81, 82), "The Happenings are Dead: Long Live the Happenings! (1966, p. 62, 64)". In: *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, CA, Universidade da Califórnia: Ed. Jeff Kelley, 2003.

\_\_\_\_\_. "Notes on the Elimination of the Audience" (1966). In: BISHOP, C. *Participation*. London: Whitechapel, 2006, p. 103.

\_\_\_\_\_. "O Legado de Jackson Pollock". In: FERREIRA, G. e COTRIM, C (orgs). *Escritos de Artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 37-45.

\_\_\_\_\_. "The real experiment 1983". In: *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993, p. 201-208.

NARDIM, T. "Três esboços de horizontes imprecisos – lentes de Allan Kaprow para pensar a performance hoje". In: *Revista Conceição | Conception* - volume 1/nº 2 - Jun/2013.

\_\_\_\_\_. *Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, SP, 2009.

SNEED, G. “Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas”. In: *Revista Poiésis*, n. 18, 2011. Artigo traduzido, publicado originalmente em *Art Criticism*, v. 25, n. 2, outono de 2010.

Recebido em: 29/09/2015 – *Received in: 09/29/2015*

Aprovado em: 28/12/2015 – *Approved in: 12/28/2015*