As *Atividades* de Allan Kaprow:

artes de agir, obras de viver.

Thaise Nardim

Professora Assistente da Universidade Federal do Tocantins no curso de Licenciatura em Artes – Teatro. Bacharel em Artes Cênicas e Mestre em Artes pela UNICAMP, com a dissertação "Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa". Além de educadora, atua como artista e agente cultural dedicada à arte da performance. Integra a organização do *Festival de Apartamento*, evento itinerante autogestionado de arte da performance.

Resumo. O artigo apresenta a obra do artista americano Allan Kaprow, especialmente o conjunto de trabalhos produzido pelo artista a partir de meados dos anos 60, que seriam posteriormente intitulados *Atividades*. Após introduzir o leitor aos princípios característicos dessas obras de arte participativa, procede a uma análise que considera as *Atividades* na relação com toda a obra de Kaprow, tendo em vista a influência exercida pela teoria do filósofo e educador americano John Dewey sobre seu percurso produtivo.

Palavras-chave. Atividades, Allan Kaprow, arte participativa.

Allan Kaprow's *Activities*: acting arts, lifeworks.

Abstract. The article presents the work of american artist Allan Kaprow, especially the body of works produced by the artist from the mid-'60s that would later be titled *Activities*. After introducing the reader to the fundamental characteristics of these works of participative art, conduct an analysis that considers the *Activities* in relation to every participatory work of Kaprow, and aimed at the influence exerted by the theory of philosopher and educator John Dewey on his creative journey.

Keywords. Activities, Allan Kaprow, participatory art.

Em fevereiro de 1972, o artista americano Allan Kaprow e uma classe de alunos do *California Institute of Arts* (CalArts) deixaram o campus e dirigiram-se a um vale próximo à universidade. Lá, executaram o seguinte roteiro:

> (leito de rio seco)
> molhando uma pedra
> carregando-a rio abaixo até que esteja seca
> largando-a
> escolhendo, lá, outra pedra
> molhando-a
> carregando rio acima até secar
> largando-a
> (KELLEY, 2004, p. 168)

O roteiro tem texto objetivo, sugerindo três ações: o leitor é chamado a molhar uma pedra e carregá-la pelo leito de um rio seco até que a pedra esteja também seca, quando deve abandoná-la. Em seguida, o roteiro solicita que se repita a ação na direção inversa. Além desse grupo de ações, é sugerido apenas o local em que deve ser realizado o evento ("o leito seco de um rio"). Com isso, aquele que se proponha a levar esse roteiro a cabo (o *participante* – no caso, estudantes de artes e seu professor, Allan Kaprow) tem liberdade para realizar algumas escolhas diante das ações sugeridas: pode-se escolher a pedra, de acordo com seus critérios; escolher como e onde molhá-la; como carregá-la; qual trecho do leito percorrer e, de certa forma, escolhe-se também como e onde deixá-la.

O tamanho e peso da pedra, sua cor, sua textura. Como molhá-la, visto que o rio está seco? Suor, saliva, urina: o corpo como fonte. Cada escolha nesse contexto traz consigo uma possibilidade de perceber-se a si e à situação. Perceber a pedra e como ela pode relacionar-se com meu corpo, se há conforto ou incômodo no carregar. Perceber os meus fluidos corporais, líquidos que, como água, evaporarão por conta do calor.

A passagem e o roteiro apresentados acima constituem uma das obras do conjunto que Allan Kaprow intitulou *Activities*, que chamaremos neste texto pela tradução literal: *Atividades*. As *Atividades* são obras com caráter de evento, assim como os *Happenings*. Nelas, um pequeno grupo de pessoas engaja-se na realização de ações previstas em um roteiro. Diferentemente dos *Happenings*, entretanto, as *Atividades* eram elaboradas sem ter como objetivo o compartilhamento do momento da execução com uma audiência, um grupo destacado daqueles que participavam e que formalizasse uma plateia. Fruidores. As *Atividades* não são

elaboradas para que sejam assistidas: são obras de arte cujo fim está em sua realização.

Em meados dos anos 60, Kaprow diminui a produção de *Happenings* e começa a migrar para essa nova (não-)forma – que ele, até o início dos anos 70, ainda chamará de *Happenings*, apesar do caráter diferenciado. Ele está abandonando o entendimento de sua produção como uma forma de arte, como produção artística no sentido institucionalizado do termo. Ele está renunciando ao título de artista e irá acabar por se afastar, aos poucos, do mundo e dos profissionais da arte.

Essa atitude teve como disparador o momento em que ele percebe que seus *Happenings* já são encarados pela crítica de arte, pelos historiógrafos e pelos próprios artistas como uma forma. Por mais que ele jogasse com suas obras, produzindo um grande distanciamento entre cada uma elas, a crítica trabalhava arduamente para dar-lhe união, classificá-la, e envolvê-la num rótulo que possibilitasse a comercialização da ideia. Mesmo contra a vontade do artista – e mais, *apesar* de sua militância – sua obra (ou o registro dela) também acaba levando o fim dos catálogos e dos museus.

Em sua obra, Kaprow minimiza o fundamento material, dirigindo a atenção do fruidor ao tempo presente e a conduzindo as produções locais que ainda não estavam institucionalizados como *locais de arte*. Além disso, foca-se sobre o desenvolvimento de ações cotidianas coladas à ideia de vida comum, oposta à *arte com A maiúsculo*. Todas estas diferenciações não foram suficientes para que Kaprow libertasse seu trabalho de um processo que chamou de "esteticização", ou seja, a inclusão da obra nas fileiras de determinados objetos ou eventos aos quais estaria condicionada a ocorrência da experiência estética, que elevaria uma obra à categoria de portadora de caráter "estético" – no sentido pejorativo aplicado por Kaprow –, afastando-a das pessoas e da vida comum seria todo o entorno da ideia de arte, o mercado, e não as qualidades da obra em si. Seria preciso eliminar completamente a publicidade, os críticos, os convites, todas as estratégias pertencentes ao mundo da arte para evitar que sua obra estivesse suscetível à "esteticização".

As *Atividades*, surgidas nesse ínterim, são assim chamadas na tentativa de fugir novamente de um *nome de arte* – embora a tentativa, no caso dos *Happenings*, tenha sido frustrada. Elas aparecem primeiramente em contextos educacionais – o artista visando realizá-las com seus alunos – e, através delas, sugerir-lhes alguns pontos de reflexão.

A participação, o engajamento de estudantes (de artes) na execução de uma série de ações, tendo em vista a formação, a reflexão e o autoconhecimento através de uma prática performativa são, portanto, o caminho que Kaprow irá buscar para retirar sua produção do rumo das *obras de Arte*, na busca para que elas tenham o caráter de *obras de vida*.

Nos *Happenings*, a participação do *público* (melhor seria dizer a *participação dos participantes*) é uma oportunidade para a construção de um conhecimento, envolvendo engajamento em diferentes níveis e formas de representação e criação, que conduzem à reelaboração de conceitos e à aprendizagem de conteúdos. Já nas *Atividades*, a tônica desloca-se de *participar* para *perceber a vida*, construí-la, estar atento a ela e às suas delicadezas.

No caso de *Easy*, a *Atividade* cujo roteiro foi visto no início desse trabalho, o perceber está nas escolhas, conforme vimos, como está, ainda, no transcorrer do percurso: quanto tempo leva a pedra para secar? Qual a distância percorrida? Qual dos fluidos leva mais tempo para evaporar? Através das medidas de tempo e de espaço transparece a metáfora essencial deste trabalho: a ligação estabelecida entre o participante e a pedra através da cessão do fluido de um para o outro desfaz-se no caminho, sem deixar que reste desse encontro registro material algum: resta apenas aquilo que foi percebido enquanto essa relação era vigente.

Hello/Goodbye (1978)

A escreve Adeus e Olá
em folhas entrega as folhas para *B*
B esperando em algum lugar
lendo as palavras escritas por *A*
A se aproxima de *B*
caminhando
diz Olá
ou Adeus
(Kaprow, s/d, p. 7)

Kaprow utilizava dois critérios para a escolha do espaço de uma *Atividade*: primeiro, que o espaço fosse a moldura *natural* para as ações que seriam desenvolvidas (a porta da igreja, caso a ação prevista fosse naturalmente realizada lá). Segundo, que o espaço não tivesse nenhuma relação com o que ficou estabelecido como um *espaço de arte*, isto é, que não fosse um espaço institucionalizado para a arte.

> Comecei a fazer peças que eram baseadas em um pequeno texto de ações, que só envolviam um punhado de amigos ou estudantes em algum lugar específico – um lugar que não fosse

> marcado como um espaço de arte, uma ravina em algum lugar, ou uma rodovia, ou o apartamento de alguém, ou o telefone, ou seja, os lugares da vida cotidiana, não designados como espaços de arte. E o trabalho em si, a ação, o tipo de participação, era distante de qualquer coisa artística assim como o local era (KAPROW apud MORGAN, s/d).

O número de participantes é sempre restrito, cerca de dois ou três por atividade. Mesmo quando o roteiro prevê um grande número de ações, elas deviam ser levadas a cabo por diferentes duplas, trios ou pequenos grupos de participantes. Mas o foco das atividades são as realizações individuais, posteriormente compartilhadas em conversas. Geralmente, tais ações eram realizadas pelos indivíduos reunidos em um mesmo local, mas não se trata de uma regra: algumas *Atividades* foram elaboradas para serem realizadas à distância por duplas ou trios, que posteriormente se encontrariam para discutir suas realizações.

Assim como nos *Happenings*, os participantes das *Atividades* frequentavam reuniões prévias, nas quais o roteiro era lido e discutido. De acordo com a extensão do evento, eram organizadas reuniões durante seu decorrer, interrompendo temporariamente as ações. Nas reuniões, os participantes podiam falar livremente, na maioria dos casos relatando como as coisas estavam se passando, como tinham executado essa ou aquela ação e o que tinham percebido através disso e daquilo. Após o término das ações previstas, mais uma reunião era realizada e novas discussões aconteciam. As ações escolhidas por Kaprow para compor as *Atividades* são ações retiradas do cotidiano, as mais ordinárias possíveis: escovar os dentes, respirar, arrastar uma cadeira até ali, contar seus batimentos cardíacos, dar passagem a alguém na porta do banco. A organização dessas ações dentro do roteiro, sua combinação, possibilita que sua realização seja vivida como uma experiência.

Apesar da variedade de formas de organização dos roteiros, podemos encontrar neles alguns padrões, alguns recursos que retornam constantemente. Um deles é a repetição, no qual solicita-se que uma mesma ação seja repetida muitas vezes no decorrer da obra:

> *Maneuvers* (1971)
>
> *A* e *B*
> Passando
> Através do vão da porta
> um depois do outro
> o outro dizendo "você primeiro"
> atravessando novamente
> se deslocando no sentido inverso

o primeiro, dizendo "obrigada!"
ficando agradecido
localizando mais quatro portas
repetindo a rotina
(Hindman, 1979, p. 96.)

Neste trecho de *Maneuvers*, é solicitado a uma dupla de pessoas que localize cinco passagens e que executem as ações previstas em cada uma delas. A repetição, aqui, isola e põe o foco do participante sobre um grupo de ações que não costumam merecer destaque cotidianamente: os atos de cortesia. Repetida por cinco vezes, uma ação se revela intensamente para o participante: ela perde seu caráter ordinário e começa a lhe parecer imensa, *extra-ordinária*. Há uma sensação de estranhamento e de absurdo, como quando repetimos uma palavra muitas vezes, até que ela perca o sentido e seja apenas mais um som qualquer. "Em outras palavras, você experimenta diretamente aquilo que você já sabia na teoria: que a consciência altera o mundo, que as coisas naturais parecem não-naturais uma vez que você as observa, e vice-versa." (Kaprow; Kelley, 1996, p. 190).

O *absurdo*, para Kaprow, é uma estratégia para que paremos para rever o que está acontecendo. Não se trata, porém, de um absurdo existencial, mas apenas da percepção de uma descontinuidade entre os vetores da existência, de uma lacuna obscura entre o que fazemos cotidianamente e o que percebemos desse fazer.

Quando repetimos algo em nossas vidas cotidianas, como a criança que copia as palavras diversas vezes no dever de casa ou a bailarina que ensaia a coreografia por horas e horas diárias, esperamos obter domínio sobre aquilo. Nas *Atividades*, porém, a repetição de algo que supomos dominar conduz a um total esvaziamento de significado, deixando restar um vazio que terá de ser preenchido no retorno à via diária, contrário do esperado. Essa quebra de expectativas em relação a um comportamento ou ao curso dos acontecimentos é uma característica presente nas *Atividades* de uma maneira geral.

Em *Maneuvers*, um modelo comportamental é deslocado do contexto em que geralmente costuma aparecer e com isso ressaltam-se suas particularidades. Esse uso do deslocamento a fim de revelar aquilo que é deslocado, comum nas *Atividades*, tem algo de Duchamp e seus *ready mades*. Fora de seu contexto cotidiano, os atos de cortesia sequer podem ser denominados assim, pois - considerando comportamentos adquiridos como bens necessários para a sobrevivência em sociedade - eles perderam seu valor de uso.

Entretanto, diferentemente de Duchamp, Kaprow não vai validar a sua obra dentro do contexto artístico como recurso para efetuar esse deslocamento e com isso desmitificar a arte. Pelo contrário, ele não deseja relacionar-se com o mundo da arte, ele quer dirigir-se à vida, tratar da vida. Quando o participante voltar a unir a coisa – neste caso, as ações que constituem os atos de cortesia – ao seu contexto original, estas coisas parecerão descoladas. A ação parecerá, para o indivíduo, alienada de todo o processo cultural que a encobriu. Esse movimento de retorno não existe, ou ao menos não é intencional, na obra de Duchamp.

A repetição aparece também em *Air Condition*, obra de 1975. Aqui, entretanto, pequenas variações vão sendo introduzidas:

> Molhar uma parte do seu corpo com a saliva de alguém
> esperar até que seque
> de novo e de novo
> Molhar outra parte do corpo
> assoprar até que seque
> de novo e de novo
> Molhar ainda uma outra parte
> correr até que seque
> de novo e de novo
> Repetir
> até que a boca seque
> até que o corpo esteja molhado
> (KAPROW, s/d, p. 01.)

Nessa obra, as ações de molhar e secar - ou esperar que seque - uma parte do corpo não estão enquadradas em contexto que as faça parecer cotidianas a princípio. Entretanto, a repetição das ações com pequenas variações revela meandros de um tema, ligado às funções corporais e naturais, de ocorrência cotidiana. Constroem-se, assim, variações sobre *corpo molhado/corpo seco* e sua relação com o ambiente, que podem conduzir a uma intensa experiência de si. As repetições com pequenas variações, portanto, ao invés de conduzirem a um distanciamento do que se repete, levam a uma aproximação dos fenômenos investigados, feita por diversos ângulos sutilmente diferentes.

Deixando de lado as estratégias "dramatúrgicas", podemos observar as *Atividades* através das questões composicionais como um todo, isto é, vendo o trabalho como uma obra conceitual, e não em termos teatrais. Recorrentemente Kaprow elabora seus roteiros com a inserção da utilização de objetos, especialmente aparelhos tecnológicos, como forma de distanciar o participante de

sua ação, ressaltando a estranheza desta. Gravadores de voz, câmeras de vídeo e telefones são introduzidos nas *Atividades* com esse fim:

> *3rd routine* (1974)
>
> 1. *A* reservadamente fazendo uma fita de vídeo de ele/ela entrando
> em seu próprio apartamento, saudando um *B* imaginário que
> espera lá.
> Fazendo uma segunda fita de adeus imaginário
> Deixando *B* no apartamento
> Regravar as fitas de novo e de novo, até
> Que o efeito esteja exato.
> 2. *A* deixando a filmadora em frente à porta de entrada
> Um monitor numa sala próxima mostrando imagens sem
> movimento
> (circuito fechado, sem fita)
> No tempo determinado, *A* assiste ao monitor
> à espera da chegada *B*
> assistindo e esperando mais do que o previsto; finalmente vendo B
> cumprimentando pelo monitor.
> 3. *A* e *B* em conjunto, vendo a fita de saudação
> Vendo a fita de saída
> *A* sai
> *B* realizando processo semelhante no próprio apartamento:
> filmando ambas as fitas, esperando por *A*, vendo A chegar,
> assistindo às fitas, deixando *A*, como *A* fez com *B*.
>
> (Kelley, 2004, p. 190-191.)

As câmeras e os monitores de *3rd Routine* re-enquadram a situação de encontro e despedida entre um casal. As ações de filmar e assistir pelo monitor permitem ao participante a diversificação dos pontos de vista sobre as ações cotidianas de cumprimentar, ao chegar e ao sair, e de esperar por alguém. Os seus modos de fazer são revelados a ele pelo distanciamento que as mídias oferecem e ele pode, graças a isso, perceber detalhes acerca de seu comportamento que as relações sociais costumam mascarar.

Kaprow, como pudemos ver, tinha por prática redigir roteiros prévios às realizações de suas *Atividades*. Como nas *Atividades* os padrões normais de ação e interação são suspensos, abrindo lugar para que ações sejam conduzidas ao paroxismo e percam seu sentido, os roteiros são algo concreto e preciso a se oferecer aos participantes. Prevendo um campo possível de acontecimentos, afastam-se perigos e se oferece segurança aos participantes para que se entreguem à experiência, da mesma forma que define as expectativas destes para com aquilo

em que irão envolver-se.

Mas esses roteiros, ao contrário dos roteiros dos *Happenings*, afastam-se totalmente da ideia de representação. Nas *Atividades*, o próprio indivíduo está em questão todo o tempo. Seus roteiros tratam de fazer eclodirem aberturas a partir de pequenas provocações a essas pessoas. Elas, portanto, não serão envolvidas em representações. Ao mesmo tempo, também não estão exatamente vivendo uma situação cotidiana. Estão em outro lugar, cujas regras de funcionamento são os direcionamentos contidos no roteiro. Essas pessoas estão em situação de jogo, jogando sob as regras do roteiro.

Como um bom discípulo, ao operar o deslocamento da tônica de sua obra do *fazer* (dos *Happenings*) para o *perceber* (das *Atividades*), Kaprow destaca-se dos limites do pensamento daquele que foi, desde o início, seu mentor intelectual, seu mestre, John Dewey, embora ambos jamais tenham chegado a se conhecer.

Ao mesmo tempo em que estudava pintura com Hans Hofmann, Allan Kaprow dedicava-se ao curso de filosofia na Universidade de Nova York, onde entraria em contato com a obra de John Dewey, que exerce influência decisiva sobre seu pensamento e sua prática artística, direcionando o percurso evolutivo de sua obra. Dewey, americano nascido em 1859 e falecido em 1952, foi enquadrado pela historiografia como um filósofo pragmatista, e afirmava ser um pensador naturalista. O naturalismo coloca em relação experiência e natureza, buscando desvelar esta última através do empirismo, penetrando a natureza em profundidade para compreendê-la. Investigando os fenômenos em suas características intrínsecas, esse pensamento promove a visão da experiência como portadora de traços estéticos e morais. Centrado na ideia da experiência, Dewey desenvolverá sua pedagogia e formulará um novo ideal pedagógico, a "Escola Nova", cuja metodologia valoriza a criação da experiência pelo próprio aluno, em detrimento da ideia de instrução.

É justamente o conceito deweyano de experiência que será determinante na trajetória de Allan Kaprow, em especial a proposição do filósofo acerca das qualidades estéticas desse fenômeno, constantes do livro *Arte como experiência* (1934). A ideia de que toda experiência tem caráter estético, mesmo acontecendo fora do âmbito artístico ou cultural, impulsionará Kaprow no sentido do abandono do suporte e da técnica da pintura, despertando-lhe a necessidade da busca de novas formas e materiais. Dewey introduz a Kaprow a ideia de que a cultura ocidental teria idealizado fatalmente a qualidade estética da experiência,

submetendo sua ocorrência a certos objetos ou eventos, *esteticizando* a capacidade de se ter uma experiência estética. Para Kaprow, isso precisa mudar. Assim ele inicia suas experiências com a participação.

Dewey foi, além de filósofo, um educador, tendo exercido a docência no ensino médio e no ensino superior. Essa prática, aliada aos estudos acadêmicos, determinou seu interesse pelas questões referentes à relação entre educação e sociedade. Alinhado inicialmente ao pragmatismo, doutrina fundada em fins do século XIX sob a forte influência da tensão entre o pensamento filosófico e a ciência moderna, contexto que faz dos pragmatistas críticos severos da metafísica, suas reflexões tem como preocupação central o processo de construção de conhecimentos verdadeiros: como e o que faz o indivíduo no caminho que culmina na obtenção do conhecimento?

Esse processo inicia-se, segundo Dewey, na perplexidade, uma situação indeterminada causada pela quebra do equilíbrio no transcorrer das coisas. Caso a existência mantivesse seu perfeito equilíbrio frente à experiência do indivíduo, ele não teria o que investigar, o que indagar e, consequentemente, o que conhecer. No máximo, operaria um *re-conhecer* constante das coisas do mundo.

O segundo passo no processo de obtenção do conhecimento é a investigação em si: instaurado o problema, o indivíduo buscará observá-lo, verificá-lo, identificando suas características e refletindo criticamente. Esse percurso é o que Dewey considera a própria lógica, uma operação experimental que toma forma através da cristalização da capacidade reflexiva do homem em situação de indagação. Isso quer dizer que não existe lógica prévia às experiências reflexivas e que, para cada conhecimento, construímos em processo uma lógica particular. Através dessa operação, chegamos então ao conhecimento, ao domínio sobre o problema inicialmente instaurado. Conhecendo, transformamos o mundo, pois lhe restabelecemos o equilíbrio desfeito. Conhecer, portanto, é uma ação sobre, e não apenas um estado de apreensão passiva. Dessa maneira, o homem, ao vivenciar o processo de obtenção de conhecimento, *age sobre* e transforma o seu ambiente. Este ambiente, de sua parte, reage sobre o indivíduo, que experimenta e sofre as consequências. O universo como um todo, portanto, constitui-se numa reunião de processos de interação.

A *percepção sensitiva*, como a chamaram os pragmatistas, é uma das grandes questões dessa corrente. Ela é aquilo que dá início ao processo de conhecimento, "mas somente no sentido de que o choque de mudança experimentado é o

estímulo necessário à investigação, aos atos de comparação que, ao final, vem a produzir o conhecimento" (Dewey, 1959, p. 46). A percepção é o estimulo à ação, e não a própria ação, como defendia o empirismo, escola que o pragmatismo critica e pretende superar.

As *Atividades* de Kaprow, pensadas como instrumentos didáticos, estão organizadas de modo que os participantes percebam e então interrompam o processo, levando consigo, para suas vidas cotidianas, aquela percepção desconectada de um todo. Ao invés de um "sentido de crescente significado conservado que se acumula em direção a um término que é sentido como a culminação de um processo", como propõe Dewey para o que chama de *experiência autêntica*, a nova experiência de Kaprow compõe-se das lacunas, das incertezas e da imprevisibilidade de diversos "perceberes", que não caminham em uma direção determinada (Dewey, 1985, p. 72). O participante das *Atividades* de Kaprow não relaciona ou encontra alguma continuidade de sentido imediato entre uma percepção e outra. O foco não está em conhecer a si, em situação ordinária, cotidiana.

Com o *Happening* participativo, Kaprow buscou transmitir um conhecimento mais ou menos específico para o público de participantes, através do auxílio ao seu engajamento no processo de construção desse conhecimento. O conceito de experiência de Dewey foi ampliado por ele nesses trabalhos, com a inclusão no padrão da experiência da construção do próprio questionamento que conduz à dúvida e à reflexão. No *Happening*, Kaprow inseriu o perceber dentro da ideia de experiência. Nas *Atividades*, Kaprow isola esse *perceber em ação* a fim de produzir uma possível experiência plena de encontro consigo.

> Se há algo que parece absurdo [naquilo que se percebe], a primeira questão que surge é: porque é que isso está acontecendo? Porque tenho sido responsável, se tenho sido, por este absurdo? O que estou aprendendo com ele? Agora, como eu não sou um professor enquanto eu estou participando deste tipo de coisa [das Atividades], porque eu não sou, eu geralmente não sei as respostas, e então isso se torna uma experiência ao invés de uma questão intelectual. (Kaprow apud Morgan, s/d)

Questionamento, nesse caso, não se refere somente a um processo do campo da razão. A experiência proposta por Kaprow nas *Atividades* é uma experiência do estranhamento, e o estranhamento percorre também o campo do sensível. Essa experiência, inclusive, não chega tão breve numa razão conclusiva porque não enxerga como seu agente aquele corpo puramente biológico de Dewey, mas um corpo na relação com uma subjetividade. As operações de uma

subjetividade não são unívocas, pelo contrário, são incertas, imprevisíveis e mesmo contraditórias. Enquanto, para Dewey, o fazer é o reinado do corpo biológico, em que a mente é o instrumento regulador que faz a mediação das relações entre o organismo e o meio, conduzindo à "elaboração da linguagem e a construção de significados, que vão permitindo essa mútua moldagem: do homem ao mundo, do mundo ao homem", Kaprow, em sua nova obra, vai abrir espaços para os fazeres subjetivos, vai dar lugar e importância à instabilização em si, e não somente à sua resolução e suas consequências (Santos, 2007, p. 69). Não estamos afirmando que não exista a intenção de refletir acerca de algum conteúdo através das *Atividades*, mas que nelas a reelaboração prevista não está programada para hoje, para imediatamente, como acontecia no pensamento de Kaprow quando da elaboração de um *Happening*. O foco não está sobre a transmissão de um conteúdo, mas sobre a *identificação* das forças que rondam certo campo temático e o momento em que elas se chocam com nossas percepções cotidianas. Não há uma tese a ser provada ou lições a serem transmitidas, como num contexto pedagógico formal. Os participantes de um *Happening* eram levados a assumir determinadas matrizes que buscavam garantir que ao fim do evento pudessem sentir a culminação do processo e obter conhecimento acerca de um conteúdo previamente estabelecido pelo artista. Já nas *Atividades*, isso não acontece. Os participantes das *Atividades* não se envolvem em uma matriz, mas em situações e, como elétrons, orbitam em torno de um núcleo, um tema, a faísca das dúvidas e questionamentos que serão levantados através de suas percepções. Eles levarão essas dúvidas e questionamentos consigo no retorno à sua vida cotidiana, na qual, enfim, poderão reelaborar conteúdos e chegar a conclusões e a novas formas de agir.

Referências.

DEWEY, John. *Reconstrução em filosofia*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nacional, 1959.

_____. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

_____. *Democracy and Education*. San Diego: NuVision Publications, 2007.

HINDMAN, James. T. Self-Performance: Allan Kaprow's Activities. In SCHECHNER, Richard; Kirby, Micheal. (Ed). *Tulane Drama Review* - TDR, Nova York, v. 23, n. 1, 1979, p. 95-102.

KAPROW, Allan. *Assemblages, Environments & Happenings*. Nova York: Harry N.

Abrams Inc. Publishers, 1966a

_____. [Once, the task of the artist was to make good art...]. In: HIGGINS, Dick (Ed.). *Manifestos, a Great Bear Pamphlet*. Nova York: Something Else Press, 1966b.

_____. *Some recent happenings*. Nova York: Something Else Press, 1966c.

_____. *Untitled Essays and other works*. Nova York: Something Else Press, 1967.

_____; SCHECHNER, Richard. Extensions in Time and Space. An Interview with Allan Kaprow. In: SCHECHNER, Richard; KIRBY, Michael. (Ed). *The Drama Review:* TDR, Nova York, v. 12, n. 3, 1968, p. 153-159.

_____; KELLEY, Jeff. (Org.) *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press, 1996.

_____. *Instruzioni Happening*. Genova, s/d. Disponível em: <http://www.museovillacroce.it/img/focus_home/23_happening_environment/fai-date_happening.pdf >. Acesso em 18 abr. 2011.

KELLEY, Jeff. *Childsplay:* the art of Allan Kaprow. Berkeley: University of California Press, 2004.

MEYER-HERMANN, Eva. et al. *Allan Kaprow - art as life*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008.

MORGAN, Robert. *Allan Kaprow*. s/d. Disponível em: <http://www.jcaonline.com/kaprow.html> Acesso em: 18 abr. 2011.

SANTOS, José Francisco dos. Conhecimento e instinto em Peirce e Dewey. *COGNITIOESTUDO - Revista eletrônica de filosofia*, São Paulo, v. 4, n. 1, janeiro-junho, 2011, p. 60-70.

TEIXEIRA, Anísio. A pedagogia em Dewey. In: DEWEY, J. *Vida e educação*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

Artigo recebido em abril de 2011. Aprovado em julho de 2011.