

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

Programa de Pós- Graduação em Artes

Léa Araujo Rodrigues da Silva

**ROBERT JASPER GROOTVELD:
excepcionalmente comum**

Belo Horizonte

2025

Léa Araujo Rodrigues da Silva

**ROBERT JASPER GROOTVELD:
excepcionalmente comum**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Stéphane Huchet

Belo Horizonte

2025

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

709.24 G876a 2025	<p>Araujo, Léa, 1992- Robert Jasper Grootveld [recurso eletrônico] : excepcionalmente comum / Léa Araujo Rodrigues da Silva. – 2025. 1 recurso online.</p> <p>Orientador: Stéphane Huchet.</p> <p>Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Grootveld, Robert Jasper, 1932-2009. 2. Artistas holandeses – Séc. XX – Teses. 3. Ativismo – Teses. 4. Arte – Aspectos políticos – Teses. 5. Arte e sociedade – Teses. I. Huchet, Stéphane, 1960- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.</p>
-------------------------	--

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **LÉA ARAUJO RODRIGUES DA SILVA** - Número de Registro **2021706790**.

Título: **“Robert Jasper Grootveld: excepcionalmente comum”**

Prof. Dr. Stephane Denis Albert Rene Philippe Huchet – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Rízzia Soares Rocha – Titular – UNIRIO

Profa. Dra. Renata Gomes Cardoso – Titular – PPGA/UFES

Profa. Dra. Angela Maria Grando Bezerra – Titular – PPGA/UFES

Profa. Dra. Leila Aparecida Domingues Machado – Titular – UFES

Belo Horizonte, 24 de junho de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Stephane Denis Albert Rene Philippe Huchet, Professor do Magistério Superior**, em 25/06/2025, às 10:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rízzia Soares Rocha, Usuário Externo**, em 25/06/2025, às 10:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Gomes Cardoso, Usuária Externa**, em 25/06/2025, às 13:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angela Maria Grando Bezerra, Usuária Externa**, em 25/06/2025, às 17:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leila Aparecida Domingues Machado, Usuária Externa**, em 01/07/2025, às 11:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 01/07/2025, às 13:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Folha de Aprovação 4322395 SEI 23072.236273/2025-17 / pg. 3



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 4322395 e o código CRC 971208B9.

*Para Filipa,
Que você, meu amor, continue
introduzindo o caos na ordem e
demandando o impossível.*

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio imprescindível.

Ao orientador, prof. Dr. Stéphane Huchet pela compreensão extrema, direção precisa e constância. Cujas palavras tanto pavimentaram quanto afluíram na presente tese.

À Prof.^a Dra. Angela Grando por seguir, prosseguir, acreditar e amparar. À Prof.^a Dra. Renata Gomes pelas sólidas pontes e avenidas. À Prof.^a Dra. Rízzia Rocha grata supressa dessa etapa. À Prof.^a Dra. Leila Domingues Machado pelo pronto aceite e entusiasmo. À Prof.^a Dra. Dra. Elisa Campos e ao Prof. Dr. José Aparecido Cirillo pela disponibilidade. Obrigada pela construção conjunta de uma realidade que me parecia insólita. Agradeço a Natalia Arruda por toda gentileza nas resoluções burocráticas que pareceram infundáveis.

Aan Prof. Dr. Schoenberger voor al haar hulp door de jaren heen en voor haar toewijding aan ons onderzoeksonderwerp. Aan het Rijksmuseum voor hun respect en vertrouwen.

Aan al mijn vrienden aan die kant van de oceaan. E a todas amigas desse lado do oceano, pelo afeto que atravessa anos e distâncias.

A Nidia e Antônio pelas escolhas sempre ternas.

A Léa e José (*in memoriam*) por toda disciplina e persistência, pelo incentivo a pesquisa, por mais solitária e árdua que fosse, ainda nos meus primórdios anos de curiosidade.

À Monica minha base, que nem sempre se fez tão sólida por saber exatamente o que era necessário para florescer firme.

Ao Tufi por ser a visão que me aponta caminhos e soluções, por proporcionar sorrisos e respiros.

Por fim, agradeço à pessoa a quem dedico dias, noites, pensamentos, escritos, a vida e essa tese. Sempre ciente que nada será tão infinito quanto o que recebo de você, obrigada Filipa.



RESUMO

A presente tese aborda em primeira instância a vida e a arte de Robert Jasper Grootveld, para além de suas contribuições mais conhecidas entre os anos de 1965 e 1967, nos quais atuou juntamente com o Provo holandês. Para tal realização, a tese é iniciada de modo narrativo, entrelaçando a biografia, a bibliografia, as reverberações e os ecos de suas produções. A partir de tais identificações, a tese aborda aspectos comuns, estreitando o diálogo das ações de Grootveld tanto com artistas e teóricos que coexistiram com ele quanto com os que utilizaram de discursos, estratégias e relações semelhantes em períodos posteriores da historicidade artística. Com enfoque na temporalidade, e nos elementos tanto repetidos quanto reafirmados por Grootveld, como a relação indissociável com sua cidade natal, a qual explorou aspectos urbanos, históricos e culturais. Sua relação com o lúdico de Huizinga e o conceitualismo lúdico de Schoenberger, e sua constante crítica aos modos de viver, permeados pelo consumo excessivo e pela publicidade exacerbada. Por fim, a tese tece uma abordagem pautada nas ações artísticas ativistas e nos *artistas-do-comum* embasada em escritos que unem o passado e o presente da arte sob a ótica do professor, pesquisador e autor Stéphane Huchet.

Palavras-chave: artes; ativismo; contemporâneo; Grootveld.

ABSTRACT

This Thesis delas primarily with life and art of Robert Jasper Grootveld, as well as his best-known contributions between 1965 and 1967, when he worked with the Dutch Provo. To this end, the thesis begins with a narrative interweaving his biography, reverberations and echoes of his productions. Based on these identifications, the thesis addresses common aspects, narrowing down the dialog between Grootveld's actions and artists discourses, strategies and relationships in later periods of artistic historicity. With a focus on temporality, and elements repeated and reaffirmed by Grootveld, such as his inseparable relationship with his hometown, which he explored urban, historical and cultural aspects, his relationship with Huizinga's ludic and Schoenberger's ludic conceptualism, and his constant criticism of ways of living, permeated by excessive consumption and exacerbated advertising. Finally, the thesis weaves an approach based on artistic activist actions and *artists-of-the-common* based on writings that unite the past and the present of art from the perspective of professor, researcher and author Stéphane Huchet.

Keywords: arts; activism; contemporary; Grootveld.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 PARTE I	12
2.1 O início	12
2.2 As primeiras ações	17
2.3 O <i>Kom-Mikky</i>	19
2.4 A Galeria	21
2.5 O Lavador de Janelas	26
2.6 Van der Lubbe e Durban	37
2.7 <i>Jasper en het Roktje</i>	40
2.8 <i>Open het Graf</i>	53
2.9 Dentro dos Muros	64
2.10 O <i>Lieverdje</i> e a <i>Spui</i>	73
2.11 <i>Rotaprentenplan</i>	79
2.12 Provo	84
2.13 Após	103
2.14 O funeral	112
3 PARTE II	122
3.1 Ações, performances, <i>happenings</i> , arte, antiarte, não arte	122
3.2 Época e menções	137
3.3 A cidade	145
3.4 <i>Ludiek</i>	158
3.5 O Conceitualismo Lúdico	165
3.6 O Humor	167
3.7 Estratégias, arte, ativismo	177
Parte III	196
4.1 O Incomum Artista do Comum	196
5 CONCLUSÃO	211
REFERÊNCIAS	215

1 INTRODUÇÃO

Essa tese nasceu de um funeral. O último capítulo da primeira parte dela, o funeral, foi o nascimento de um interesse, dezesseis anos antes da escrita deste parágrafo, não cogitava transcrever em palavras a enorme quantidade de elementos aparentemente desconexos, frases repetitivas, transeuntes vivenciando confusão e curiosidade, diversos pontos de uma famosa capital tomados por símbolos, representações, artistas de distintas idades, emocionados, caracterizados, prestando homenagem em formato de música, dança, *happenings*, intervenções, pinturas, gravuras, performances, cartazes, com fogo, fumaça e embarcações.

Havia, e ainda há, pouquíssimo material referente àquele homem e muito referencial visual num curto espaço de tempo que durou a celebração. Creio que, em seu falecimento, Grootveld causou a mim o que havia causado a desavisados que transitavam nos arredores dos canais na década de 1950, na *Korte Leidsedwardsstraat*, número 31, na *Spui* no início da década de 1960. O conglomerado que propulsionou seu nome atuou incansavelmente entre os anos de 1962 e 1965, com raras obras dedicadas ao Provo, apenas uma foi traduzida para o português. Em um ímpeto de democratizar o acesso de um local tão pequeno com um idioma tão pouco falado, nasceu a dissertação *Reflexões sobre o Provos* e além, defendida em 2021, o livro *Provos: arte, contracultura e sociedade de consumo*, em 2023, e a necessidade de *exibir* o exibicionista Robert Jasper Grootveld.

Durante os anos de formação na faculdade, mestrado e doutorado em artes, encontrei Grootveld em todo lugar; havia Grootveld em artistas pensadores como Oitcica e Beuys, havia em teóricos como Rancière e Foster, havia diretamente via Provos em Kaprow e Mesquita. Ele esteve em movimentos a que não pertenceu como o CobrA e os situacionistas. E coube a esta tese catalogar, unir e entrelaçar cada fragmento de vida, arte, coexistência e eco, ligados diretamente ou encaixados por percepção. Para um artista que abusou da ambiguidade e da pluralidade, organizá-lo em tópicos e estruturas parecia um imenso quebra-cabeça que se desdobrava em infinitas imagens possíveis e, depois de diversas montagens, fragmentamos a tese em três partes.

A biografia de Grootveld foi escrita por Duivenvoorden e lançada em 2009, enquanto Grootveld ainda era vivo e performático, em uma espécie de biografia fantástica, na qual o autor reuniu fatos comprovados por fontes e materiais com a narrativa memorial do próprio artista, ambígua e falha, assim como a maioria das memórias. Esse registro só existe em seu idioma original, o holandês, e uma parcela dele foi utilizada pela cara professora dra. Schoenberger em sua tese, que permeia a primeira e segunda parte dessa tese. Pela ausência de catalogação e falta de repercussão do artista nos anos os quais não integrou o Provos, optei por traçar um paralelo entre a vida, a arte, a poética e as estratégias de Grootveld durante um momento inicial com forte caráter narrativo. Mencionar suas obras sem um contexto ou trabalhar o contexto sem as obras faria o leitor se sentir como um transeunte em seu funeral. Dessa maneira, partimos por suas ações mais longínquas até sua performance vitalícia e alguns de seus ecos póstumos, para que pudéssemos destrinchar sua arte.

A segunda parte é um desdobramento, pensamentos relativos a aspectos de suas ações amplamente utilizados por outros artistas, grupos, pensadores contemporâneos ou não e por isso destaco cada elemento, a cidade, as questões relativas ao zeitgeist, os conceitos aplicados de antiarte, não arte, ativismo e o que já foi pensado a seu respeito como o conceito de conceitualismo lúdico de Schoenberger aplicado a Grootveld e Constant em sua tese, destrinchando o conceito pautado no *homo ludens* de Huizinga, conterrâneo de Grootveld, Constant e da dra. Schoenberger, e seu principal elemento, recorrente entre outros conterrâneos como Bas Jan Ader, o humor, nesse caso, ligado a vertente cômica, como estratégia artística.

Por fim, trago à tese um outro olhar, pautado principalmente na sociedade do artista, do cordial professor dr. Stéphane Huchet. Apesar do caráter narrativo da primeira parte e investigativo, historicista e teórico da segunda, a terceira parte se delimita de modo mais breve e denso, com intervenções pontuais, as quais já foram esgarçadas ao longo das partes anteriores. Em “O Incomum Artista do Comum”, o artista é posto em voga, questionado em sua figura, seu papel e sua ação, são trazidas incerteza, dúvidas e possibilidades, como uma ação de arte contemporânea. A terceira parte tem como intuito um leitor emancipado, que, após conhecer, relacionar e pautar um artista quase desconhecido em bibliografias do idioma português, possui ferramentas para ampliar seu pensamento crítico e a infinidade de reflexões que pode-se criar a respeito de uma persona

que se pôs deliberadamente em uma posição marginal sem qualquer intuito de respostas prontas e/ou óbvias.

2 PARTE I

- *Não compreendo - disse ele, compreendendo.*

(*Anna Kariênina, Liev Tolstói*)

2.1 O início

Todos os períodos revolucionários começam tentando forçar as fronteiras artísticas, depois se estendem às fronteiras sociais mais decisivas para a vida, até que, perto do fim do período, toda sociedade se transforma, é o que menciona Danto (2012, p. 53) ao traçar uma breve genealogia do que viria a ser popularizado com o bordão contemporâneo: *arte e vida*. Ainda segundo o autor, a era do modernismo se dissolveu com o nascimento do Dadaísmo, em que artistas se recusavam a fazer arte para a fruição das classes dominantes, pois dadaístas achavam impossível fazer outra coisa senão uma arte desrespeitosa das classes patrocinadoras. Duchamp, por exemplo, usou da irreverência provocadora e unificou a rebeldia Dadá. Na década de 1950, instituições de ensino incentivavam a inovação artística como fez a *Black Mountain College*, impulsionando movimentos radicais como o *Fluxus*, que se dedicavam a *ultrapassar o hiato entre arte e vida*. Ao longo da década de 1960, testar fronteiras culturais se tonou o projeto central que definiu toda a década.

Ao longo desta tese, tais conceitos serão revisitados. Veremos aproximações e marginalizações intencionais, conceitos aplicados e expandidos que permeiam toda a obra do artista Robert Jasper Grootveld. Contudo, primeiramente, é necessário que visitemos sua biografia, pois absolutamente todas suas ações são reflexos biográficos, de suas experiências pessoais, de sua terra natal e da sociedade na qual esteve inserido. A dificuldade na contextualização e análise pairaram por anos em suas realizações, nunca antes revisitadas com tal finalidade. A primeira parte desta tese se propõe explorar a incomum figura holandesa em sua arte, vida e um pouco após.

Nascido em Amsterdam, cidade-personagem de todas as suas realizações, no ano de 1932, Robert era o mais jovem de quatro filhos. Nessa pequena passagem, presente em qualquer biografia, nos atentaremos a dois fatos implícitos, sendo o primeiro a datação e a localidade de seu nascimento. Robert se criou durante a Segunda Guerra, conflito que durou entre os anos de 1939 e 1945, na Holanda que, assim como a maioria dos países europeus, esteve amplamente fragilizada. No ano de 1940, quando Robert estava com oito anos, idade suficiente para internalização e lembrança vívida de memórias, ocorreu uma série de bombardeios na cidade portuária de Roterdã e, logo após, a força armada holandesa declarou rendição. A ocupação nazista se sucedeu no mês de maio. Grande parte dos membros do alto escalão governamental, assim como a família real, se mudou para Londres. A princesa Juliana e seus herdeiros Beatriz, Irene e Margarida foram para o Canadá, gerando na população tensão e sentimento de insegurança ainda maiores.

Entre os anos de 1944 e 1945, o país se deparou com um de seus piores momentos, conhecido como *Hongerwinter*, ou inverno da fome. Devido a um bloqueio das vias de transporte, como forma de retaliação alemã após a construção holandesa de uma via que facilitaria o acesso das tropas aliadas, somado a um rigoroso inverno, o transporte de alimentos e mantimentos foi impossibilitado. Mesmo após o fim do bloqueio, os canais, que são as principais vias de acesso, permaneceram congelados e a população, desabastecida. Estima-se que entre dezoito e vinte duas mil pessoas faleceram devido à escassez de suprimentos nesse período, dentre incontáveis vítimas posteriores de doenças diretamente ligadas ao ocorrido. Sendo a família Grootveld uma das sobreviventes, porém carregando as marcas posteriores, assim como a maioria das famílias menos abastadas de Amsterdam.

A segunda informação está em *mais novo de quatro irmãos*, ponto importante presente em sua biografia *Magier van een nieuwe tijd*¹, escrita por Eric Duivenvoorden e publicada em 2009. Segundo o autor (2009, p. 32), a mãe tinha uma imensa vontade de ter a segunda filha, que se chamaria Jasperina, e sua frustração os levaria a um conturbado relacionamento. A mãe de Robert ou Robbie como era chamado, conciliava o trabalho como diarista às tarefas domésticas em sua própria casa e aos três primeiros filhos, cujas idades eram próximas. Entretanto, Robert nasceu quando o caçula já estava com oito anos e sua mãe almejava por uma pequena companhia feminina. Dessa forma Robert narra

¹ O título pode ser traduzido livremente como “Mago/mágico de um novo tempo”, contudo sua biografia nunca foi traduzida, e está disponível apenas em holandês.

(2009, p. 33) uma relação abusiva física e psicologicamente, na qual, em busca da aprovação materna, comportava-se e vestia-se como era esperado de uma menina da década 1930, dominado por um sentimento avassalador de se tornar uma menina.

Seu pai, cuja ambição era se tornar um artista plástico, abdicou de seu desejo em prol do sustento da família. Após tentativas frustradas na carreira artística e diversas demissões consecutivas devido ao seu posicionamento como anarquista, passou a se dedicar à carpintaria de forma autônoma. O pai de Robert considerava o Natal como uma data *papista* e a tradicional festa *koningsdag* ou *konninginnedag*² como uma data monarquista; logo, ambos feriados não eram festejados em sua casa. Contudo, o pai não se opunha à celebração de *Sinterklaas*.

No dia cinco de dezembro, os holandeses comemoram o dia de *Sinterklaas*, uma figura folclórica análoga à de papai Noel, que traça vestes vermelhas, chapéu, botas, luvas e um cajado. A história tradicional conta que o bom velhinho holandês parte num barco da Espanha para a Holanda. Sua chegada anual é celebrada por inúmeras crianças, principalmente devido à distribuição de doces. Enquanto *Sinterklaas* surge montado em seu cavalo branco, seus ajudantes denominados *Zwarte Piet* são os responsáveis pela distribuição dos doces tradicionais comercializados no país apenas em dezembro. *Zwarte Piet*, por sua vez, pode ser equiparado a um elfo de papai Noel, eles o acompanham em sua jornada e carregam um grande saco, que pode servir para dar doces às crianças boas ou sequestrar as más. *Zwarte*, em holandês, é o nome dado à cor preta, e *Piet* equivalente a Peter ou Pedro.

A representação de *Piet* é tradicionalmente uma vestimenta colorida, que remete aos bobos da corte: um gorro com penas e gola de renda. Normalmente, pessoas caucasianas se vestem como ele, porém, adicionando uma peruca que remete a um cabelo afro, pintam sua face da cor preta, vestem luvas brancas e passam um forte batom vermelho nos lábios e entorno, uma prática conhecida como *black face*, que se tornou infamemente popular nos Estados Unidos no século XIX.

Comediantes faziam sucesso apresentando para um público formado por aristocratas brancos personagens estereotipados de pessoas negras com o intuito de ridicularizá-las. Além de pintar o rosto de preto, eles pintavam exageradamente a boca de vermelho para chegar a uma

² Feriado nacional que celebra a data de nascimento do monarca regente, dia do rei ou dia da rainha. Em 2024, foi celebrado no dia 27 de abril em homenagem ao aniversário do monarca Willen-Aleander.

“representação ideal” do que julgavam ser o negro (Ribeiro, 2016, p. 32).

A ofensiva prática perdurou por todo o século, se difundindo pelo ocidente e permeando o teatro e a televisão, encontrada até mesmo em desenhos infantis. Schoenberger (2017, p. 154) aponta duas explicações históricas que embasavam a prática racista. Na primeira, uma vertente religiosa do feriado, Piet havia sido uma espécie de demônio que, após ser derrotado por *Sinterklaas*, foi eternamente capturado e subjugado ao São Nicolau holandês e havia se tornado da cor que era representado devido ao contato com a fuligem do inferno.

Em outra versão, a fuligem também aparece como justificativa, neste caso, proveniente da chaminé do barco no qual realizam a travessia. Em ambas justificativas Piet é representado como um eterno servo de *Sinterklaas*. A autora menciona que a primeira vez que o fato foi questionado na mídia holandesa foi no ano de 1930, na revista esquerdista *Groene Amsterdammer*³, em um artigo intitulado *De negers in ons huiselijk verkeer*⁴. O artigo propunha um *Sinterklaas* afro holandês cercado de Piets caucasianos. Contudo, a ideia permaneceu no papel e futuras críticas demoraram bastante a aparecer novamente na mídia.

A história de Piet pode ser rastreada até o ano de 1850, data da primeira publicação de *Nicolaas em zijn Knecht*⁵, escrito pelo professor holandês Jan Schenkman. Na história, Piet é tratado como um servo de *Sinterklaas* sob um viés fortemente colonialista, de acordo com diversos pesquisadores a respeito da temática, como Brienen em texto publicado no ano de 2014 e Schoenberger em sua tese de 2017. Schoenberger (2017, p. 155) reitera a aparição constante de Piet nas falas posteriores de Grootveld que reforçam a palavra *knecht*, ou servo, associada ao texto de Schenkman.

No ano de 2011, alguns grupos se organizaram em diversas localidades holandesas sob pretexto de denunciar o racismo presente nas celebrações folclóricas locais. A primeira medida legal foi conquistada em 2013, quando o então prefeito de Amsterdam banuiu a utilização de brincos dourados na representação de Piet e incentivou a utilização de outras cores de batom e penteados. Em 2015, algumas prefeituras instituíram um novo modelo para o personagem e a mudança de seu nome para *schoorsteenpieten*, ou Piet-

³ O “*Amsterdammer* verde”, em tradução livre.

⁴ “Os negros em nossas relações domésticas”, em tradução livre.

⁵ “Nicolau e seu servo”, em tradução livre.

chaminé, e o personagem deveria aparecer apenas com o rosto sujo de fuligem cinza advindo de sua proximidade com a chaminé do barco em que realizam a travessia anual.

Na biografia (2009, p. 77-78) Grootveld resgata suas primeiras memórias relativas à celebração (fig. 1): a euforia infantil, as cantigas, a passagem de *Sinterklaas* em seu cavalo branco, a cenoura que deixava em seu sapato para o cavalo em troca de doces e pequenos presentes que seriam entregues via chaminé. A preocupação por não possuir uma chaminé deu lugar ao sentimento da realização de um milagre, quando, na manhã do dia cinco, encontrou doces em seu sapato. A inocência infantil de Grootveld foi uma característica preservada e explorada em suas ações artísticas posteriores, segundo Schoenberger (2017, p. 156). Tal ingenuidade era reforçada pela falta de estudos e Grootveld, por vezes, utilizava sua história familiar de classe baixa e proletária para causar a falsa sensação de que não era capaz de ter um senso crítico ou uma linha de raciocínio. A estratégia posteriormente se provou eficaz tanto em sua conexão com o público geral quanto em seus confrontos e detenções com a polícia local.

Figura 1 – Grootveld com homem vestido como *Sinterklaas*.



Fonte: wordpress *Hip – Hippert – Historian*.

Outra memória relativa à comemoração foi a descoberta, através da observação, de seu êxtase pela magia da celebração. Ainda na primeira infância, Robert observou a celebração que ocorria na escola em frente à sua casa e de algum modo se infiltrou nela,

mas não pôde participar ativamente por não ser um aluno da escola em questão. Em meio a uma multidão de crianças alvoroçadas, e outras que choravam de medo, ele observou os sapatos masculinos de *Sinterklaas*, com meias sociais presas via um suspensório. Notou também as falhas na fantasia da mulher que se vestia de Piet em sua pintura, peruca e corpo que pertenciam a uma mulher vestida como um personagem masculino. Sua capacidade de observação e absorção dos sentimentos gerais posteriormente também foi essencial na realização de suas ações e aproximação com o público.

Sua irmã mais velha Jetty, trabalhava como acrobata juntamente com o marido em um circo e, devido à grande diferença de idade e aos desafios familiares, Robert passou parte da infância com sua irmã no circo, onde se tornou fascinado pelo universo circense, principalmente pelas performances dos palhaços como relatado a Duivenvoorden (2009, p. 35). Outro importante contato de Robert com os irmãos ocorreu quando seu irmão, na tentativa de escapar do serviço forçado durante a guerra, se refugiou em um núcleo de Amsterdam considerado como subcultura holandesa. Esses locais divergiam por completo da realidade instaurada pela guerra. Artistas, escritores e poetas produziam livremente e a população LGBTQIA+ era livre para se expressar e se relacionar.

2.2 As primeiras ações

No conturbado ano de 1944, Grootveld conseguiu um emprego como responsável pela manutenção dos letreiros do cinema Tuschinski⁶. Como veremos ao longo de sua trajetória, a única constância de Grootveld em relação aos empregos eram as rápidas demissões e nesse caso não foi diferente, após um breve período, o gerente notou as aliterações e mensagens que Grootveld escrevia com as letras que deveriam compor os nomes dos filmes em cartaz, em uma delas lia-se *I am the ad-man*⁷. Schoenberger (2017, p. 141) caracteriza essa como a primeira ação artística de Grootveld diretamente ligada ao conceito de lúdico, termo cunhado pelo historiador e linguista Johan Huizinga em seu livro *Homo Ludens*, de 1938, e no qual a pesquisadora se debruça em sua tese *Ludic*

⁶ *Koninklijk Theatre Tuschinski* é o mais importante dos cinemas holandeses, inaugurado em 1921 após 3 anos de construção, foi considerado revolucionário nos recursos tecnológicos, atualmente pertence à rede francesa *Pathé* de cinemas.

⁷ “Eu sou o homem da propaganda, ou o publicitário”, em tradução livre.

Conceptualism: Art and Play in the Netherlands, 1959 to 1975, defendida em 2017 pela *City University* de Nova York.

Entretanto, o próprio Grootveld (2009, p. 86) considera como sua primeira ação artística a bicicleta Amsterdam-Paris, realizada dez anos após a demissão mencionada. Em 1954, Grootveld adquiriu uma bicicleta cargo, futuramente utilizada em outras ações, e nela vieram as inscrições Amsterdam-Paris (fig. 2), levando-lhe à ideia de pedalar sua bicicleta por mais 500 km até a cidade de Paris. Apesar da tentativa, houve um acidente que danificou a roda, é narrado em sua biografia que o acidente ocorreu enquanto passava por um túmulo da Primeira Guerra Mundial e ali ele refletiu sobre o que realmente queria de sua vida concluindo que era *ser famoso*.

Figura 2 – Bicicleta cargo Amsterdam-Paris. Amsterdam, 1954



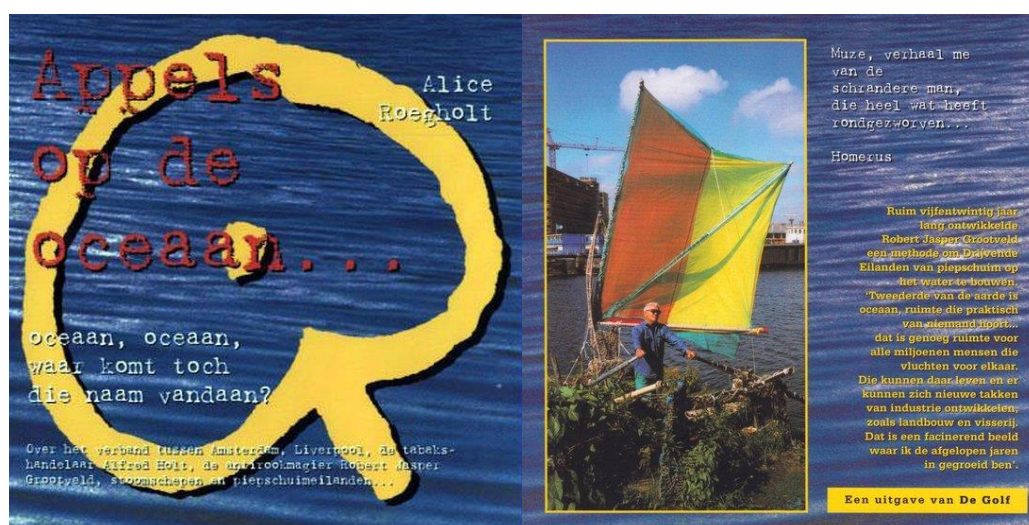
Fonte: wordpres *Hip – Hippest – Historian*.

Todavia, em 2001, a história foi narrada de uma outra maneira para Alice Roegholt, diretora do museu *Het Schip*⁸ de Amsterdam, e publicada no livro *Appels op*

⁸ Um dos principais nomes ligados à escola de Amsterdam e um importante exemplo da abordagem habitacional social holandesa. Construído em 1919 para a classe trabalhadora por Michel de Klerk abordava a arquitetura social de uma nova forma, o que até então era realizado por empreiteiros da forma mais barata

de oceaan: oceaan, oceaan, waar komt toch die naam vandaan...⁹ (fig. 3). No livro (2001, p. 42) ele narra que performou o trabalho de arte de uma garotinha, a antiga proprietária da bicicleta, que escreveu ali os nomes das duas cidades. Dessa forma, ela era a real responsável pela ideia de a bicicleta partir de Amsterdam com destino a Paris, e ele foi apenas o *performer* de tal ideia, a executando com argumentação, fotografias e provas físicas como parte da documentação performática.

Figura 3 – Capa e contracapa do livro de Alice Roegholt, 2001



Fonte: Nationale Bibliotheek.

2.3 O Kom-Mikky

Em 1955, Grootveld construiu seu primeiro flutuante, denominado por ele como *piepschuim*. Essas construções perduraram e evoluíram por toda a vida de Grootveld e após pois seu projeto continua a existir. Primeiramente trataremos do *Kom-Mikky* (fig. 4), o protótipo de *piepschuim* que englobou diversas estratégias desenvolvidas por Grootveld durante toda a sua trajetória.

possível, passou a ser visto como a oportunidade de melhoria na qualidade vida da classe operária. Os conjuntos habitacionais deveriam funcionar como vilarejos, de modo moderno e belo, porém atualmente exercem a função de um museu.

⁹ “Maçãs do oceano: oceano. Oceano, de onde vem esse nome...” em tradução livre. O livro é descrito como uma narrativa histórica da ilha de Borneo, localizada na parte oriental do porto de Amsterdam, a relação da companhia de navegação estabelecida lá com o porto de Liverpool e o papel do *antigo mágico* Robert Jasper Grootveld no desenvolvimento da área.

Um ano após sua epifania, Grootveld construiu um pequeno e precário flutuante e o batizou de *Kom-Mikky*, uma aliteração do famoso *Kon-Tiki*, barco utilizado pelo velejador norueguês Thor Heyerdahl em sua expedição pelo Pacífico no ano de 1947. O navegador defendia a hipótese de que os povos nativos da América do Sul poderiam ter alcançado a Polinésia em tempos pré-colombianos. E com o intuito de ser fidedigno em sua construção, utilizou toras de madeira e materiais nativos peruanos na tentativa de manter o estilo de construção tradicional, conforme havia observado em representações feitas pelos colonizadores.

Figura 4 – Grootveld no Kom-Mikky, Amsterdam, 1955



Fonte: Stadsarchief

A série de ações realizadas por Grootveld em 1955 consistia apenas no próprio habitando o pequeno protótipo de *piepschuim*. Segundo Kempton (2007, p. 24), o artista utilizou um terno diferente a cada dia e cozinhou em um pequeno fogão de *camping* instalado no *Kom-Mikky*. Por vezes, Grootveld utilizou os remos para desviar de algum obstáculo, porém era comum que se pusesse literalmente à deriva nos canais de Amsterdam. A relação intrínseca entre Grootveld e sua terra natal se apresentou nessa

primeira experiência através da escolha da localidade, dos materiais e da opção pelo veículo náutico. Em seguida, Grootveld optou por se fantasiar de *Zwarte Piet*, adicionando mais um elemento tipicamente holandês com intuito de criticá-lo, algo visto apenas no mencionado jornal de 1930.

Essa foi a primeira de inúmeras críticas ao personagem ao longo de seus trabalhos, seu controverso método de criticar consistia em exagerar e representar de maneira absurda suas queixas utilizando seu corpo como suporte na maioria das vezes, veremos mais em suas críticas a homo e transfobia, à indústria tabagista e à publicidade. Grootveld construiu seu próprio *Piet* com características que não se relacionavam ao contido servo que se prestava a entregar doces às crianças e auxiliar o bom velhinho em sua trajetória anual. Seu *Piet* possuía comportamentos exagerados, trejeitos inconstantes, expressão lunática e discursava enfaticamente. De modo que sua representação se assemelhava a um *Piet* que havia se rebelado, enlouquecido ou talvez ambos, mas que continuava sendo *Piet* com sua assombrosa e desrespeitosa representação. Seu modo de crítica, pautado no lúdico e na interação com o outro, revisto quase setenta anos após a sua primeira realização, é considerado errôneo e o aspecto específico da representação continua a causar polêmicas e divergências. A partir dessa performance, o elemento folclórico holandês passou a se tornar um personagem frequente nos *happenings* de Grootveld.

Em diversas matérias jornalísticas, o artista é referido por seus empregos informais; é sabido que Grootveld abandonou a escola aos quinze anos após reprovações constantes. Sem estudos e acostumado a pequenos trabalhos desde os tempos de guerra, Grootveld atuou em uma série de empregos informais e temporários. Dentre deles, três foram essenciais em seus trabalhos artísticos, o trabalho na manutenção da Galeria *Le Canard*, lavador de janelas (constantemente atrelado a seu nome pela mídia), o estágio ao lado do jornalista Jan Vrijman, e o de marinheiro que o levou de visita à cidade de Durban.

2.4 A Galeria

A galeria *Le Canard* (fig. 5), localizada em um antigo armazém na *Spuistraat*, 265, funcionou durante os anos de 1950 a 1957, idealizada, fundada e dirigida por Hans Rooduijn, uma figura polêmica holandesa. Rooduijn começou seus estudos nunca

concluídos em teologia em 1939 e se recusou a servir como soldado na guerra, motivo de sua prisão por objeção moral. Até o ano de abertura da *Le Canard*, Rooduijn publicou diversos poemas e escritos sob diferentes pseudônimos, incluindo publicações ilegais, como a revista que fundou durante os anos de guerra e uma livraria em formato de antiquário onde comercializava trabalhos de artistas vanguardistas emergentes.

A galeria *Le Canard* funcionava nos moldes de um centro cultural. Lá eram realizadas palestras sobre filosofia e política, shows de *jazz*, teatros e performances. Em 1953, a *Le Canard* se fundiu com a *Amsterdam Filmliga*, um coletivo de cineastas vanguardistas fundado em 1927 e passou a exibir também obras cinematográficas. Rooduijn retomou a produção de livros, revistas e poesia em parceria com editoras locais. O local se tornou amplamente frequentada pelos *Vijftigers*; o grupo publicava, produzia, debatia e realizava leituras na galeria.

Figura 5 – Galeria Le Canard, localizada no armazém à esquerda, Spuistraat, 265



Fonte: Acervo Rooduijn.

O *Vijftigers* foi um importante grupo literário holandês, também presente na Bélgica, composto por nomes atualmente consolidados na literatura e poesia holandesas como Simon Vinkenoog, Lucebert, Gerrit Kouwenaar, Hans Andreus e Jan G. Elburg. Durante sua atuação, o grupo causou reações controversas, incluindo problemas com parlamentares por conta de suas poesias experimentais. Os membros se afirmavam como jovens que carregavam sequelas da guerra com intenção de erradicar antigos *slogans* e o tradicionalismo presente nas normas de produção literária. Os *vijftigers* prezavam por uma dinâmica própria na utilização da linguagem: uma palavra evocava a seguinte, fosse pelo som ou significado e as associações espontâneas delineavam a construção dos versos, o que gera até hoje confusão para o leitor, pois, em geral, regras de gramática e ortografia não eram necessariamente respeitadas.

O lançamento da coleção *Aatonal* de Vinkenoog, a antologia mais notória ligada ao movimento, e a fundação da revista *Blurb*¹⁰ ocorreram na galeria. Esta nova literatura holandesa foi comparada com movimentos concomitantes, como os *beats* estadunidenses, também influenciados pelas mudanças pós-guerra durante a década de 1950. Causando indignação por parte da crítica e da população geral, a literatura *beat* atualmente é reconhecida em sua importância cultural para autores e movimentos posteriores, cujas características eram a desordem na escrita, a aproximação de temas urbanos da juventude contemporânea, com personagens e dilemas anteriormente ignorados na literatura. Os *Beats* e os *Vijftigers*¹¹ se aproximam no desprezo às regras preestabelecidas, prezando pela espontaneidade e dialogando com uma nova geração. Porém, divergiam em alguns aspectos literários, o movimento holandês pendia mais para o lúdico e o abstrato que o estadunidense que, por sua vez, reverenciava a expressão de uma realidade crua, sustentando posicionamentos dos autores sobre aspectos sociais.

A influência de Vinkenoog na cultura holandesa é sólida até a atualidade. O autor foi o idealizador do Poesia em Carré, realizado nos anos de 1966 e 2006, um dos mais

¹⁰ Balbuciar, em tradução livre. O fundador da revista Simon Vinkenoog acreditava que o título traduziria a incredulidade no ato de encontrar palavras escabiosas em dicionários inexistentes, escolhendo o balbucio como uma sinopse e, dessa forma, as possibilidades se tornariam ilimitadas.

¹¹ Vinkenoog esteve de fato presente em várias ocasiões com os *beats*, assistindo e performando leituras, como no primeiro *International Incarnation Poetry* ocorrido em 1965, no *Royal Albert Hall*, em Londres. Ocasão na qual Vinkenoog atrapalhou a leitura do poema *The Spider* de Harry Fainlight enquanto gritava a palavra amor da plateia. Vinkenoog foi o principal tradutor das obras de Ginsberg para o holandês, na contracapa de *Plutonium Ode*, Vinkenoog escreveu a palavra amor três vezes, em referência ao ocorrido. Era também o tradutor de Ginsberg durante suas diversas visitas ao país, uma dessas visitas deu origem ao poema *What The Sea Throws Up at Vlissingen*, publicado em 1986 por Ginsberg e dedicado a Vinkenoog.

bem sucedidos eventos literários holandeses, que abriu espaço para novos artistas em uma crescente mistura entre a leitura e a *performance* como, por exemplo, Johnny van Doorn, mais conhecido como Johnny *the Selfkicker*. Doorn repetia sua poesia das mais diversas maneiras, até se tornar uma espécie de grunhido ou gritos, com postura corporal que acompanhava suas performances num frenesi, cujo resultado vinha em forma de colapso na maioria das vezes.

Vinkenoog foi também o idealizador primeiro *happening* holandês denominado *Open het Graf*, realizado no ano de 1965, representante holandês do *Sigma*¹², e um dos primeiros nomes respeitados nas artes a escrever sobre Grootveld como artista, no ano de 1965 em seu livro *Liefde: zeventig daggen op ooghoogt*¹³. No texto, o autor (1965, p. 183) reconhece Grootveld como uma descoberta, mencionando que ninguém sabia que Amsterdam possuía um mágico artista moderno.

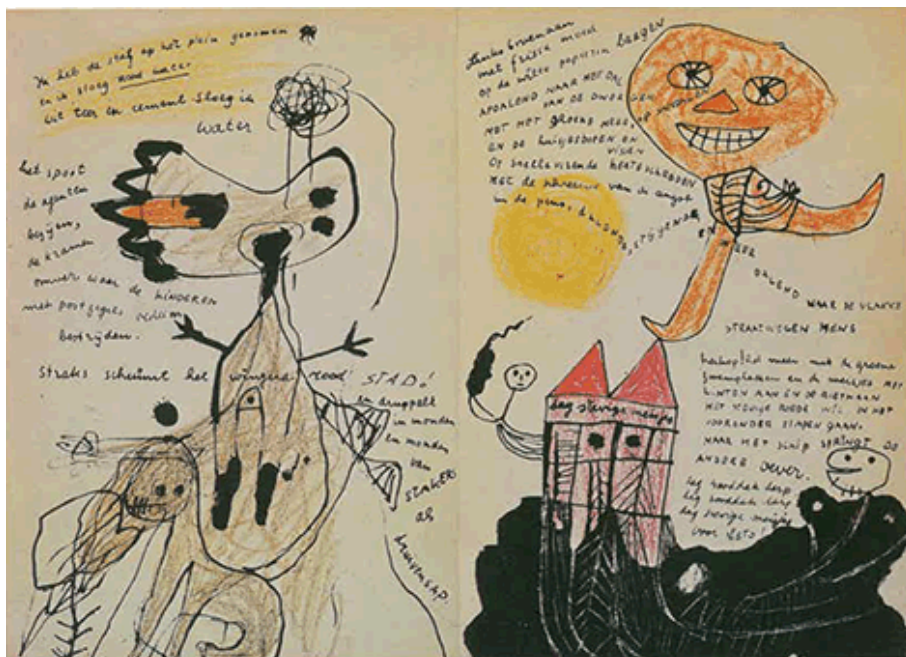
Grootveld admirava a escrita dos *Vijftigers*. Em suas memórias catalogadas, são encontrados diversos trechos de poesias, algumas performadas em fotografia pelo artista, especialmente as de autoria de Lucebert. As publicações eram por vezes ilustradas pelos artistas do CoBrA¹⁴ (fig.6) e a galeria é constantemente mencionada como casa do coletivo, ativo entre os anos de 1948 e 1951.

¹² Ideia original de Alexander Trocchi, integrante da Internacional Situacionista, que tinha como proposta atravessar barreiras de localidade. Ao promover a expansão pelo Reino Unido e França, com a proposta destinada exclusivamente às artes, a partir da união do teatro, da literatura, da música e das artes plásticas. Na Holanda, o *Sigma* durou apenas um ano, entre 1966 e 1967, paralelamente ao Provos, e foi grande motivo de desavença entre o escritor e os membros do Provos, apoiado anteriormente por ele.

¹³ “Amor: setenta dias ao nível dos olhos”, em tradução livre.

¹⁴ Seu nome foi derivado das iniciais dos lugares aos quais os artistas pertenciam, Copenhage, Bruxelas e Amsterdam, com uma fusão do *Host* dinamarquês, surrealistas belgas e do holandês *Reflex*. Fundado após um encontro de artistas surrealistas revolucionários em Paris, em que compareceram os futuros nomes relacionados ao CoBrA como Constant, Karen Appel, Corneille, Christian Dotremont, Asger Jorn e Joseph Noiret. Crescendo para um número de mais de aproximadamente cinquenta pintores, poetas, arquitetos e teóricos de dez países diferentes.

Figura 6 – Exemplo da colaboração entre o CobrA e os Vijftigers



Fonte: HJFM Lodewick, WAM e Moor e K Nieuwenhuizen.

Durando os sete anos de existência da *Le Canard*, mais de mil eventos ocorreram no local, porém o fim da galeria parecia prenunciado anos antes do fechamento de fato. Rooduijn (2008, p. 55) afirma que seu pai era mais propenso a se machucar que machucar aos outros, justificando, segundo o autor e filho do antigo proprietário, as muitas histórias de falta de profissionalismo, caixas roubadas constantemente, voluntariados, acordos não escritos e o desaparecimento quase instantâneo da renda.

Rooduijn (2008, p. 55) cita a passagem da tese de Beck (1999)¹⁵, na qual a autora se refere a um suposto *emburguesamento* do local a partir da chegada de um público maior e diverso, o que de fato deveria representar melhorias para o crescimento da galeria caso o proprietário soubesse lidar com essa fase pós a luta inicial por reconhecimento e interesse, sem conseguirem tanto funcionários e frequentadores a manterem o lema inicial *levar arte ao público*. O almejado público havia transformado a galeria em clube seletivo, e empreender um ambiente como este estava muito além das habilidades de Roduijn, que, segundo cartas, se recusava a adquirir itens valiosos, após perguntas sobre o valor afetivo

¹⁵ Annemiek Beck, autora da tese *Le Canard in de jaren vijftig. Een cultureel trefpunt, zijn tijd ver vooruit*. 1999 da referência. Disponível em: < https://pure.uva.nl/ws/files/2833067/34594_UBA003000072.pdf > Último acesso em: maio, 2025.

e familiar dos vendedores para com as obras. Após o fim da galeria, Rooduijn optou por se dedicar à carreira de dramaturgo e tradutor de peças de teatro, reconhecido em 1968 com o prêmio dos críticos de teatro holandeses, e passou a dividir suas estadias entre sua terra natal e a Itália até seu falecimento.

A galeria foi um importante marco artístico cultural na Holanda e um exemplo do que Grootveld viria a rechaçar durante sua vida. Sua grande menção a *Le Carnard* (2009, p. 72) foi que sua incursão como voluntário na galeria apenas potencializou sua repulsa ao ambiente formal das artes, o qual considerava elitista, e manteve o posicionamento até seu falecimento. A cooptação mercadológica e a rápida distorção de seu lema inicial foram uma preocupação constante dos integrantes do Provos e motivo de sua dissolução, como veremos adiante. Em diversas situações, é notada a dificuldade de Grootveld em manter o posicionamento e o afastamento das instituições, como veremos na parceria com Veldhoen com suas impressões rotativas.

Ao longo da tese diversos outros aspectos e eventos relativos às artes contemporâneas a Grootveld serão relatadas. A semelhança e o diálogo entre as produções apresentadas e as realizadas por Grootveld são notáveis, podendo ser atribuídas ao *zeitgeist* ou a influências mútuas, visto que não existem indícios de que o artista tenha tido qualquer contato com os eventos artísticos ocorridos em instituições dedicadas a arte. Em eventos ocorridos fora das instituições, como no mencionado *happening Open het Graf* e no *Stoned in the Streets*, Grootveld teve participação tanto direta quanto indiretamente, o que denota uma inserção no meio artístico e a ciência do artista com a agenda cultural da cidade de Amsterdam. Outros fatores comprovam sua circulação como, por exemplo, as críticas de Constant direcionadas principalmente a *K kerk* de Grootveld e à carta de Vinkenoog presente no *scrapbook*¹⁶ do artista, tanto Constant quanto Vinkenoog orbitaram o Provos holandês, no qual Grootveld atuou como grande catalisador.

2.5 O Lavador de Janelas

¹⁶ Deve-se ressaltar que a maioria das imagens presentes no scrapbook são restritas a instituição e impossibilitadas de compartilhamento.

Lavador de janelas era frequente atrelado ao nome de Grootveld em manchetes de jornais; ao mencionar especificamente essa profissão, há uma notória intencionalidade em afastá-lo da imagem do intelectual produtor de arte, à qual Grootveld não demonstrava muito interesse em se vincular. Sua capacidade de desviar o discurso midiático e transformá-lo em publicidade ou em inseri-lo em uma narrativa própria pode ser observado quando o artista assume a nomenclatura a ele vinculada para se aproximar dos cidadãos comuns e reafirmar sua posição de ingenuidade cultivada através de seus personagens públicos.

Essa aproximação era reafirmada pela narrativa de sua vida familiar, estudos inconclusos e passado profissional, o que tornava possível a utilização de uma lente com a qual Grootveld, em posição intencionalmente marginalizada, enxergava através dos vidros que lavava. Ao se misturar livremente nas distintas realidades de uma das principais capitais europeias, o artista transpôs em suas ações sua interpretação da realidade sob olhar crítico. Seu período de lavador de janelas, tal como seu voluntariado na *Le Canard* se tornam peças de uma análise mais profunda de sua obra.

Na segunda metade da década de cinquenta, Grootveld foi contratado como limpador de janelas no suntuoso prédio histórico *Hirschgebouw* localizado na *Leidsplein*. A marca belga *Hirsch e Cie*, responsável por roupas de alta costura nos moldes parisienses, era comercializada no prédio, o tornando um local frequentado pela mais alta elite holandesa e europeia. O emprego é mencionado por vezes como motivo de escárnio e afastamento de alguns amigos da classe artística, como Wim Sonneveld, um comediante e cantor considerado um dos três grandes nomes do cabaré holandês, e seu companheiro, Huub Janssen. Segundo Duivenvoorden (2009, p. 92) e Schoenberger (2022, p. 56), Grootveld serviu como inspiração para o personagem Willem Parel¹⁷, o personagem mais popular de Sonneveld se tornou um filme em 1955. Em *Het Wonderlijk Leven van Willem Parel*¹⁸, Sonneveld está cansado de seu personagem, mas surpreendentemente Parel, um excêntrico rapaz de Amsterdam, ganha vida própria ao descer de um pôster e passa a pregar pelo país temas como igualdade de direitos e causar desavenças com a polícia local. Esse foi o último ato de Sonneveld relacionado ao personagem, o comediante, assim

¹⁷ Trecho de um esquete humorístico de 1955 com o personagem Willem Parel no qual pode-se perceber a notória semelhança com Grootveld: <<https://www.youtube.com/watch?v=NhBRibhUgBg>>. Acesso em: jun. 2023.

¹⁸ “A maravilhosa vida de Willen Parel”, em tradução livre, com direção de Gerard Rutten e 91 minutos de duração.

como em seu filme, estava farto da popularidade de sua criação, cuja atenção e clamor ultrapassaram o de sua própria pessoa.

Ao frequentar os arredores de seu local de trabalho na *Leidsplein*, Grootveld conheceu Emanuel ‘Mike’ Lorsch (fig. 7), artista e fotógrafo com o qual desenvolveu uma amizade e parceria em séries fotográficas. Ambos compartilhavam sentimentos semelhantes perante a sociedade vigente, principalmente em questões relacionadas ao meio ambiente. Lorsch passou a vida produzindo arte a partir de materiais descartados e utilizando o ambiente público para expor suas concepções sobre situações políticas e ambientais. No ano de 1998, Lorsch foi documentado¹⁹ em uma calçada de Amsterdam ao lado de um enorme boneco de lata e outros materiais que podem ser lidos como recicláveis sob uma placa escrita *lista de votação zero virgula zero*. Ao ser questionado pelo entrevistador, Lorsch discursa com fervor sobre política holandesa e ações das multinacionais na economia, vociferando: *peguem os inimigos*, enquanto batuca em sua escultura.

A imagem de Lorsch é frequentemente associada à de Grootveld, sendo ele um dos personagens retratados no documentário *Rebelse Stad*, de 2015, dirigido por Willy Lindwer. O documentário em questão retrata os anos de atividade do Provo holandês, sob a perspectiva do diretor sobre a sua juventude e seu breve envolvimento nas ações ocorridas entre 1965 e 1967, tal como o cenário cultural e entrevistas com os personagens holandeses da época, tal como o próprio Robert Jasper Grootveld entrevistado em seus anos finais. Nota-se que ambos permaneceram fiéis ao entusiasmo e à perspectiva apresentados nos estágios iniciais dos trabalhos realizados a partir da década de 1950.

¹⁹ SALA, Luc *Emmanuel Lorsch* (1:18), 1998. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pUfm82uUO4Y>>. Acesso em jun. 2023.

Figura 7 – Lorsch e Grootveld, Amsterdam, 1955



Fonte: Het Parool

Em 1957, a união entre a observação de seu ambiente de trabalho, os frequentadores, sua experiência nos cabarés que frequentou com Sonneveld, ambientes que seu irmão se refugiou durante os anos de guerra, e sua experiência relacionada à vestimenta implementada por sua mãe, originou a performance *Ik was een Nozem*. Com tradução imprecisa, Schoenberger aborda em inglês sob a nomenclatura de *I was a Beatnik*,²⁰. O termo *beatnik* não costuma ser traduzido para o português, porém, os *nozem* holandeses não eram especificamente comuns aos *beatniks* estadunidenses.

Em Amsterdam, durante a década de 1950, grande parcela da juventude se aglomerava no *Nieuwendijk*, uma movimentada rua que atravessa o epicentro da cidade partindo da praça central existente desde o período medieval. Em 1955, três artigos de

²⁰ “Eu era um *Beatnik*”, em tradução livre.

opinião sobre estes jovens foram publicados no periódico *Vrij Nederland* sob coautoria do jornalista Jan Vrijman e do fotógrafo Ed van der Elsen (fig. 8), intitulados *De Nozems Van Nieuwendijk*²¹. A terminologia *nozem* foi reivindicada por Vrijman até o fim de sua vida na década de 1990, porém, sua origem permanece nebulosa e sua tradução, imprecisa. Os jovens descritos por Vrijman e fotografados por Elsen se assemelhavam aos jovens estadunidenses e ingleses, bebendo constantemente bebidas alcoólicas, procurando por uma briga ou por atos considerados como vandalismo, trajando jaquetas de couro, calça jeans e ostentando topetes, semelhantes à estrela de *Juventude Transviada* (1955) James Dean. Para concluir seus três artigos, Vrijman tentou se infiltrar nessa comunidade se passando por um jovem raivoso, com um cigarro na boca, montado em uma motocicleta ao som de *rock 'n' roll*.

Figura 8 – Nieuwmarkt, Amsterdam, 1961. Foto: Ed Van der Elsen



Fonte: Annet Gelink Gallery.

Também tratados pela nomenclatura *Dijkers*, em referência ao local que frequentavam, eles não eram o único clã da juventude de Amsterdam. Havia também os *Pleiners* (fig. 9) e sua denominação advém da localidade onde se reuniam, o *Leidsplain*,

²¹ “Os *Nozem* do *Nieuwendijk*”, em tradução livre.

principalmente no café *Reijnders*. À medida que a década de 1950 avançava e a década de 1960 se iniciava, esse outro grupo de jovens holandeses apresentava uma postura distinta; suas reuniões tinham o intuito de debater filosofia, arte, literatura, ao som de *jazz*. Apesar de pequenos conflitos entre os grupos terem sido noticiados, nada além de ofensas e pequenos delitos foram de fato relatados.

Figura 9 – *Zeedijk*, Amsterdam, 1961. Foto: Ed Van der Elksen



Fonte: Jazzyfarmer.

No início da década de 1960, o psiquiatra especialista em estudos comportamentais juvenis Gerrit Mik publicou o livro *Onze Nozems*²². A publicação partia de sua tese doutorado intitulada *Dissociaal gedrag bij jongens in de puberteit*²³. A tese

²² “Nossos Nozems”, em tradução livre.

²³ “Comportamento dissocial entre meninos na puberdade”, em tradução livre.

de Mik não era a única a discutir este assunto específico, o criminologista Wouter Buikhuisen cunhou o termo *Provo* em sua tese *Achtergronden van Nozem Gedrag*²⁴, para denominar esta juventude.

Segundo Buikhuisen, o maior ímpeto dessa juventude estava na provocação; a palavra *Provo* se trata do diminutivo de *Provokatie*²⁵. O criminologista traçou em sua tese paralelos entre a juventude considerada por ele como comum ou jovens com aspirações no sistema vigente, não questionadores, os catalogando em um primeiro grupo. O segundo grupo, composto por criminosos que cometiam delitos graves e deveriam ser afastados da sociedade e realocados no sistema carcerário, pois colocavam a sociedade em risco. O terceiro grupo, os *Provo*, era composto por jovens contra qualquer padrão social preestabelecido, questionadores das normas e dos valores sociais vigentes. Entre os anos de 1965 e 1967, um conglomerado de jovens holandeses se uniu e angariou diversos simpatizantes sob a nomenclatura de Provo ou Provos, contando com publicações, panfletos, protestos, planos e, principalmente, sob a forte influência do nome de Robert Jasper Grootveld, o mesmo que em janeiro de 1957 clamava ter sido um *nozem* em uma de suas mais remotas performances sob o formato de um desfile de moda.

A performance, segundo Schoenberger (2020, p. 64), começa na redação do convite elaborado por Grootveld: logo nas primeiras linhas, o artista menciona que suas roupas são extremamente caras, mesmo para um desfile exclusivo. A autora adiciona que, ao adotar um tom polêmico, o artista critica abertamente a moda masculina holandesa por sempre atender ao comércio e às normas pré-estabelecidas, sem se arriscar. A partir desse argumento, são referenciadas as disparidades de gênero na evolução da moda masculina e feminina que, enquanto uma estava em constante mudança e evolução, a outra sofria apenas pequenos ajustes. O fato é justificado por Grootveld como atrelado a inibições impostas em um nível mais profundo de consciência coletiva e seu desfile seria uma chance de incorporar novos modos e rejeitar o passado.

O prédio escolhido para a performance era localizado em uma área conhecida pelas lojas de alta costura e comércios luxuosos. Tanto o convite quanto toda sua documentação em formato de fotografia estão cuidadosamente alocadas no *scrapbook*, contudo não há precisão sobre o fotógrafo ou os participantes. Nota-se pelos registros a

²⁴ “Antecedentes do Comportamento Nozem”, em tradução livre.

²⁵ “Provocação”, em tradução livre.

contradição entre a localização escolhida e a estrutura do desfile, visto que, apesar do pomposo prédio, a sala ocupada por Grootveld foi montada com uma passarela composta de várias mesas estreitas posicionadas uma ao lado da outra entre duas paredes perpendiculares; em frente à improvisada passarela se encontravam algumas cadeiras espalhadas e nas paredes via-se um calendário e uma propaganda de refrigerante com alguns rostos felizes estampados, típicos da década de 1950.

Schoenberger (2020, p. 64) alega que se o local era uma cafeteria, a autora menciona um fenômeno tipicamente associado a Grootveld, a audiência majoritariamente secundária. Nas fotos, pode-se observar apenas duas pessoas presentes no local do desfile. Até a criação da *K kerk* e os *happenings* no *Lieverdje* havia pouquíssimos participantes presentes em suas ações, porém sua repercussão costumava ser amplamente notada, principalmente por meio de veículos de imprensa da cidade. O evento foi noticiado posteriormente por grandes jornais como o *Het Parool*²⁶e, para alguns jornalistas, como Henri Knap, o título despertou uma curiosidade maior do que o acontecimento em si, visto que Grootveld não se enquadrava nas categorias modais de estilista, costureiro ou modelo, algo que ele próprio deixou claro na extensa redação de seu convite.

As roupas vestidas por ele variavam entre ternos tradicionais com acessórios como boinas, macacões de trabalhadores e uma variação de *cowboy* urbano com chapéu *fedora*. A vestimenta que gerou mais repercussão midiática foi um chapéu invertido na função de máscara facial, deixando à vista apenas seus olhos, nariz e boca, uma camisa longa com uma espécie de gibão de um material semelhante a couro preto sem mangas por cima, sob uma calça social encurtada com longas meias e botas escuras de cano médio. Todas as vestimentas, escolhidas nos descartes de terceiros, foram modificadas por Grootveld e adaptadas umas às outras na intenção de uma construção narrativa modista que clamava pela inovação.

Grootveld confessou posteriormente (2020, p. 68) que preferia ser referido em matérias jornalísticas que tratavam de seu desfile como um *neoabsurdist* experimental exibicionista fashionista, ou, caso os leitores preferissem, um *dandy*²⁷. Schoenberger

²⁶ Matéria jornalística em: < <https://iisg.nl/grootveld/documents/paroolartikel-ex-nozem.pdf>>. Acesso em: maio 2024.

²⁷ O *Dandy* surgiu no século XIX e é frequentemente atrelado a homens de bom gosto e senso estético, que adotam posturas opostas à aristocracia, agindo de maneira irreverente e inventiva, utilizando de forma performativa o espaço social.

(2020, p. 68) deduz que o exibicionismo é uma peça central na prática artística devido à constante demanda do artista em ser lido como tal, somado à maneira como planejava e realizava suas intenções artísticas. No parágrafo final do convite, o leitor pode compreender que o desfile se trata de um evento artístico e Schoenberguer (2020, p. 68) adiciona que a performance era uma sátira direcionada ao comércio, às normativas de gênero e aos limites do próprio ato artístico.

Existem diversas outras performances realizadas durante a década de 1950 presentes no *scrapbook* de Grootveld, porém diferente de *Ik was een nozem* essas documentações demonstram aproximação à fotoperformance, realizadas sem contato com o público, em ambiente interno, planejadas em forma de sequência apresentando uma linearidade narrativa. Como, por exemplo, uma longa série dividida em três páginas do *scrapbook*, cujo fotógrafo, ao que tudo indica, foi seu amigo e parceiro Lorsch.

A série de doze fotografias começa com Grootveld completamente vestido como um oficial militar, trajando boina, sobretudo, coturno, com semblante austero, lendo um papel. No fundo, uma cortina escura e um pequeno pedaço de parede branca aparecem na lateral direita da fotografia. Na segunda fotografia, ele aparenta ter lido algo engraçado no papel, ao encarar o papel com a boca aberta, em uma grande risada. A partir disso, as fotos vão se tornando cada vez mais claras, a parede ganha espaço ao fundo e a lateral de uma cômoda aparece. Na terceira fotografia, ele se despe do sobretudo, na subsequente, do casaco e assim por diante, mantendo uma expressão cômica e com movimentos contínuos do corpo durante as ações. Na penúltima fotografia, é revelado que ele está trajando uma roupa íntima feminina e, no encerramento da série, o artista está nu, tapando suas partes íntimas com a boina, com expressão tímida e inocente que, em nada se assemelha ao rosto austero militar da primeira fotografia.

O senso de continuidade das fotografias remete o espectador aos *frames* de rolos cinematográficos, principalmente pela continuidade das ações estáticas e bem delineadas, de modo que, ao observá-las, é possível compreender o continuísmo. A escolha do fundo é revelada como um ambiente doméstico aos poucos, simultaneamente às mudanças de expressões faciais, do sério oficial que começa a rir se divertindo até chegar na tímida e inocente expressão do final.

Retomando as raízes traumáticas do crescimento afetado pela guerra, sua repulsa ao militarismo e o constante elemento da caracterização em suas ações artísticas, a prática

de *crossdressing*²⁸, eram comuns nas ações de Grootveld. Ao longo do *scrapbook* diversas fotos dele vestido em trajes relacionados ao gênero feminino, incluindo roupas íntimas, acessórios, sapatos e maquiagem são constantemente presentes.

Em uma série de três fotografias alocadas em linha reta horizontal, Grootveld aparece de botas de cano alto pretas, meia-calça e um elegante vestido preto com diversos colares. Está sentado de pernas cruzadas enquanto passa páginas de um livro posicionado em uma pequena mesa ao seu lado. Sua face concentrada está repleta de uma pesada maquiagem, facilmente relacionada à cultura *drag*²⁹, e seus cabelos, cobertos por uma touca lisa. As fotografias se encontram acima de um trecho de *Hoop op Iwosyg*, poema de Lucebert, que diz *daar zil de kleine iwosyg*³⁰. Abaixo, na mesma página, existem outras fotografias de Grootveld com as mesmas botas, camisa, casaco, fones de ouvido e roupa íntima feminina. Existem outras representações, como uma em que seu vestido remete às mulheres da década de 1950 que cuidavam predominantemente do lar, e touca de seda. Nessa série, Grootveld exagera nas expressões enquanto sobe sua saia de várias camadas.

Há no *scrapbook* uma enorme variação dessas fotografias, diversos contextos, trajes, maquiagens, angulações e poses. Schoenberger (2020, p. 56) discorda da explicação de Duivenvoorden que atrela essa prática exclusivamente ao contexto familiar de Grootveld. A autora acredita que tais atos performáticos devem ser compreendidos também como forma de protesto, um desafio às normas e aos valores sociais. Sua justificativa é pautada na inserção de Grootveld na subcultura *queer*³¹ holandesa, cuja luta pelos direitos ganhou notoriedade na década 1960, sendo a primeira lei que abolia a homossexualidade como doença mental criada apenas em 1973.

Outra notória performance de Grootveld relacionada ao *crossdressing* (fig. 10) foi a personagem Miep acetona. Relatada por Guarnaccia (2010, p. 46), a performance consistia em dirigir-se a alguma tabacaria local e, enquanto aguardava o atendimento, começava a cuidar de suas unhas, forjando um acidente em que o vidro de acetona caía no chão e estragava todo o aroma do tabaco no local. Schoenberger (2017, p. 180) observa

²⁸ Ato de vestir-se e apropriar-se, para a construção de uma persona, de signos característicos e socialmente identificados como do sexo oposto ao original do indivíduo.

²⁹ Neste caso específico me refiro à maquiagem *drag*, cuja forma mais habitual utilizada consiste no exagero de expressão e construção de todos os traços e formas presentes no rosto como representação do personagem que assumirá aquela performance.

³⁰ Ali está o pequeno *iwosyg*, sendo *Iwosyg* a forma como Michiel Schierbeek pronunciava seu próprio nome, o menino era filho do também poeta Bert Schierbeek.

³¹ Terminologia utilizada neste caso para designar pessoas que não correspondem aos padrões heteronormativos.

que a personagem Miep circulava na mesma época em que Grootveld também realizava os *happenings* na *Spui*. A autora relata que Miep pedia para utilizar o telefone do estabelecimento e fazia as unhas enquanto falava altíssimo sobre antitabagismo.

Figura 10 – Robert Jasper Grootveld em três poses. Três fotografias analógicas coloridas, sobre papel cartão assinado pelo fotógrafo, 52x38 cm



Fonte: arquivo do fotógrafo Cor Jaring, datado em 1970.

Em diversas de suas deambulações pela cidade trajando vestimentas habitualmente ligadas ao feminino (fig.11), Grootveld sofreu as mais diversas violências físicas e verbais; em algumas ocasiões Lorsch documentava as reações e agressões as quais Grootveld nunca denunciou ou reagiu como menciona o artista e ativista documentário *Rebelse Stad*. Contudo, não há documentação de Lorsch preservada sobre tais deambulações.

Figura 11 – Grootveld em Amsterdam, 1963



Fonte: Foto: Ab Pruis.

2.6 Van der Lubbe e Durban

Em julho de 1959, Grootveld foi demitido de seu emprego como lavador de janelas devido aos constantes atrasos justificados em sua biografia (Autor, 2009, p. 129) como consequência da utilização de *cannabis*. Durante esse período, Grootveld esteve com sua atenção voltada aos escritos do jornalista Jan Vrijman para o jornal *Het Parool*. Nesses artigos, Vrijman explanava sobre a droga e seus efeitos até então nunca explorados na Holanda, inspiração para o jogo *Marihu*, desenvolvido e apresentado por Grootveld três anos mais tarde.

Desempregado e vivendo novamente com os pais, Grootveld rememora (2009, p. 144) o desenvolvimento de seus interesses devido ao tempo livre. Em setembro do mesmo ano, Grootveld abordou Vrijman em um local de espera do transporte público e, após a troca, o jornalista se mostrou interessado em o contratar como auxiliar de pesquisa. Vrijman, naquele momento, trabalhava como *freelancer* para o periódico *Haagse Post* em uma matéria sobre Marinus van der Lubbe.

A história de Lubbe é motivo de debate e investigação até a atualidade. No dia 27 de fevereiro de 1933, ocorreu um incêndio no parlamento alemão, o *Reichstag*. Foi informado à população que Lubbe, membro do partido comunista, havia assumido a autoria do incêndio e que teria agido sozinho. No dia seguinte, foi assinado o *Decreto do Presidente do Reich para a Proteção do Povo e do Estado*, com o intuito de precaver e extinguir a ameaça comunista. Com isso, foi abolido o sigilo do correio, restringida a liberdade de expressão, opinião e imprensa. O poder de Berlim foi ampliado, para que intervisse no Estado, a fim de manter a ordem e garantir paz aos cidadãos. Tais eventos ocorreram um mês após Adolf Hitler ter sido nomeado chanceler. Lubbe foi executado em 1934, assim como diversos outros membros do partido comunista foram perseguidos, torturados e executados. Jornalistas e historiadores divergem nas opiniões sobre o evento e sua autoria; alguns acreditam na versão informada, outros indicam que os responsáveis foram os próprios membros do partido nazista, com a intenção de inflamar a indignação popular e justificar a restrição de liberdade, a ser implementada. Em 2008, Lubbe foi oficialmente perdoado, considerado herói da resistência e homenageado com um memorial em seu nome. Após o período de pesquisa, Grootveld se mostrou entusiasmado tanto com o heroísmo de Lubbe quanto com o incêndio criminoso. E a figura histórica se tornou também um personagem incorporado e lembrado por Grootveld em seus *happenings* posteriores, somado ao folclórico Piet.

A parceria com Vrijman perdurou até a publicação do artigo em novembro do mesmo ano. Após a publicação, Grootveld optou por embarcar em um navio cargueiro. Schoenberger (2017, p. 144) teoriza que tal contratação ocorreu pelo nível de inglês acima da média que Grootveld possuía, incomum aos interessados em tal cargo. Durante a visita a África do Sul, submetida ao regime de *Apartheid*, Grootveld adquiriu uma espécie de maleta que supostamente continha pertences para uso medicinal de um xamã e, segundo o próprio (2009, p. 153), passou a refletir sobre qual seria o papel de um xamã em uma sociedade como a holandesa, desejando cada vez mais entrar em contato com o lado tido como primitivo dessa sociedade. A utilização da maleta, de cânticos e repetições ligados ao xamanismo, segundo Duivenvoorden (2009, p. 173), foram responsáveis pela alcunha popular de Grootveld de “mágico”.

Ao retornar à Amsterdam, no ano de 1961, Grootveld sofreu uma concussão e foi hospitalizado. Durante sua internação, notou pacientes clamando por um cigarro, com frases como a relatada por seu biógrafo, Duivenvoorden (2009, p. 172): *Enfermeira*,

enfermeira, se eu tivesse um cigarro, eu não seria tão irritante! Frase essa que passou a ser proferida diversas vezes em seus *happenings*, como notado por Schoenberger (2017, p. 156). Algo que talvez pudesse ter alguma correlação com o tal lado primitivo da sociedade vigente, consciente dos malefícios da adição.

O fascínio de Grootveld com o personagem folclórico holandês *zwarte Piet*, ganhou novas proporções após sua viagem a Durban, ao se deparar com a tragédia do *Apartheid* e com a cultura sul-africana, e que, segundo o próprio (2009, p. 182), o fez enxergar o poder da mágica sobre uma população. É mencionado em sua biografia que Grootveld concluiu que a figura, no caso a do xamã, poderia influenciar em um coletivo de indivíduos que se tornavam cegos e não mais controlavam seu comportamento. A percepção que Grootveld encarna após 1961 pode ser vinculada ao pensamento de Strauss presente em sua publicação a *Antropologia Estrutural* de 1958.

A figura do xamã, para Grootveld, controlava um coletivo angariado pela crença na figura desse indivíduo, e para que ele mesmo encarnasse o papel de mágico, ou xamã, primeiramente deveria consolidar seus fiéis. Grootveld, passou a construir suas ações, *happenings* e performances de modo a depender do outro³². O espectador, que era primordialmente secundário, devido à falta de presença física e abundância de consciência das ações através da mídia, se tornou, a partir desse momento, o foco principal do artista; e o público visado por ele era a juventude inconformada e ávida por novidade de Amsterdam.

Ao refletir sobre o papel da mágica na sociedade holandesa, Grootveld concluiu que, o representante da influência cega e do controle de comportamento social era a propaganda. Novamente, sua forte oposição à propaganda que esteve brevemente presente nas intervenções nos letreiros de cinema, foi retomada e a crítica à indústria midiática permaneceu até o fim de sua vida. Com o embate a essa tal *mágica* maléfica do consumo excessivo de bens materiais e de outros produtos que não continham nenhum benefício, Grootveld passou a intervir nas propagandas presentes nas ruas de Amsterdam.

³² O conceito do “outro” na arte é um conceito camaleônico trabalhado por diversos pensadores, por não se tratar de um conceito fixo a identidade do outro não se reduz a um conceito fixo ou eu consciente. Dessa forma, por “outro” compreendemos o espectador, colaborador, fruidor, passível de participação como leitor, manipulador, ouvinte dentre outras formas, incluindo o próprio artista. Como dito por Rimbaud em carta para Demyen datada em 1871 “*Je est un autre*” ou “eu é um outro” indicando uma multiplicidade e a constante metaformse de um diferente eu.

Em entrevista realizada no mês de maio de 1964, Grootveld clamou sobre a fome que a população tinha em motocicletas, televisores e whisky³³. Para o sobrevivente do inverno da fome holandês, a propaganda representava o pior dentro do crescimento econômico pós-guerra. Sua estratégia de expor descontentamento foi intervir em propagandas, por vezes apenas em escrever letra K, ou frases completas, por exemplo, *you are also a cancer* (Fig.12).

Figura 12 – Robert Jasper Grootveld realiza intervenção em propaganda de cigarro, Amsterdam, 1961



Fonte: Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (IISG)

2.7 Jasper en het Roktje

Em sua constante relação com as sociedades que havia, segundo ele, entrado em contato, Grootveld associou as propagandas aos totens, e as idolatradas propagandas seriam os *totens da selva de asfalto*. Outra relação era a repetição, tal como xamãs repetiam as palavras de cura e os feitiços, a propaganda se repetia nos muros, periódicos, rádios e televisores. Logo, ele deveria utilizar da mesma estratégia e repetir-se constantemente com suas intervenções e posteriormente em suas falas. Duivenvoorden (2009, p. 181), cita que Grootveld considerava as agências publicitárias como

³³ Schoenberger, 2017, p.161 Schoenberger (2017 apud Meier, 1964).

responsáveis pela hipnose em massa, ocasionada pela repetição constante e, agindo dessa forma, ele entraria em contato com o subconsciente dos passantes para que saíssem do estado de transe perpétuo.

Grootveld se dedicou integralmente às constantes intervenções com a letra K referenciando a palavra *kanker* além de trocadilhos e aliteraões com as propagandas de cigarro amplamente veiculadas na época. Em dezembro de 1961, perto da chegada do feriado de *Sinterklaas*, Grootveld se lamentava pela ausência da notoriedade prevista por ele sobre suas intervenções. No livro de Duivenvoorden (2009, p. 180) ele narra sobre a esperança de atingir o subconsciente das pessoas, e seu desapontamento por ninguém notar. Mas essa não era uma afirmativa correta. Grootveld foi notado pelas fábricas de cigarro e pela maior agência de publicidade holandesa, a *Publex* que, ao prestar queixas contra ele, também o fez ser notado pela polícia. No mesmo mês, Grootveld foi encarcerado no *Huis van Bewaring*, o centro de detenção de Amsterdam, por sessenta dias. O evento fez com que o nome de Grootveld e suas mensagens finalmente repercutissem entre a população e a mídia holandesas.

Encarcerado, Grootveld concedeu sua maior entrevista até então, publicada no periódico semanal *Panorama*, em janeiro de 1962.³⁴ A entrevista gerou mais polêmica que o trabalho em si; Grootveld primeiramente se identifica como artista e diz que de sua cela ele poderia aprofundar sua arte, até virar Arte, com A bem grande, e enfatiza que mais de setenta por cento da publicidade da cidade era de tabaco, e questionava retoricamente o público sobre as empresas responsáveis, tanto a publicitária quanto a de tabaco, se havia uma consciência dos danos severos à saúde da população. Segundo Schoenberger (2017, p. 162), foi a partir dessa atenção, a qual Grootveld soube muito bem conduzir e aproveitar, que ele percebeu que os atos de desobediência civil e ações absurdas eram eficazes em atrair atenção e, a partir desse momento, suas ações se tornaram ainda mais lúdicas e próximas do público.

O relacionamento com o espectador se pavimentou através dessas ações, afinal, sua soltura ocorreu após o contínuo aparecimento de intervenções semelhantes às dele, porém, enquanto ele ainda estava detido. A prisão de dezenas de cidadãos que

³⁴ MARI, Henk de. Uche, uche, uche. *Panorama*, 27 jan. 1962. Entrevista com Robert Jasper Grootveld. International Institute of Social History. Disponível em: <<https://www.iisg.nl/grootveld/documents/panorama-27-1-1962.pdf>>. Acesso em: nov. 2023.

continuavam seu trabalho era inviável para a polícia e, assim, Grootveld obteve sua liberdade. Através da ação coletiva de indivíduos que o reconheceram pela sua crítica à propaganda, através da mídia, uma espécie de paradoxo que ocasionou uma confusão legal e artística sobre o viés da autoria; afinal, perante a lei, a autoria é decisiva e incrimina o sujeito praticante, mas nas artes o campo da autoria vinha se tornando cada vez mais nebuloso.

Em suas entrevistas, neste e nos momentos posteriores, Grootveld ataca fábricas, marcas, empresários, e corporações, e questiona o valor do capital, que para esses está muito acima do valor da vida de um indivíduo. Grootveld fazia questão de nomear os envolvidos na indústria, principalmente do tabaco. Algo que se difere das críticas gerais para com o capitalismo, sistemas e valores sociais impostos. Crítica comum de artistas e grupos contemporâneos a ele, como os Situacionistas e os Novos Realistas franceses, os *Yippies* e *Diggers* estadunidenses, os *punks* ingleses, pelo internacional *Fluxus* e outros grupos, coletivos e subculturas das mais variadas formas.

Em agosto de 1962, Grootveld participou de uma exibição coletiva na galeria *LSD-25*³⁵, localizada na *Prinsengracht*, com as paredes cobertas de papéis de jornais e de revistas. Ele a descreveu como uma exposição antitabagista feita por *nicotinistas* conscientes³⁶. Segundo Guarnaccia (2010, p. 46), Grootveld realizou um discurso no dia da abertura da exposição:

O que posso opor ao enorme poder do sindicato da droga legalizada? Apenas um ridículo exibicionismo. Exibicionismo contra o fumo. Necessitamos de mais exibicionistas que prestem contra a dependência da nicotina. O tabaco produz câncer e é por isso que o *K-Temple* tem de continuar, é um símbolo e um absurdo econômico, pois a nojenta classe média não pode apossar-se disso para ganhar dinheiro. É um símbolo da revolta dos escravos e representa os nicotinistas conscientes. Ugge, Ugge, Ugge! (Guarnaccia, 2010, p. 46).

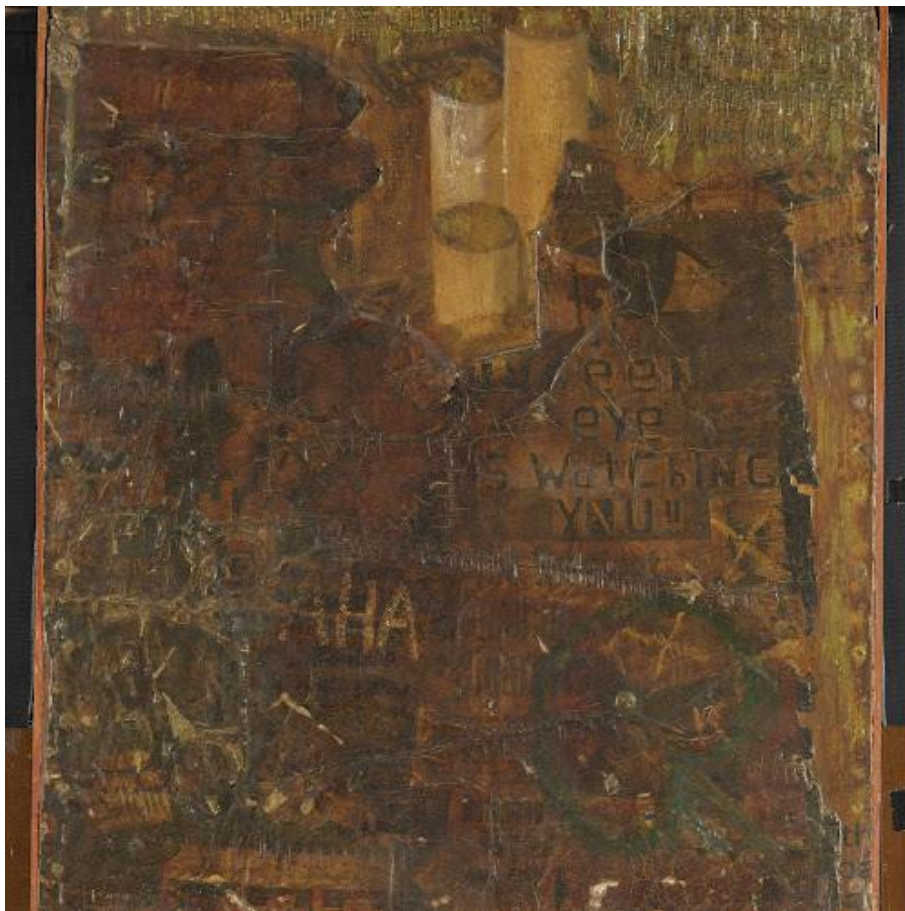
Schoenberger (2017, p. 197) descreve que artistas expuseram pinturas com títulos como: *Mulher nua com nicotina* ou *paisagem em Punjab*, enquanto Grootveld expôs

³⁵ *Bewuste Anti-nicotinisten' openen schilderijenexpositie*, agosto de 1962. Disponível em: <<http://www.iisg.nl/grootveld/documents/antirookschilderijentoonstelling-1962.pdf>>. Acesso em: maio 2024.

³⁶ *Antismoking exhibition, with paintings made by Conscious Nicotine-ists*. Schoenberger (2017, p.197).

colagens. A única remanescente³⁷ (fig. 13) é denominada *Klaas Komt Toch*³⁸ e possui apenas a informações referentes ao material e dimensões.

Figura 13 – Klaas Komt Touch, colagem de Robert Jasper Grootveld



Fonte: *Rijksmuseum*.

O único trabalho de Grootveld desse modelo contém inseridos diversos signos encontrados em suas intervenções e *happenings*, como o perceptível *haha* adicionado em branco e escrito à mão, presente no happening *Open het Graf* e nos *happenings* posteriores. Devido à má conservação, utilização em excesso de verniz e segundo Schoenberger (2017, p. 198), a exposição contínua à fumaça, o trabalho ganhou uma tonalidade escura que torna a detecção de pequenos elementos árdua. A autora nota que há uma nota de dólar estadunidense coberta de marcas no canto superior direito e o *gnot*, logotipo conhecido a partir do ano de 1962. Contudo, através da fotografia, tais elementos se tornam quase imperceptíveis e, segundo os registros, a obra apenas foi adquirida pelo

³⁷ Disponível em: < <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/NG-2016-7>>. Acesso em: maio 2024.

³⁸ “Klaas realmente vem”, em tradução livre.

museu em 2016, ou seja, cinquenta e quatro anos após sua exposição, nos quais não se sabe ao certo em que condições ela permaneceu.

Schoenberger (2017, p. 197) discorre sobre o trabalho como uma *décollage* e aponta certa semelhança aos trabalhos do *Nouveau Réalisme* e as *décollages* de Wolf Vostell expostas em outubro do mesmo ano na galeria Monet. *Klaas Komt Touch* é singular no que diz respeito à inserção de Grootveld em um espaço de arte, e ainda segundo a autora (2017, p. 198), em seu verso há uma inscrição de *1000 guilders*³⁹.

Como já mencionado, houve pouca preocupação na catalogação, preservação, investigação e exposição de seu trabalho. Grande parte de sua produção não viria a público caso outros artistas não se interessassem e interviessem, como no caso de Bas van der Lecq e seu curta *Jasper en het Roktje*⁴⁰, de 1962. Durante os oito minutos e cinquenta e cinco segundos, imagens em preto e branco estáticas e em movimento se alternam ao som de *jazz*, mostrando um importante período da produção e consolidação de Grootveld.

O diretor inicia sua produção com alternância de fotografias, matérias jornalísticas e imagens de Grootveld durante as intervenções nas propagandas de tabaco na cidade de Amsterdam, ao som de *jazz* instrumental, trilha realizada exclusivamente para o curta, como indicado nos créditos de abertura. Os créditos surgem após um plano aberto do centro de detenção, no qual Grootveld é visto saindo pela porta principal, vestido com terno escuro e calça clara. Grootveld arruma sua gravata e põe despreziosamente as mãos nos bolsos da calça, seguindo seu caminho como se ali não houvesse nenhuma câmera.

Após um corte abrupto, Grootveld é visto de boina, tradicionalmente ligada no imaginário popular à figura do artista, cachecol, um longo sobretudo claro e calça escura. Ele sobe uma escada e começa a pintar uma fachada, cercado de olhares curiosos de espectadores que parecem se questionar sobre o que está acontecendo ao mesmo tempo que riem do momento inusitado. Grootveld performático desce da escada, olha fixamente para a porta concentrado e, em seguida, começa a arremessar o conteúdo de uma série de

³⁹ No ano de 2016, ano em que a obra foi adquirida, tal valor poderia ser convertido em 300 dólares estadunidenses, ou 1.200 reais.

⁴⁰ O curta pode ser visto em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WATRmo-g9nY>>. Acesso em: dez. 2023.

latas e baldes de tinta diluída enfileirados na calçada. Apenas uma mulher parece tentar compreender de maneira séria o que está presenciando.

A porta, localizada na *Korte Leidsedwardsstraat*, número 31, pertencia a um galpão aparentemente abandonado, transformado na *K kerk*, também conhecida como *anti-rooktempel*, igreja K, ou templo antitabagismo. O período em que Grootveld se estabeleceu na mídia foi notado no ciclo artístico cultural do país e arrebanhou grande parcela da juventude niilista, indignada ou entediada de Amsterdam. A performance descrita rendeu algumas matérias jornalísticas. Uma delas, colada nas páginas de seu *scrapbook*, reconhece o valor estético da porta pintada por ele. A porta foi o motivo do reconhecimento também por parte de Simon Vinkenoog (1965, p. 183), que, para além de exibir um certo orgulho pela descoberta artística, comparou a porta com as obras de Rauschenberg, ocasião na qual Vinkenoog demonstrou interesse na retirada da porta para colocá-la em exibição em um espaço expositivo como um objeto estético.

Ainda na fachada da *K kerk*, Lecq filma em *close up* algumas palavras dispostas em uma lista inserida nos tijolos ao lado da porta, cinco delas proferidas incessantemente pelo pai anarquista de Robert Jasper: *kerk, koning, kapitaal, kazerne* e *kroeg*⁴¹. Esses cinco primeiros Ks não eram uma novidade para os holandeses, visto que foram proferidos pelo anarquista Domela Nieuwenhuis⁴². A influência do anarquista na cultura holandesa foi homenageada com uma estátua (fig.14) alocada em Amsterdam no ano de 1934, na qual Nieuwenhuis é apresentado de punhos erguidos em cima de um pedestal com a imagem esculpida de Prometheus segurando o fogo dos deuses. Após a segunda metade da década de 1960, a estátua também foi diretamente ligada ao Provos e seus ideais.

⁴¹ Igreja, rei, capital, quartéis e bares, em tradução livre.

⁴² Autor de *Recht voor allen*, “direito para todos”, em 1879, e fundador da revista *Vrij Socialist* e do movimento antimilitarista em 1904. Nieuwenhuis esteve presente em diversos conflitos que modificaram a história holandesa, como na revolta das enguias, em 1886, e quando publicou escritos denunciando a falta de comprometimento do rei com seu trabalho, se tornando um anarquista após o rompimento com o movimento socialista, levando o país à beira de uma revolução anarquista em 1903 após a greve de ferrovias.

Figura 14 – Estátua de Domela Nieuwenhuis e, ao lado, a bicicleta branca do Provos



Fonte: *Hartamsterdammuseum*.

Além dos cinco K's cunhados por Nieuwenhuis, foram adicionados alguns outros por Grootveld, como: *Kanker, Karma, Krotsjef, Kennedy, Knoeien, Kafka, Kabaret, Koran, Kommunisme, Knecht, KLM*⁴³. Segundo Schoenberger, em um artigo para *De Witte Raft* em 2021, Grootveld não se importava com erros de grafia desde que os sons fossem aproximados. A indiferença gramatical estava relacionada à semelhança percebida por ele entre o idioma e a sociedade ultrapassada. Os erros se tornavam mais um elemento para a realização de sua sátira.

Após Grootveld adentrar a ambiência da *K kerk*, o cinegrafista mostra um cartaz escrito à mão, no qual pode-se ler *Het meisje slie em de nicotieners onde auspicien van kkring*⁴⁴, escrito com Ks a mais que o necessário, e um círculo com dizeres ilegíveis. Diversas matérias jornalísticas sobre Grootveld são filmadas na parede do templo, somadas a fotografias que as ilustravam, como a matéria *Uche, uche, uche* escrita por

⁴³ Câncer, carma, Krotsjef (secretário-geral do partido comunista e presidente do conselho de ministros soviéticos durante parte da guerra da fria), Kennedy (sobrenome influente da política estadunidense), bagunça, Franz Kafka, Cabbaré, Alcorão, comunismo, servidão e KLM (companhia aérea holandesa).

⁴⁴ “A garota astuta e os *nicotiners* sob a supervisão do círculo”, em tradução livre.

Henk de Mari para a revista Panorama em 1962. As matérias e propagandas coladas na parede tinham o intuito de continuidade aos atos realizados previamente por ele nos muros da cidade, e os participantes recebiam materiais para realizarem intervenções, tal como realizavam no ambiente exterior.

Leqç documentou de maneira fragmentada como eram os *happenings* na *K kerck*. O diretor optou pela realização de cortes que pontuam os questionamentos de Grootveld, dessa maneira, antes de mostrar a preparação física do artista em vestir o figurino excêntrico e pintar a face com tinta branca, desenhando linhas e círculos, o diretor expõe crianças consumindo tabaco nas ruas de Amsterdam cercadas por publicidade. Grootveld dá início a seu *happening* queimando o meio de uma propaganda de tabaco com o dizer *welcome*, ou seja, bem-vindo, e lentamente sua face aparece atrás do local queimado.

A sequência prática de Grootveld para com os *nicotinistas conscientes* presentes se assemelha aos *happenings* realizados por ele pelos anos subsequentes, com forte ataque a grandes corporações e a publicidade mediante entoadas coletivas cujo artista se punha no papel de um maestro, ou um xamã, em um palco de madeira coordenando o ritmo, volume, constância e intensidade dos sons. Grootveld, ao subir em seu pequeno palanque, discursa:

Para começar, devemos entender que fumar é uma compulsão ritualística. Afinal, a fumaça vem da terra, da mãe terra. É seco, fermentado e processado no corpo que é o cigarro. O fogo entra, o fogo sagrado. A fumaça, a alma do corpo, sobe. (Trecho do discurso de Grootveld no curta-metragem, tradução livre). FONTE: *Jasper en het roktje, 1962*.

Em seguida, pode-se ouvir o constante *Ughe*, som que se assemelha à tosse com o proeminente g gutural do idioma holandês, enquanto outros realmente podem ser vistos tossindo ao tentar entoar a tosse, tragar e rir simultaneamente. A fala continua: “Mas para derrotar o espírito do vício, devemos invocar o espírito da publicidade. É exatamente isso que fazemos”. E, como um regente, Grootveld conduz o público à repetição de *Publicity*. Por fim, convida a todos a rirem do comercial, coordenando os “Ha” das risadas forçadas e, por vezes, reais. Schoenberger (2021), ao tratar dessa documentação, se refere às ações como canções: a canção publicitária, a canção *haha* ou hipnose do riso, como o próprio Grootveld já havia se referido.

Lecq opta por inserir na edição imagens de pessoas mais velhas tossindo, em paralelo aos jovens tabagistas presentes que entoavam a tosse forçada, matérias jornalísticas referentes às corporações tabagistas, uma breve imagem de um cemitério e um carro funerário cujo porta-malas, ao ser aberto, apresenta o mesmo anúncio queimado por Grootveld no início do *happening*. O diretor utiliza o contra-plongé para filmar seu protagonista no momento em que está proferindo as palavras no pequeno palanque, recurso comumente utilizado para destacar e conferir um ar de superioridade ao personagem, ou sob intuito de causar estranheza ao espectador. Os jovens que o observam são filmados em plongé, o ângulo oposto, denotando uma pequenez, com olhos todos os olhos vidrados no protagonista.

Grootveld caminha por seu templo e retira cigarros das bocas dos jovens, coleta novos cigarros e os queima em uma fogueira. Logo após, aparece com um grande chapéu, outro tipo de pintura facial e dentes falsos. Novamente, Lecq visa assemelhar a imagem de Grootveld à de um mago ou xamã, alternando do *jazz* para uma canção que remete a canções tradicionais de povos originários. Havia presente também altares construídos com cigarros acessos e cinzeiros cheios. Segundo Schoenberger (2021), embora a intenção fosse questionar as tendências interpretadas por ele como primitivas da cultura holandesa, as ações de Grootveld eram julgadas superficialmente.

Em um relato da inauguração do templo pelo periódico *De Waarheid* datado em 19 de março de 1962, é dito que:

Um relato típico da abertura do templo antitabagismo diz: “Ele considera fumar um rito, uma hipnose dos fabricantes de cigarros. É por isso que ele quer combater o prazer de fumar ritualmente: com música africana primitiva, que também os curandeiros usavam, numa sala sufocante e enfumaçada, onde os membros desta ordem do templo tossirão e balbuciarão (De Waarheid, 1962, p.).

A realização de Grootveld com a *K kerk* é relatada em alguns periódicos como sessões espíritas, alocadas em algum lugar entre a seriedade e a sátira. Mas, segundo observação feita por Schoenberger (2021), não são realizadas conexões fora da indústria do tabaco, embora o próprio tenha dito que sua viagem ao continente africano fora a base de seu interesse pela magia e hipnose. No catálogo da exposição *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren 60 in Nederland*, de 1979, o trabalho de Grootveld é

considerado no contexto da indústria do tabaco e, por vezes, do consumismo. No entanto, nada é mencionado a respeito do contexto mais amplo de sua crítica à história colonialista holandesa e a questões contemporâneas. Schoenberger (2021) teoriza que o principal motivo da ausência de levantamentos sobre questões relacionadas ao racismo é a xenofobia ainda presente no contexto holandês.

Em seu artigo *kerk, koning, kapitaal, kazerne em kroeg*⁴⁵ publicado no *De Witte Raaf*, no ano de 2021, a autora faz um apontamento sobre a fumaça como fio condutor das obras de Grootveld. É uma metáfora entre sua vida e seu trabalho, representando o consumismo, principalmente dos tabagistas, obrigados a consumir o objeto de seu vício. Sobre racismo, pela representação do personagem folclórico *zwarte Piet*, e à justificativa injustificável da fuligem na tentativa de relativizar a terrível prática de *black face*. Sobre o fogo que remete à rebelião da juventude e principalmente a figura de van der Lubbe. E finalmente, sobre a poluição, que foi um dos principais temas do Provos e do proeminente plano das bicicletas brancas cunhado por Grootveld.

Na arte de Grootveld, a fumaça funciona como uma metáfora para o lúdico, e ele criou assim um véu que dificulta a fácil interpretação – e isso também se aplica à sua persona, que ele moldou cuidadosamente em entrevistas, recusando-se a se apresentar apenas como artista ou ativista (Schoenberger, 2011, p.).

A obsessão de Grootveld com o elemento da fumaça, destacado por Schoenberger, acarretou o precoce fim da *K kerk*. Inicialmente, Grootveld tinha a intenção de realizar um ritual de extinção, no qual o templo fumegaria em tempo integral. Segundo o jornalista Hans Vehagen, em publicação para o *Algemeen Dagblad*, datada em 31 de março de 1962, Grootveld havia dito que: “os visitantes devem estar na fumaça para perceber o mal. Nada de política de avestruz. Quero fumá-los”. Dessa forma, Grootveld ateou fogo ao templo enquanto mencionava que as pessoas eram peões das grandes corporações e das campanhas publicitárias, tal como van der Lubbe foi um peão dos nazistas. O primeiro ritual de extinção ocorreu como planejado, porém a segunda homenagem a van der Lubbe realizada em 18 de abril de 1962, apenas um mês após o início do funcionamento da *K kerk*, tomou outro rumo.

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.dewitteraaf.be/artikel/kerk-koning-kapitaal-kazerne-en-kroeg/>>. Último acesso em: maio, 2025.

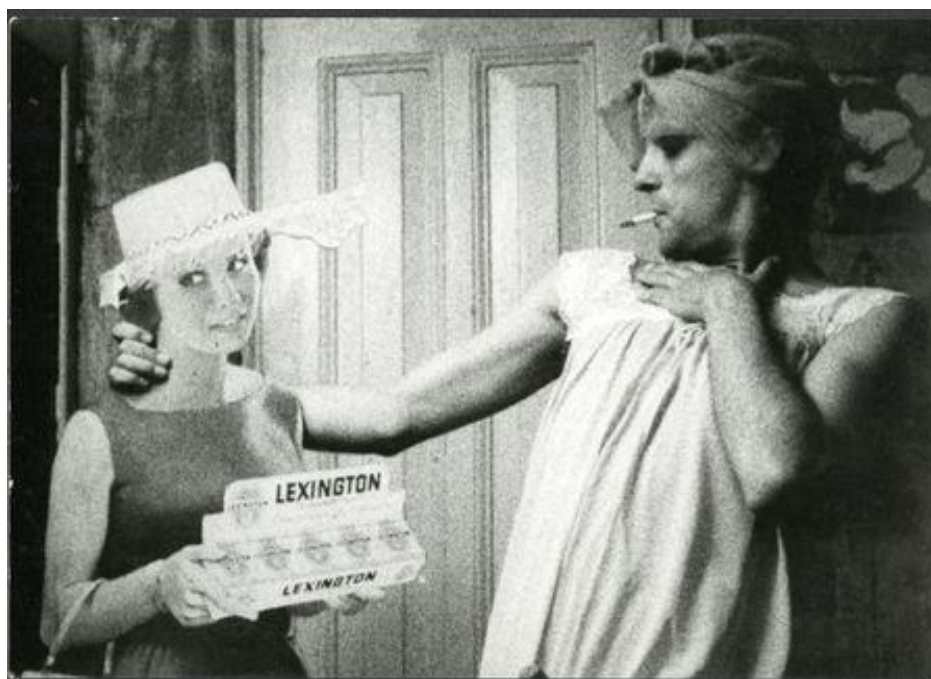
Ao atear fogo em uma pilha de serragem regada à gasolina, o ambiente fechado, pequeno e construído de madeira, com um único extintor de incêndio que funcionava, queimou rapidamente. Em meio à ação dos bombeiros, transeuntes incrédulos encaravam comicadamente o que havia restado do templo após o incêndio. Entre os destroços, sobrevive um papel escrito “qual é a verdadeira igreja?”. A conturbada noite que findou o templo foi encerrada com bombeiros retirando Grootveld à força. Influenciado pelos discursos antifascistas de van der Lubbe em postes de iluminação, Grootveld subiu no telhado enquanto gritava para os oficiais, os participantes e a multidão que se formava: “Lembrem-se de van der Lubbe!” encerrando sua segunda cerimônia de extinção com o templo inteiramente destruído.

Os dois minutos finais do curta de Lecq apresentam a crescente fumaça e a dimensão das chamas. Alternando da música para as sirenes e novamente ao *jazz* presente nos minutos iniciais, as sirenes surgem à medida que o cineasta acompanha o trabalho do corpo de bombeiros, intercalando imagens do templo queimado e a fotografia presente em diversas matérias jornalísticas que mostram o momento em que Grootveld memorou van der Lubbe. Imagens dos pôsteres, agora queimados, tal como a estrutura de madeira e a porta, são interrompidas pelas manchetes de jornais: “Incêndio em templo antitabagista”, “Entusiasta ateou fogo em próprio templo”. Filmagens de observadores do incêndio, policiais e civis fumando e rindo e algumas senhoras de trajes e cabelos bem arrumados incrédulas, são interrompidas com manchetes sensacionalistas como “Buraco antifumo em chamas: líder de seita na cela”. Lecq opta por encerrar o curta com a fachada do prédio da polícia de Amsterdam, em uma ideia circular, iniciando com a soltura e terminando com mais uma detenção.

Concomitante com o surgimento da *K kerk*, um importante evento na história holandesa acontecia, segundo Schoenberger (2020, p. 38). No ano de 1953, foi estabelecida a liga dos consumidores ou *consumentenbond*, uma organização que defendia os direitos dos consumidores. A proteção ao consumidor era desconsiderada em prol do crescimento econômico pós-guerra, a *consumentenbond* apenas atingiu proporções midiáticas massivas após uma pesquisa publicada em março de 1962, na qual foram realizados testes nas marcas de cigarros e a marca *Lexington* (Fig. 15) foi considerada a mais nociva dentre todas as comercializadas. Em resposta ao crescente número de consumidores que buscou por outra marca ou decidiu se livrar do vício, Abraham Blok,

importador de *Lexington* para Holanda, pagou cerca de 250 mil guildas⁴⁶, pela publicação de anúncios do cigarro em todas as revistas holandesas. Cerca de 117 publicações no total, além de processar a *consumentenbond* por difamação e ganhar a causa, algo que os membros da liga acreditam ser devido às condições orçamentárias desiguais. A publicidade do caso atraiu atenção e simpatia da população com a organização, que dobrou em número de participantes e se tornou a maior organização popular do mundo em relação ao tamanho populacional⁴⁷.

Figura 15 – Robert Jasper Grootveld e propaganda da Lexington



Fonte: Foto: Paul Olivier.

Mantendo sua posição antitabagista, de apropriação e subversão das propagandas e veículos de comunicação, Grootveld publicou na revista *Vrij Nederland* um pequeno artigo intitulado *Het Hondje Lexi*⁴⁸, em alusão ao mascote canino da marca de cigarros. O conteúdo foi colado em seu *scrapbook*, e segundo Schoenberger (2020, p. 38), preconizava seus *happenings* realizados entre os anos de 1964 e 1965. Entretanto, sua posição e escolha de linguagem se assemelham também ao que acontecia paralelamente a formação de seu templo.

⁴⁶ Cerca de 700 mil euros na cotação de 2020 (Schoenberger, 2020, p. 38.).

⁴⁷ Dados contidos na publicação de De Geus, *De lexington-Affaire*, *Andere Tijden*, VPRO, 7 de janeiro de 2003. Ver mais em: < <https://anderetijden.nl/aflevering/523/De-Lexington-affaire>>. Acesso em jan. 2024.

⁴⁸ O cachorro Lexi, em tradução livre.

Eles continuam ganhando casos, eles continuam controlando o espaço aéreo, eles continuam conjurando seus feitiços que desaviam a divindade da democracia [...] os nossos totens da selva de asfalto, a publicidade é cheia de feitiços falsos, porém virá o tempo em que os publicitários refletirão sobre sua verdadeira missão: servir a divindade. (Trecho do artigo *Het Hondje Lexi*, originalmente publicado em 1962 e transcrito em Duivenvoorden, 2009, p.215).

No mesmo ano, Grootveld realizou a performance *Kadaver-vissen*⁴⁹, que aparece em seu *scrapbook* documentada com planejamento, fotografias e repercussão midiática. A ação consistia em Grootveld fumando um enorme cigarro e flutuando através dos canais de Amsterdam em busca de uma carcaça de cachorro que boiava. Sua *pesca* seria supostamente apresentada ao senhor Blok. Grootveld (Schoenberger, 2020, p.40) adiciona que: “Eles deveriam manter as mãos longe daquele cachorro, aqueles fazendeiros ⁵⁰de cigarro.”

Nas imagens captadas pelo fotógrafo Ab Pruis, durante o verão de 1962, vê-se Grootveld com uma mulher não identificada nos arquivos, em frente a um saco de pano escrito *Lexi* em letras garrafais, onde supostamente conteria o cadáver do cachorro. O saco é rebocado para a traseira de um caiaque de duas pessoas, no qual, ao atravessar os canais, escrevem nas paredes dizeres comuns às intervenções de Grootveld como: *Ook al aan de kanker?*⁵¹, uma aliteração da propaganda *Ook al aan de siggar?*⁵². Emergindo das águas do canal, Grootveld retira seu saco ensopado com o suposto cachorro e o arrasta para a *K kerk*, formando uma trilha de água que guia o caminho até a porta do templo. O rastro perpassa por anúncios de cigarro, como o mostrado por Lecq no início de um dos *happenings* de Grootveld, a exata propaganda escrita “bem-vindo” que o artista opta por queimar o verso até que seu rosto pintado apareça para o público. Duivenvoorden (2009, p.216) menciona que a performance foi destinada para a mídia, visto que não havia participantes ou espectadores. Todavia, as fotos nunca chegaram a ser publicadas e existem apenas no *scrapbook* de Grootveld, assim como diversas outras.

⁴⁹ Pescando cadáver.

⁵⁰ A palavra fazendeiro, nesse caso, foi traduzida por Schoenberger como *peasant*, que remonta ao camponês, porém, é popularmente ligada a uma pessoa rústica ou quando utilizada pejorativamente como uma pessoa sem cultura.

⁵¹ “Você já tem câncer?”, em tradução livre.

⁵² “Você já tem cigarro?”, em tradução livre.

No *scrapbook*, ao lado *Het Hondje Lexi*, está colado outro artigo de sua autoria intitulado *Jeugdig roken*⁵³: uma resposta de Grootveld a uma carta aberta publicada em janeiro de 1963, na qual era apresentada uma proposta para o fumo ser banido para jovens. Grootveld argumenta que o banimento intensificaria o ritual mágico para os jovens, o que realmente deveria ser banido era a publicidade. Grootveld cita em seu artigo que, durante a grande parada anual de *Sinterklaas*, normalmente realizada nos canais de Amsterdam, o mascote do cigarro poderia ser facilmente encontrado, e sob a perspectiva infantil, o cachorro era mais impressionante que o próprio cavalo de *Sinterklaas*. Em um texto curto, Grootveld apresenta sua ligação com o mágico, o ritualístico, sob o cenário dos canais de Amsterdam e seus tão explorados personagens natalinos.

Schoenberger (2020, p. 40) ressalta o caráter profético do relato na antecipação das proibições futuras em relação ao tabaco. Devo salientar que, mesmo enquanto esteve em um curto período no ambiente interno, criado e comandado por ele, Grootveld, não deixou de realizar suas performances no ambiente externo, não abandonou seus firmes preceitos artísticos e seu cenário comum, a cidade de Amsterdam e todos seus elementos. Também não deixou de participar do cotidiano das pessoas, fosse por intervenções, ações que extrapolaram o ambiente da *K kerk* ou de sua escrita quase performática em periódicos locais de fácil e grande acesso público.

2.8 *Open het Graf*

Em dezembro ocorreu em Amsterdam, o considerado como primeiro *happening* holandês, batizado de *Open het Graf*⁵⁴ (Fig. 16) e organizado pelo poeta Simon Vinkenoog, pelo ator do *New York Living Theatre*⁵⁵ Melvin Clay e pelo produtor cinematográfico Frank Ster. A proposta do *happening* se aproximava dos escritos de Kaprow e influenciada por Wolf Vostell e Jean-Jaques Lebel, artistas que, por vezes, atuaram em Amsterdam. *Open het Dorp*⁵⁶, título parodiado pelo *Open het Graf*, foi um programa televisivo popular na Holanda. Tratava-se de um especial de fim de ano com

⁵³ Juventude fumante.

⁵⁴ “Abra o Túmulo”, em tradução livre.

⁵⁵ Uma das mais antigas companhias de teatro existentes, fundada em 1947, lutou contra a guerra do Vietnã e pregou a desobediência civil na década de 1960, colocando o espectador como participante ativo das peças.

⁵⁶ “Abra o vilarejo”, em tradução livre.

duração de vinte e três horas consecutivas, sob intuito de arrecadar fundos para os vilarejos atingidos por uma forte inundação. Muitos acreditam que o túmulo do enunciado referenciava o falecimento da rainha Guilhermina, porém o óbito ocorreu pouquíssimo tempo antes da realização do *happening*.

Figura 16 – Pôster do *happening Open het Graf*, 1962



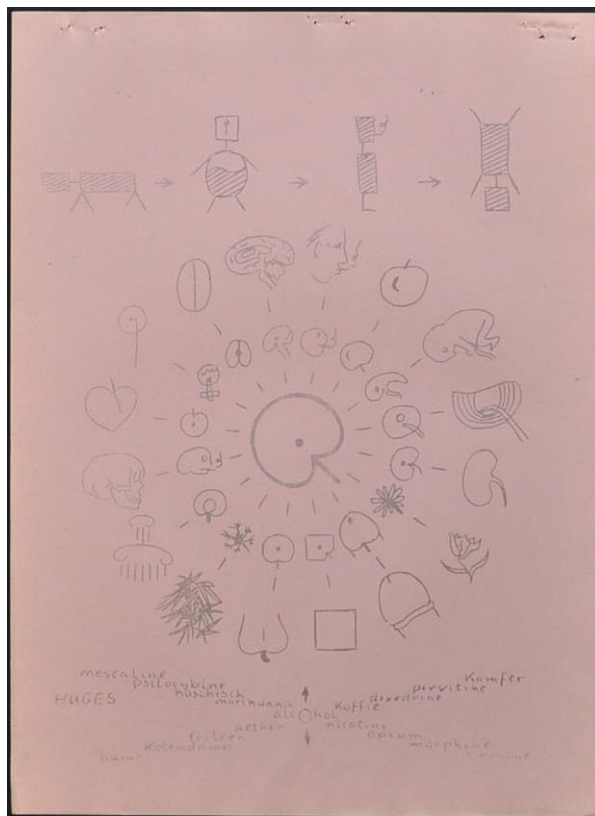
Fonte: <<https://www.jp-antiquarian-books.com/>>. Acesso em: 11 fev 2024.

Em 9 de dezembro, no estúdio de Rik van Bentus, também conhecido como galeria *Isd-25*, aconteceu o *Open het Graf*, com participantes como o idealizador Vinkenoog, Jan Cremer, Johnny van Doorn, Lebel, Bart Huges e Robert Jasper Grootveld. Para o acontecimento, o estúdio foi decorado com carne podre e intestino de vaca, pinturas, fotografias, colagens e sarcásticas homenagens ao consumismo. Parte da decoração era um telefone de almas, no qual você poderia contatar alguns nomes como os ícones cinematográficos como Marilyn Monroe e James Dean ou até mesmo Freud, com declarada inspiração em artistas como Duchamp e Constant.

Para a ocasião o *happening* de Grootveld consistia em sua aparição fantasiado de *zwarte Piet*. Durante o *happening*, Grootveld subverte a ideia de ajudante para servo e menciona que adoraria ganhar uma bela camisola⁵⁷. Em poucas falas, Grootveld criticava as tradições holandesas, o consumismo e reiterava sua comum prática de *crossdressing*. Em outro ato, Grootveld apresenta seu desenho, o *gnot* (fig. 17), um símbolo posteriormente adotado pelo Provos holandês. Para Grootveld, o desenho não pertencia a ninguém e poderia ser usado por qualquer um. Se tratava de uma representação gráfica do *centro mágico*, como se referia a Amsterdam, cuja linha representava a intersecção do rio Amstel. Segundo Schoenberger (2017, p.183), a palavra referenciava simultaneamente *god* e *genot*, em holandês: Deus e prazer. A autora (2017, p.184) apresenta algumas interpretações do desenho, como a do historiador Richter Roegholt, que sugeriu um embrião com o cordão umbilical, uma caricatura do consumidor com um cigarro em sua boca, uma nuvem cogumelo formada por uma bomba atômica, dentre outros. Contudo, o símbolo passou a representar uma nova geração e uma nova Amsterdam, diretamente ligadas aos ideais propagados por Grootveld e, posteriormente, pelo Provos. Em outro ato, Grootveld criticou veementemente a indústria tabagista, juntamente com seu amigo Bart Huges que distribuiu ao público pequenas bolas de cânfora e, por fim, lançou um jogo a ser jogado com a população contra a indústria tabagista e a polícia de Amsterdam.

⁵⁷ Simon Vinkenoog et al., *Open het Graf: a Hommage to the Dead, a Warning to the Living: Wereld (world) Premiere Necrofilie Bi-lingual Multi-national Happening*, Amsterdam, 1962 (9 December 1962, Prinsengracht 146). (s.l.: s.n., 1962), n.p. In: Schoeberger (2017, p. 172).

Figura 17 – Desenho com representação do *Gnot* de Robert Jasper Grootveld e Bart Huges, dez.1962



Fonte: <<https://www.jp-antiquarian-books.com/>>. Acesso em: 11 fev 2024.

O jogo, denominado *marihu*, partia de pressupostos absurdos nos quais o jogador acumularia pontos a partir de ações associadas a enganar e provocar policiais, com o objetivo de fazê-los acreditar que substâncias lícitas eram, na verdade, ilícitas. De acordo com Kempton (2007, p.27), Grootveld preparou diversos cigarros enrolados com ervas e tabaco e, de alguma forma, conseguiu inseri-los em máquinas de venda de tabaco. Dentro das embalagens confeccionadas por ele, encontravam-se as regras do jogo, pontuações, diversos trocadilhos e aliteraões com palavras em holandês, inglês e francês, em sua maioria relacionadas aos nomes das indústrias e marcas de tabaco. Desta maneira, o comprador diante da máquina de cigarros perderia seu dinheiro destinado ao tabaco e receberia em troca os pacotes elaborados pelo artista. Os participantes eram encorajados a alterar o texto original e passá-lo para outros futuros participantes de modo colaborativo. Grootveld se manifestou dizendo que “pessoas que jogarem o jogo

experimentalão um estranho sentimento de solidariedade, de onde podem extrair forças nesses tempos cinzentos de grande crescimento econômico.”⁵⁸

Guarnaccia (2010, p.50) menciona que, apesar do *nonsense*, a proposta foi rapidamente aceita e houve um pico nas linhas telefônicas de falsas denúncias de substâncias ilícitas. No jogo, vitórias policiais valiam 50 pontos e prisões valiam o dobro da pontuação. Kempton (2007, p.27) relata que Grootveld conseguiu dar uma interpretação própria, absolutamente magistral e perfeitamente adaptada ao local e ao período. Schoenberger, Kempton e Guarnaccia concordam ao afirmar que a verdadeira intenção de Grootveld continuava a mesma, alertar de maneira lúdica e jocosa o malefício de coisas perfeitamente legalizadas, e o disparate que era a falta de controle de itens como o tabaco, álcool e veículos automotores.

Para dar caça a supostos consumidores de erva, uns agentes, notórios consumidores de nicotina, efetuam incursões-surpresa, que depois são propagandeadas na imprensa, mediante artigos escritos por jornalistas amiúde alcoolizados e lidos pelo público que, por sua vez, é escravo da televisão ou da nicotina (Guarnaccia, 2010, p.51).

Apesar de autores como Kempton e Schoenberger tratarem o jogo sob o aspecto lúdico, e teorias ligadas ao *homo ludens*, expressando mais uma vez o caráter satírico e provocativo a partir de aspectos participativos e bem-humorados, parte dos poucos conhecedores de Grootveld e seus trabalhos o interpretam equivocadamente quando observam superficialmente este jogo. A ligação de Grootveld é estritamente com a crítica ao consumismo, ao tabagismo, à propaganda, entre outros temas, que não envolvem o que é lícito ou ilícito, e sim, o controle do Estado e a manipulação da publicidade sobre o que era considerado lícito e a massificação da população. A cidade de Amsterdam é frequentemente ligada no imaginário popular a uma liberdade descontrolada, porém o *centro mágico* exaltado por Grootveld não possui ligação com quaisquer aspectos desregrados e estereotipados que a cidade carrega consigo.

Outros dois eventos coletivos ocorridos nas ruas de Amsterdam, na primeira metade da década de 1960, foram palco de Grootveld. Em outubro de 1962, pouco tempo antes do *Open het Graf*, houve a primeira performance internacional do *Fluxus* em

⁵⁸ Beren (1979, p. 59), Schoenberger (2017, p. 179).

Amsterdam, intitulado *Parallele Aufführungen Neuester Musik*⁵⁹, durante a vernissage das decolagens de Wolf Vostell, com participações de Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik, Emmett Willians, que trabalhava em parceria com Constant no livro da Nova Babilônia à época, Karlheinz Caspari e o holandês Willem de Ridder.

William de Ridder refletia sobre uma suposta obsolescência da pintura e dos meios tradicionais. O que ocasionou em alguns artistas, como o próprio, uma espécie de crise criativa, visto que a arte expandia seus limites e se aproximava mais de outras linguagens e campos do conhecimento, provocando a dissolução entre arte e vida. O artista decidiu então que faria uma última obra de arte denominada *Papieren Konstellatie* ou PK (fig.18). A obra consistia em amassar todos os papéis de desenhos, pinturas e esboços produzidos por ele e, a partir desses, construir superfícies e ambientes aos quais chamava de constelação de papel. Ridder expandiu o PK para as mais diversas modalidades: ambientes PK, música PK e teatro PK, que poderia ser considerado uma organização que prevenia a arte. Sua constelação ganhou notoriedade tanto do público quanto das autoridades locais, quando seus papéis foram colados ao redor de um veículo que circulou lentamente nas ruas de Amsterdam. A partir do PK de Ridder se tornou o maior expoente do *Fluxus* na Holanda.

⁵⁹ “*Performances paralelas da novíssima música*”, em tradução livre.

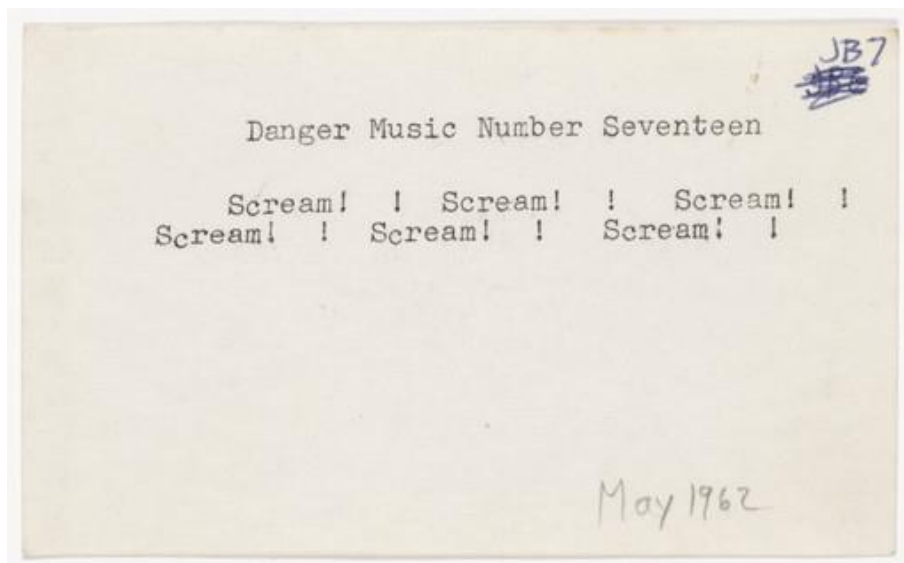
Figura 18 – Willem de Ridder entre suas constelações de papel, 1964



Fonte: ArtKitchen Gallery

A ocupação das ruas de Amsterdam aconteceu também durante as performances do vernissage de Vostell. A programação era encerrada com *Moving Theater No.1* de Paik e um desfile pela cidade ao som de cantos tibetanos. Durante o trajeto, participantes arremessavam violinos com rádios inseridos em chamas nos canais da cidade e *Danger Music No.17* de Dick Higgins (fig. 19), uma série que explorava o perigo que, além dos gritos entoados, contava também com malabarismo de ovos e manteiga.

Figura 19 – Dick Higgins, *Danger Music Number Seventeen*, 1962



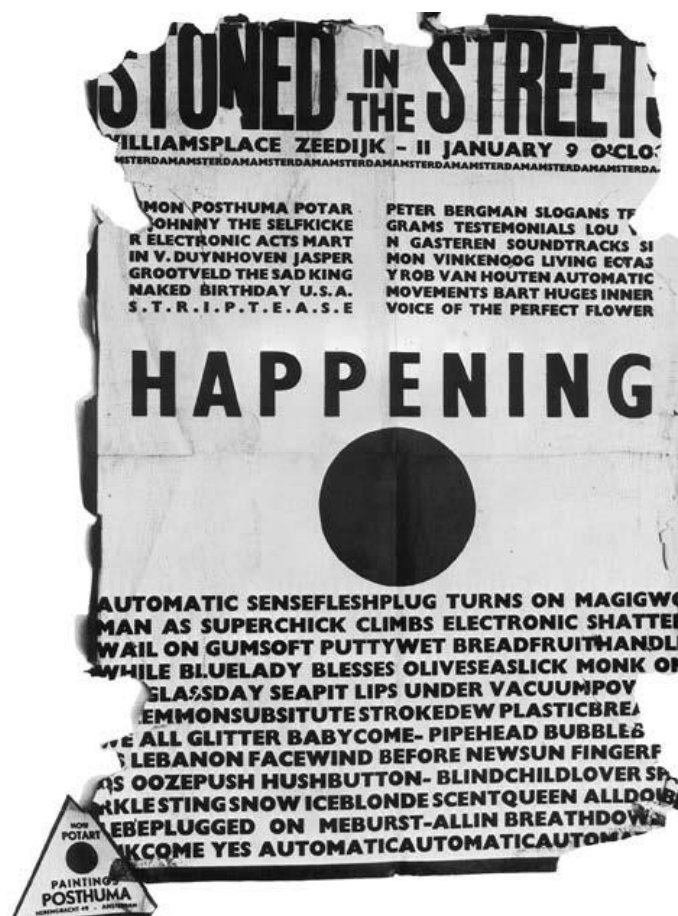
Fonte: Moma.

Após as performances, Grootveld, que esteve presente no evento, aproveitou a deixa e o público remanescente para profetizar Amsterdam como centro mágico no qual encontrariam a libertação da hegemonia da publicidade. Schoenberger (2017, p.171) acredita que Grootveld se mostrava desdenhoso aos acontecimentos recentes nas instituições de artes, porém com o *Fluxus* ele notou uma similaridade ao que já propunha, presumindo uma correlação e comparecimento mútuo nos *happenings*.

No início de 1965, ocorreu o *Stoned in the Streets* (fig.20), outro grande *happening* na cidade de Amsterdam, idealizado por Simon Posthuma e Marijke Koger, posteriormente integrantes do coletivo *The Fool*⁶⁰, com artistas como Grootveld, Simon Vinkenoog, Thom Jaspers, Fred Wessels, Joshio Nakajima, Bart Hugues entre outros.

⁶⁰ Coletivo que envolvia arte, moda e música e rendeu parcerias com nomes como os Beatles, Eric Clapton e Jimmy Hendrix.

Figura 20 – Pôster do happening *Stoned in The Streets*, 1965



Fonte: Simon Posthuma.

O evento ocorreu no café *Williamsplace* e, para a ocasião, Posthuma e Koger, realizaram um *happening* que consistia em Posthuma pintar o corpo nu de Koger, o qual posteriormente utilizaria como meio para a produção de uma tela, ou seja, uma espécie de tela viva em notória influência do expressionismo e da *action painting*, sobretudo pelas antropometrias de Yves Klein (Fig. 21). Klein, que esteve ligado ao Novo realismo, realizou sua primeira antropometria na exposição *Anthropometries of the Blue Epoch*, em março de 1960, na cidade de Paris. O artista, vestido formalmente com um fraque ao som da sinfonia *monotone-silence*, que consistia em uma única nota tocada por vinte minutos seguida de um silêncio com a mesma duração, dirigia três mulheres enquanto elas se cobriam de tinta azul e imprimiam seus corpos em tela, como pincéis vivos.

Figura 21 – Klein dirigindo modelo durante exposição *Anthropometries of the Blue Epoch*, Paris, 1960



Foto: Charles Wilp © 2010.

Porém, a atenção dos veículos midiáticos se voltou ao estudante de medicina, jamais graduado, Bart Huges. Na ocasião, Huges resolveu pôr à prova e também convidar os espectadores a participarem de seu experimento pseudocientífico denominado trepidação craniana (Fig. 22), que supostamente funcionaria como superação de problemas psicológicos e aumento do estado de consciência. O *happening* consistia na realização da autotrepidação com uma broca de dentista em sua própria testa, num local considerado pelos hinduístas como *terceiro olho*, representante do centro de energia sutil da consciência e da espiritualidade.

Figura 22 – Bart Huges logo após a realização de seu experimento “trepidação craniana”, Amsterdam, 1965.



Fonte:Rijksmuseum. Foto: Cor Jaring.

Segundo Huges, na publicação de sua teoria batizada de *Homo Sapiens Correctus*, a trepidação permitiria maior circulação sanguínea no cérebro, aumentando o metabolismo cerebral, o que seria relacionável ao uso de psicoativos e de técnicas de meditação e yoga. A nomenclatura *Homo Sapiens Correctus* foi justificada por Huges, segundo Guarnaccia (2010, p. 36), pois sua intenção era mencionar determinado estado de desenvolvimento onde a calcificação do cérebro não está totalmente formada. E, segundo o autor, a posição ereta do *homo sapiens* não era o melhor aproveitamento do corpo, pois o pescoço, assim como o dos animais, deveria se manter na horizontal.

A participação de Grootveld (fig. 23) consistia em remover a faixa que funcionava como curativo da cabeça de Huges e, no final da gaze, havia a inscrição *Ha Ha Ha*. Apesar de possuir o mínimo de embasamento científico, em uma autopublicação que se demonstrou a antítese da publicação científica, Huges conseguiu atrair para si a atenção da mídia e de artistas como John Lennon e Paul McCartney, que se demonstraram interessados em compreender o funcionamento do método.

Figura 23 – Simon Posthuma (esquerda) Bart Huges (centro) e Robert Jasper Grootveld (direita)



Fonte: Rijksmuseum. Foto: Cor Jaring.

Em 1965, o *Ha Ha Há* era parte de seus *happenings* há três anos, sua figura não passava despercebida e o local de substituição da *K kerk* já estava consolidado. A estátua do *Lieverdje*, localizada na praça *Spui* até a atualidade, é intrinsecamente ligada a Grootveld. Sua permanência na *Spui* iniciou uma nova etapa em suas realizações artísticas, cujo envolvimento político, comum e público se intensificou. Todavia, devemos voltar nosso olhar também para o privado e o cenário artístico dentro das instituições afim de compreender o eco e o isolamento de Grootveld.

2.9 Dentro dos Muros

Visto que Grootveld atuava em um cenário cultural efervescente, principalmente relativo ao *zeitgeist* e à alteração de paradigmas sociais, histórico-culturais e artísticos, optei por trazer à tese uma breve incursão às mais expoentes exposições facilmente correlacionáveis ao trabalho que Grootveld realizava. Não se sabe ao certo qual foi a

proximidade de Grootveld com essas exposições; pode-se imaginar que o artista esteve presente ou ao menos ciente dos ocorridos, visto suas participações ativas nos *happenings* realizados em Amsterdam e sua circulação com nomes conceituados da arte holandesa. Contudo, as instituições ligadas à arte, tal como os espaços expositivos eram algo que Grootveld rechaçava e, mesmo que tivesse frequentado as exposições que serão mencionadas, não seria algo que ele relataria. Porém, pode-se perceber o diálogo e a transposição de ideias em ambas vertentes, dentro e fora dos muros.

No ano de 1960, foi proposta a exposição *Die Welt als Labyrinth*⁶¹, cuja realização se daria no museu *Stedelijk*, uma ideia original da Internacional Situacionista. A exposição funcionaria como descrito em seu título: os salões do museu seriam transformados em um grande labirinto em que grupos situacionistas trabalhariam em diferentes partes, responsáveis por ambiências com diferentes características como ambientes climatizados, gravações em áudio e obstáculos como o túnel da pintura industrial de Gallizio e os tapumes desviados de Wyckaert. A exposição estaria atrelada ao experimento da deriva, que ocorreria fora do museu. Para a ocasião, foi planejada uma deriva operacional pela cidade Amsterdam cuja duração proposta era de três dias de caminhada, contando com a utilização de barcos nos canais. Durante a realização da exposição, ocorreriam experimentos e eventos organizados pelo integrante do CoBrA e da Internacional Situacionista, com o artista Constant nomeado diretor da deriva.

Após uma série de restrições que impossibilitariam a exposição de ocorrer exatamente igual à sua proposta, impostas pelo então diretor da instituição W.J.H.B Sandberg, a exposição foi cancelada antes mesmo de sua realização. Asger Jorn, integrante do CoBrA, retaliou o comportamento do diretor ao afirmar que Sandberg não apoiava os verdadeiros inovadores. A retaliação direcionada a Sandberg era bilateral, pois a parcela conservadora o desprezava por seu apoio e entusiasmo em levar a arte experimental para o museu.

Stedelijk pode ser lido como museu da cidade, neste caso a cidade de Amsterdam. Existem outros *Stedelijk* em outras localidades holandesas, como Zwolle e s’Hertogenbosch. Sandberg assumiu a presidência do museu em 1945, quando o museu foi reavido pela câmara municipal após longos anos de ocupação nazista e permaneceu até o ano de 1962. Após o fiasco da *Die Welt als Labyrinth* e o embate de Jorns e

⁶¹ “O mundo como labirinto”, em tradução livre.

Sandberg, a Internacional Situacionista relatou que as condições que impuseram, na verdade, eram uma maneira de testar o diretor, alguns pesquisadores e o próprio museu. Acredita-se que a Internacional Situacionista nunca teve de fato a intenção de realizar a exposição, apenas de provocar e atrair atenção para as políticas da instituição museológica.

Um ano após o cancelamento de *Die Welt als Labyrinth* o museu abriu as portas para uma proposta semelhante denominada *Bewogen Beweiging*⁶² (fig.24). A curadoria ficou a cargo de Sandberg e do diretor do *Moderna Museet* de Estocolmo, Pontus Hultén, juntamente com os artistas Daniel Spoerri e Jean Tinguely, que além, de curador, contribuiu com vinte e oito trabalhos. A exposição continha mais de duzentos trabalhos de artistas europeus e estadunidenses e um grande repertório de arte cinética. Segundo Schoenberger (2017, p. 99), os artistas, ao exporem rodas enferrujadas, correntes de máquinas, carrinhos de bebês e despertadores que se moviam e faziam barulho, incorporaram, de modo geral, o questionamento sobre a adoção indiscriminada de máquinas; ao explorarem movimentos ilógicos de mecânicas componentes, realizavam uma crítica lúdica à rápida industrialização e modernização da Europa após o fim da guerra.

Figura 24 – Imagens do catálogo da exposição *Bewogen Beweiging*, 1961



Fonte: Stedelijk Museum.

⁶² “Movimento movido”, em tradução livre.

Em uma grande referência a Duchamp, a capa do catálogo reproduz sua obra *roda de bicicleta*, de 1913. Durante a exposição, Duchamp e um grupo de jovens holandeses realizaram uma partida de xadrez por meio de movimentos enviados diariamente por telégrafo. A partida foi traduzida na exposição via um grande tabuleiro de xadrez com peças feitas por seu colega artista e enxadrista Man Ray. A bicicleta e suas partes são presença constante na exposição, neste caso, também fora dela, pois a bicicleta é um símbolo nacional holandês. Segundo Schoenberger (2017, p.102), *Bewogen Beweging* foi muito bem recebida pela mídia e pelo público, desta forma, seu caráter crítico foi suprimido. Em oposição à polêmica suposta exposição *Die Welt als Labyrinth* cujo caráter radical aboliu qualquer possibilidade de realização e aceitação.

Posteriormente, a radicalidade das proposições da *Die Welt als Labyrinth* se tornaram possíveis e até comuns em instituições de arte, sendo esta mesma resgatada pelo MAMCO Genebra em 2018, visando uma viagem que abrange vários episódios da história da Internacional Letrista e Situacionista, pondo em voga o labirinto como conceito primordial e o relacionando com a deriva e a psicogeografia, como mencionado no texto do museu⁶³, contando com a produção de Giuseppe Pinot-Gallizio, Ralph Rumney, Asger Jorn, Gil Wolman e Jacqueline de Jong, todos expulsos da Internacional Situacionista, exceto Jorn cuja saída foi por vontade própria. Contudo, apesar da titulação, a exposição de 2018 não segue o planejamento caótico dos situacionistas, sendo esta organizada de modo tradicional, ou seja, as diversas mídias inclusas estão projetadas, penduradas, emolduradas e blindadas em redomas de vidro tal como a grande maioria dos suportes e organizações encontradas nas galerias e museus. A proposta da Internacional Situacionista, apesar de absurda à época, foi fundamental para a realização da mais palpável da exposição *Dylaby*, junção das palavras *dinâmico* e *labirinto*, e para a normalização contemporânea da construção de labirintos e situações em ambientes expositivos, causando um senso de normalidade ao revisitar a ideia considerada ultrajante à sua época.

Apesar da supressão da vertente crítica por parte da mídia e do público geral, o catálogo escancara os propósitos da exposição e sua relação com a sociedade vigente. No catálogo (1961, p. 3) é enfatizado que o movimento mencionado a todo tempo tem relação direta com o dinamismo e, ao se tornar ativa e dinâmica, a arte “deixa para trás velhas

⁶³Catálogo da exposição *Die Welt als Labyrinth* MAMCO, Genebra, 2018.
< [https://www.mamco.ch/download/docs/89ssvpec.pdf/MAMCO-DP Die%20Welt%20als%20Labyrinth.pdf](https://www.mamco.ch/download/docs/89ssvpec.pdf/MAMCO-DP%20Die%20Welt%20als%20Labyrinth.pdf)>. Acesso em set. 2023.

formas do mundo estático em busca de estabilidade social”. Os artistas da exposição se autodeclararam “foras da lei, que não se curvam ao sistema” e que pretendiam “representar a liberdade” sendo a presente arte “um exemplo de anarquia em sua mais bela forma”.

Após as duas exposições mencionadas, o caminho foi pavimentado para a realização da *Dylaby*, entre agosto e setembro de 1962, na mesma instituição. Sandberg retomou a parceria com Tinguely, Spoerri e outros artistas como Niki de Saint Phalle, Per Olof Uldvedt, Robert Rauschenberg e Martial Raysse em uma adaptação da ideia inicial de Constant e dos conceitos propostos pela Internacional Situacionista em transformar o museu em um labirinto, elemento comum nos estudos da deriva e da psicogeografia.

As divisões do labirinto ficaram por conta de diferentes artistas, responsáveis por propostas individuais conectadas. A primeira sala de Spoerri era completamente escura, com objetos revestidos de materiais, texturas e temperaturas diferentes. O artista também foi responsável pela sala que, devido ao posicionamento dos objetos, parecia ter sido girada em noventa graus (fig.25). Havia também uma alusão à praia com uma *jukebox* tocando *Beach Boys*, na qual pessoas dançavam entre animais infláveis e uma piscina infantil de plástico (fig.26).

A mais participativa das salas pertencia à artista francesa Niki de Saint Phalle, cuja proposta era que o participante/espectador atirasse em balões suspensos contendo tinta. Os respingos ocasionados coloriam as esculturas de monstros em gesso, animais pré-históricos, além de cabeças de manequins e bonecos plásticos. Rauschenberg, foi responsável por construções imersivas que remetiam a pinturas coletivas monumentais, com relógios em diferentes velocidades sob um forte ruído mecânico, levemente semelhantes à exposição *Bewogen Bewegung* mencionada anteriormente.

Figura 25 – Instalação de Daniel Spoerri, *Dylaby*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1962



Fonte: Stedelijkstudies.

Figura 26 – Vista da instalação de Martial Raysse, *Dylaby*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1962



Fonte: Stedelijkstudies.

Os artistas envolvidos na *Dylaby* pertenciam ao movimento francês denominado *Nouveau Réalisme*, um dos mais influentes movimentos artísticos europeus da década de 1960, cujo principal teórico e participante do movimento Pierre Restany (1979, p.46) categorizou como um gesto bruto de apropriação, seja a que nível do real for, se encarna no modo mais quantitativo de expressão. Os artistas ligados a esse novo realismo

propunham e realizavam uma nova leitura do real contemporâneo a eles, uma abordagem diferente do que até então fora produzido a partir das múltiplas possibilidades e perspectivas sobre o que se encontrava no cotidiano, sob uma vertente crítica à sociedade de consumo e às novas ferramentas tecnológicas. Sobre a produção de Tinguely, Spoerri e Nikki de Saint-Phalle e seus aspectos críticos dentro desta tecnologia, Restany diz:

À volta de Tinguely haviam se reunido os tecnólogos da metamorfose, os registros de nosso mundo industrial: Spoerri e seus quadros-armadilha, autênticas naturezas-mortas do acaso; Niki de Saint-Phalle e os seus relevos-alvo, pinturas feitas com espingarda. A metamorfose tecnológica é um espetáculo contínuo (Restany, 1979, p.30).

Nota-se uma imediata conexão com o passado Dadaísta, uma nova perspectiva dos *ready-made* de Duchamp e uma confluência entre os pensamentos e produções com movimentos contemporâneos nas heranças e críticas realizadas. O plano crítico dos artistas componentes da *Dylaby* e do Novo Realismo perpassa os aspectos do lúdico, sob a presença do aspecto crítico humorístico, a exemplo das esculturas maquinarias de Tinguely, construídas a partir de materiais descartados, como crítica à sociedade de consumo, algo que se assemelha aos *piepschuim* de Grootveld, com finalidades como a produção de arte através da máquina e por outra vezes se autodestruindo, criticando a sociedade, dessacralizando a arte por meio de humor irônico e provocativo.

Burleigh (2018, p.8) menciona a grande participação de crianças durante a exposição, comprovada pela documentação de Ed van der Elsken. Tal fato aconteceu de maneira involuntária, entretanto, Sandberg já manifestava um certo interesse na inserção de crianças no museu, principalmente devido à forte conexão da arte holandesa com a teoria e o pensamento lúdico manifestados anos antes por Huizinga e explicitados na *Dylaby*. Essa viagem, proclamada labiríntica, também tinha o intuito de remeter a uma viagem temporal, manifestada por Rauschenberg sob a perspectiva de aceitação e imersão facilitadas pela infância. Segundo a autora (2018, p.9), o documentário homônimo da exposição, dirigido por Elsken, explicita tais reações de diferentes espectadores ao percorrer o labirinto, enquanto adultos consternados esbravejavam em alto som, crianças encontravam o valor redentor em meio ao caos e à desordem vistos pelos adultos e os abraçavam.

Burleigh (2018, p.10) aponta que, para além das facetas participativas da exposição, os materiais utilizados podem ter influenciado, conscientemente ou não, em mais um aspecto lúdico que reforça essa prevalência. Críticas da época⁶⁴ destacaram que o material utilizado moldou a experiência do público na exposição. A opção consciente de utilizar materiais descartados na exposição remetia às construções que se popularizavam cada vez mais durante o pós-guerra europeu, denominadas *playgrounds de aventura* ou *de sucata*, como mencionado por Burleigh. Durante a ocupação nazista na Dinamarca, esses espaços abertos foram construídos para crianças brincarem. Os *playgrounds de aventura* ocupavam principalmente espaços previamente bombardeados, e se popularizaram ao longo das décadas seguintes, principalmente na Holanda e no Reino Unido.

Aldo van Eyck já havia realizado projetos de *playgrounds* anteriormente e optava pela utilização de materiais descartados, a sucata mencionada previamente por Burleigh. O arquiteto prezava por uma construção que não remetesse diretamente aos brinquedos e brincadeiras presentes em espaços infantis, de modo que cada elemento presente no *playground* pudesse tomar a função e a forma imaginada pela criança. Embasado no pensamento que o envolvimento da criança seria mais imaginativo e diversificado, e aproximando a criança de conceitos como o da arte abstrata, Eyck privilegiava a imaginação em oposição à engenhosidade, em que os materiais simples seriam ativados pelos que construiriam ali suas brincadeiras e interações.

Rauschenberg, Spoerri e Tinguely construíram suas instalações a partir desses materiais sucateados coletados pelos próprios artistas em centros de descartes e mercados de pulgas em Amsterdam (fig. 27). Os registros de Elsken se encontram no catálogo da *Dylaby*. A partir dessa exposição, o *Stedelijk* ofereceu um ambiente igualmente incipiente no qual crianças e adultos navegavam em um labirinto desorientador de materiais supostamente inúteis, oferecendo a oportunidade de cocriar a arte.

⁶⁴ KOUWENAAR, Gerrit. Public is Co-Creator of Display at the Stedelijk Museum. *Vrije Volk*, n. 8, setembro de 1962. Reimpresso em: ALSHULER, Bruce (Ed.). *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History, 1962–2002*. Londres e Nova York: Phaidon Press Limited, 2013. p. 35–36.

Figura 27 – Jean Tinguely em um mercado de pulgas em Amsterdam



Fonte: Stedelijkstudies.

São apontadas também as divergências políticas sob diferentes perspectivas midiáticas holandesas sobre a exposição. Veículos como o *De Waarheid*⁶⁵ se preocuparam com a participação de Saint Phalle, mencionando que a liberdade para fazer qualquer coisa poderia levar ao fascismo. O *Vrij Nederland*⁶⁶, em oposição, catalogou a exposição como antifascista, optando por borrar os limites do que seria arte em vez de delineá-los. A matéria jornalística critica a visão hegemônica do que seria arte, instaurada pelos nazistas durante a ocupação do *Stedelijk*, e faz alusão à Nova Babilônia de Constant ao retratar dificuldades perante exposições de tal tipo, nas quais a seriedade da arte é quebrada e substituída por um jogo aleatório entre os processos controláveis e incontroláveis, como citado por Schoenberger (2017, p.118).

Apesar da indicação realizada no início da presente tese de que a primeira parte trata especificamente das ações e parte biográfica imprescindível ao trabalho artístico de Grootveld, é necessária a exploração do contexto artístico que o rodeava, sobretudo em

⁶⁵ M.V. Dylaby: *Schuiven, rollen, trekken, hollen, flappen, fladderen en zwadderen ... De Waarheid*, Amsterdam, 8 set. 1962. Arquivado em: Knipselmap Dylaby, Stedelijk Museum Amsterdam.

⁶⁶ LAMPE, George. *Dylaby: Spektakel ten afscheid*. Vrij Nederland, Amsterdam, 15 set. 1962, p. 5.

sua cidade natal, visto que, tais assuntos são praticamente inexistentes em bibliografias de língua portuguesa. Os conceitos abordados durante o primeiro momento da tese serão tratados com mais afinco durante a segunda parte, em especial os que se repetem e mantêm certa constância nas produções. A partir de tal reflexão, retomemos as ações de Grootveld, neste caso, os *happenings* subsequentes a *K kerk* e sua união com o Provos.

2.10 O *Lieverdje* e a *Spui*

Se Amsterdam, como já mencionado, era considerada por Grootveld como “centro mágico da terra”, como afirma Guarnaccia (2010, p.52), então, a praça localizada no coração da cidade funcionava para ele como “um ímã místico do qual ninguém poderia escapar”. No centro da praça está localizada a estátua à qual Grootveld ateou fogo inúmeras vezes e imortalizou como símbolo da juventude rebelde de Amsterdam, de sua arte e do Provos, a estátua do *Lieverdje* (fig. 28).

Figura 28 – Robert Jasper Grootveld em frente ao *Lieverdje*.



Fonte: Het Schimmenrijk.

A estátua representa um jovem menino, trajando uma camisa, bermuda acima dos joelhos, botas, boina e um sorriso zombeteiro. Posicionada em um grande pedestal e inteiramente construída em bronze, a obra de Carel Kneulman deveria representar a juventude de Amsterdam das décadas de 1940 e 1950. A inspiração para a estátua veio por meio de uma matéria jornalística publicada em 1947 no jornal *Het Parool*, que contava a história de um menino de dez anos responsável por salvar um cachorro que se afogava no canal. O garoto da história não hesitou em pular na água e resgatar o animal. A narrativa apresentava um outro lado dos meninos que viviam causando confusões pelas ruas de Amsterdam que, após a matéria, ficaram popularmente conhecidos como *Lieverdjes*, cuja tradução se aproxima de queridinho. Uma bela história que por vezes fazia os habitantes esquecerem do que havia gravado na placa exposta em seu pedestal: a

estátua havia sido uma encomenda da *Hunter Cigarette Cy*, um presente da fábrica cigarros a cidade de Amsterdam.

A *Spui* está localizada no *Nieuwezijds Achterburgwal*, em referência ao muro de terra escavado em 1385, que dividia a cidade de Amsterdam. Em meados de 1865, houve os calçamentos e, o que era canal, virou a *Spuistraat*, uma importante rota de direcionamento de automóveis no centro da cidade que liga parte norte à parte sul. Nos arredores da privilegiada localidade se estabeleceram várias gráficas ainda no século XVII e, a partir disso, a área se tornou um grande centro midiático sede de diversos jornais como o *De Telegraaf*, alvo de constante zombaria do Provos dentre outros como *Amsterdammer*, *De Tijd* e o *De Volkskrant*, além de posteriormente diversas agências publicitárias. Todo esse polo unido à representação de um menino em bronze patrocinado por uma fábrica de cigarros, algo que Grootveld tomava como uma imagem dos consumidores do amanhã, ou o consumidor ideal do produto, o queridinho de bronze se tornou seu alvo por dois anos consecutivos aos sábados à meia-noite, a cada semana angariando um número maior de jovens participantes de seus *happenings* (fig.29) e um problema com a polícia e políticos ainda maior.

Figura 29 – Cartaz com anúncio do *happening* de Grootveld⁶⁷



Fonte: Provo-image

Muito do já discutido sobre Grootveld aparece nesse cartaz/convite de seu *happening* inaugural na *Spui*. Primeiramente, seu repúdio ao significado atribuído por ele à estátua “consumidores viciados do amanhã” remete às imagens presentes no curta de Leqç em que são filmadas crianças fumando em frente a uma propaganda de cigarros e também ao seu artigo descrito anteriormente. Em entrevista presente no documentário *Rebelse Stad*, Grootveld trata da estátua como um símbolo para durar pela eternidade, atribuído por ele ao material de sua construção, e continua indagando: “o que é isso além de figura do consumo viciado do amanhã?” Grootveld também se recusava a chamar o *Lieverdje*, enfatizando: “notem que chamei a estátua de imagem!”. Na mesma entrevista,

⁶⁷ HAPPENING: em torno da escultura Lieverdje. Spui. (Consumidores viciados do “amanhã”) – Novas profecias – sábado, 13 de junho 12 horas noite. Também uma ótima oportunidade de prender Robert Jasper Grootveld (que precisa de passar mais 12 dias sentado por escrever a palavra câncer em propagandas de cigarro).

o artista chama atenção para a hipocrisia da imprensa holandesa que, com sua mentalidade lojista doentia, havia se recusado a publicar uma propaganda antitabagista.

No convite, Grootveld se coloca em posição xamânica, messiânica e profética, a mesma que tomava como personagem em seus *happenings* ao mencionar novas profecias. O artista ainda rememorou as ações responsáveis por torná-lo uma figura popular, ou seja, suas intervenções em propagandas de tabaco pela cidade, aproveitando para mencionar o *happening* como oportunidade da polícia para prendê-lo e, dessa maneira, usar o humor crítico a seu favor, como de costume.

Schoenberger (2017, p.177) comenta que a data inicial desses *happenings* não é precisa, pois em suas primeiras realizações não havia público. Duivenvoorden (2009, p.265) expõe na biografia de Grootveld que em 17 de abril de 1964, Vinkenoog escreveu sobre um encontro com Grootveld no qual comparou o *Lieverdje* à estátua belga *Manneke Pis*⁶⁸, e teoriza que os *happenings* podem ter começado após essa conversa; porém, a data exata é incerta. Outro adendo de Schoenberger (2017, p. 177) é a terminologia *happening* que aparece no convite. Apesar da autora considerá-los como performance, ela nota que por diversas vezes Grootveld se referiu aos acontecimentos como *séance*, terminologia comumente aplicada a reuniões nas quais um grupo de pessoas se reúne sob intuito de realizar uma comunicação com pessoas falecidas, que a autora atribui ao contínuo uso de *novas profecias* e seu posto autodenominado xamânico.

Tudo ao redor do *Lieverje* se assemelhava à *K kerk*. Ele aparecia caracterizado, de face pintada, vestes excêntricas, por vezes rememorando o personagem tradicional da celebração de *Sinterklaas*, entoava repetições de Imagem!, guiava o coro de tosses coletivas e proclamava frases de efeito como: um fumante satisfeito é um tranquilo animal de abate. O fogo também esteve presente, dessa vez menos nocivo, pois se tratava de um ambiente externo (fig.31). Ao encerrar o *happening*, Grootveld realizava um círculo de fogo ao redor da estátua/imagem que, segundo o mesmo, em entrevista presente no documentário *Rebelse Stad*: “unidos, deveriam construir um círculo mágico em volta da estátua, que segurasse o espalhamento para fora”, sendo o *happening* o conceito central dessa mística. Para Grootveld, “em volta da estátua, imagens puras devem ser

⁶⁸ Estátua de cerca de 50 centímetros, localizada em Bruxelas, que representa um menino nu urinando na pia de uma fonte. Após diversas tentativas de roubo, a estátua foi furtada por um civil e recolocada em 1619, após grande pressão da população. A origem de sua história é incerta, em algumas lendas conta-se que um menino havia apagado um incêndio de tal forma, outras, que o garotinho saiu de uma procissão e urinou no muro de uma bruxa que, como punição, o transformou em pedra.

sacrificadas, para que venham outros artistas com imagens puras, em um fluxo que as dissipa das imagens impuras dos sindicatos da morte”. O *happening* funcionaria como uma solução e seu significado para Grootveld eram “eventos que aconteciam num vácuo de tempo, em um tempo de vazios, e do caos tudo poderia emergir.” Segundo Guarnaccia (2010, p.56), Grootveld acreditava que apenas o processo criativo seria capaz de desenvolver a consciência coletiva.

Figura 30 – Pessoas ao redor do *Lieverdje* em chamas



Fonte: Stadsarchiefe.

Durante os *happenings*, Grootveld também proferia diversas profecias, dentre elas, que a imprensa se tornaria tão corrupta, que no futuro os jornais ilegais iriam se espalhar de tal forma que cada um teria sua espécie de imprensa própria, um jornal pessoal, de experiências humanas com comunicação. A mais famosa das profecias era, a já referida frase, *Klaas Kooimt*⁶⁹ (fig.32). Klaas é o apelido dado ao nome Nicolas, cuja referência remete a *Sinterklaas*, bem como ao padroeiro da cidade de Amsterdam, São Nicolau. Klaas não seria Grootveld, de modo que ele seria apenas um mensageiro exibicionista, como menciona Kempton (2007, p.20). Klaas realmente chegou em junho de 1965 e se tornou uma figura de oposição importante para a juventude Provo, como veremos adiante. Porém, antes de adentrarmos as ações de Grootveld durante a existência do Provos, abordaremos uma importante ação paralela realizada também na *Spui* sob os pés do *Lieverdje*.

⁶⁹ “Klaas virá”, em tradução livre.

Figura 31 – Klaas realmente está vindo.



Fonte: Foto de: R. Roeghoit.

2.11 *Rotaprentenplan*

Ainda no ano de 1964, Grootveld se uniu ao artista Aat Veldhoen (Fig. 32) e, juntos, realizaram a *rotaprenten*, uma espécie de impressão rotativa, que se tornou posteriormente conhecida como *rotaprentenplan*⁷⁰. Veldhoen, apesar de nascido no mesmo ano que Grootveld, 1932, e na mesma cidade, compartilhava pouco da vivência em comum, sobretudo no crescimento e na formação. Filho e homônimo do artista plástico Arie Veldhoen, Aat, como é conhecido, iniciou a carreira ainda jovem como ilustrador de informes publicitários e, posteriormente, se formou como pintor no ano de 1947, pela *Rijksakademie*. Durante a década posterior, o artista foi agraciado por três vezes com o prêmio real para subsídio em pintura, o qual investiu em uma máquina para impressão de gravuras. Veldhoen tinha o intuito de subverter a tradição da gravura holandesa a partir de seus temas e métodos. Segundo Schoenberger (2017, p.178), o gravurista estava frustrado que suas impressões eram produzidas em pequenas tiragens e vendidas a colecionares, sem nunca chegar aos olhos do público de fato.

⁷⁰ “Plano de impressão rotativa”, em tradução livre.

Figura 32 – Veldhoen e Grootveld, Amsterdam,1964



Fonte: Foto: Dolf Toussaint.

O ideal conjunto dos artistas era de ampliar o acesso e democratizar o objeto de arte ao levar a galeria até o povo e fazer com que qualquer um pudesse adquirir seu objeto artístico, servindo como fonte de inspiração a outros artistas que supostamente fariam o mesmo, ocasionando um boicote ao mercado de arte. Dessa maneira, Veldhoen desenvolveu um método de produção que consistia em desenhar diretamente na chapa de impressão *offset* de alumínio. A técnica de desenho direto na chapa de impressão proporcionava ao artista a possibilidade de realizar um grande número de tiragens. A produção de baixo orçamento investido facilitaria aos transeuntes e ao público geral a aquisição de uma obra de arte por um valor ínfimo.

Veldhoen, em sua juventude, trabalhou no hospital *Binnengasthaus* em Amsterdam, e se dedicou a desenhar os pacientes com os quais convivia. A partir dessa experiência, a temática morte e vida se tornou frequente em suas produções. Cenas de concepção, com a representação de corpos com seus genitais à mostra durante o ato sexual, assim como representações do corpo da mulher grávida e do corpo idoso, sem que exista qualquer elemento na gravura que possa levar o espectador a categorizar esses seres

em quaisquer posições sociais. Explicitando o limiar da passagem do nascimento e da morte e borrando limitações que possam ser impelidas ao ser representado.

Grootveld, por sua vez, foi o responsável pela circulação e divulgação do *rotaprentenplan*. Em sua bicicleta cargo foi inserida uma caixa de sustentação e, nessa caixa, foi montado um andaime que sustentava uma simulação de parede branca (fig.33). A disposição das obras em cada lado da parede simulava o método de montagem presente nas galerias de arte e museus holandeses na época. As gravuras expostas tinham como proposta original a distribuição gratuita, mas, por fim, foram vendidas por 3 florins.

Figura 33 – Robert Jasper Grootveld e a rotaprentenplan na praça Spu sob o Lieverdje



Fonte: Nationaal Archief. Foto: Jac van Nijs. Amsterdam, 1964.

A disposição das gravuras proporcionava a contemplação de mais de vinte obras expostas em cada lado. Havia, além da temática habitual de Veldhoen, retratos de proeminentes nomes da arte holandesa, como Bart Huges (fig. 34), Simon Vinkenoog e o próprio Robert Jasper Grootveld⁷¹, vestido como o personagem ajudante de *Sinterklaas*. Schoenberger (2017, p.178) atribui ao ato da distribuição das gravuras uma característica performática ligada ao personagem ajudante, cuja função é justamente a distribuição dos presentes para as crianças. Aclamadas pela riqueza de detalhes e realismo, algumas

⁷¹ Posteriormente, Veldhoen também realizou pinturas com os mesmos artistas que foram retratados.

gravuras retratavam chocantes cenas de atropelamento e vítimas do trânsito de Amsterdam, temática enfatizada por Grootveld.

Figura 34 – Retrato de Bart Hugens por Aat Veldhoen. Rotaprent, 42x31,5



Fonte: Rijksmuseum.

Após a inauguração da chamada galeria de arte móvel, pelo jornalista Simon Carmiggelt⁷², as cenas de nudez fora do espaço expositivo tradicional chocaram policiais e alguns transeuntes. Em 6 de julho de 1964, essas obras foram apreendidas pela polícia, incluindo cópias de gravuras do artista japonês Utagawa Kunisada, falecido no ano de 1865, sob a justificativa de pornografia. O caso foi levado à justiça, e tanto Carmiggelt quanto Kunisada foram intimados a comparecer no julgamento, assim como Grootveld, sob a justificativa de “estimular a sensualidade da juventude”. Tabloides de todo o país como *Eindhovers* e *Dagblad* expuseram manchetes exaltando a remoção das “placas sujas” das ruas de Amsterdam, e afirmaram que Veldhoen, devido a sua posição

⁷² O jornalista escreveu sobre a estreia da bicicleta cargo e do *rotaprentenplan* no jornal *Het Parool* em 4 de julho de 1964.

privilegiada, deveria apenas “ter sabido melhor”. Durante julgamento, Grootveld reuniu um número de testemunhas que chocou a imprensa holandesa, como o diretor JN van Wessem do Museu *De Lakenhal*, o professor de história da arte no *VU* Hans Rookmaker, e o jurista e criminologista Professor Nagel, mais conhecido como escritor, sob seu pseudônimo JB. Na ocasião, declararam que as páginas de revistas, os anúncios nas ruas e o cinema estavam repletos dessas imagens sendo vendidas, em paralelo a *rotaprenten* que não possuía fins lucrativos.

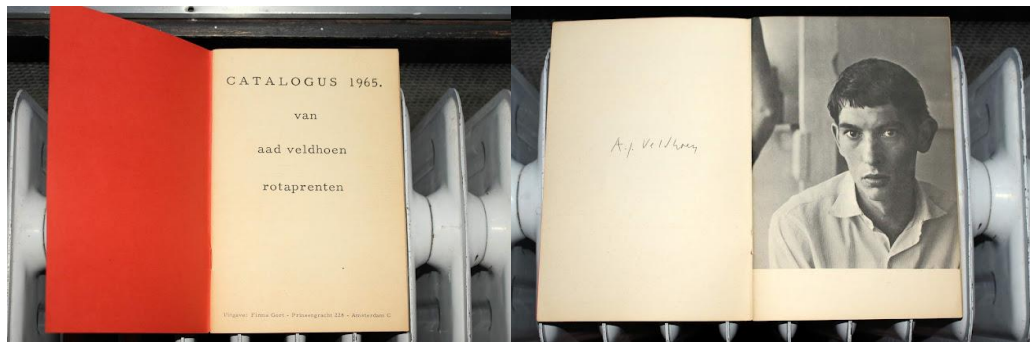
Grootveld foi absolvido das acusações e multado em 25 libras pela obra de Kunisada. O caso se tornou um escândalo acompanhado em detalhes pela mídia. Veldhoen, se apropriou da atenção midiática e passou a comercializar suas gravuras em uma loja de artigos usados na rua *Prinsengracht*, e as vendas nunca haviam sido tão altas. Schoenberger (2020, p. 83) constata que a venda de obras na loja foi determinante para o fim da parceria. Grootveld posteriormente apelidou Veldhoen com uma aliteração de seu nome, lido como uma gíria holandesa para dinheiro, expressando seu desdém pelo desejo em comercializar arte. Na ocasião, Veldhoen se manifestou em um programa denominado *Van Kitsch naar Kunst*⁷³, dizendo que “algo belo não necessita custar dinheiro algum”. Nos anos 2010, a então diretora do museu *Stedelijk*, Beatrix Ruf, havia dito algo semelhante quando questionada sobre a possibilidade de colecionar arte. À época, Ruf constatou que “nem sempre a arte mais interessante é a mais cara”. Contudo, nenhum outro artista aderiu à ideia de disponibilizar trabalhos por preços acessíveis e, apesar de Veldhoen considerar Grootveld um visionário⁷⁴, encerrou suas atividades gráficas em 1967, em prol da pintura, escultura e fotografia.

Em 1965, foi publicado um catálogo (fig.35) com as obras da *rotaprenten*. Posteriormente, Veldhoen participou de diversas exposições e seus trabalhos foram vendidos a galerias, colecionadores e museus.

⁷³ “Kitsch a Arte”, em tradução livre.

⁷⁴ Entrevista concedida ao *Vrij Nederlands*, em abril de 2008. Texto de Harm Edie Botje e Mischa Cohen. Disponível em: <<https://www.vn.nl/aat-velthoen-en-hedy-dancona-een-strijdbaar-stel/>>. Acesso em: maio 2024.

Figura 35 – Catálogo da *Rotaprenten*, 1965



Fonte: Bouilla Baise.

No ano de 2015, o *Rijksmuseum* realizou uma exposição (fig. 36) com as obras de Veldhoen em homenagem aos 50 anos da *rotaprenten*. A maioria das obras atualmente pertence ao acervo do museu, assim como as documentações do *scrapbook* pessoal de Grootveld, adquirido em 2017 pela mesma instituição.

Figura 36 – *Rotaprenten* por Aat Veldhoen no *Rijksmuseum*, Amsterdam. Foto de: Gijsbert van der Wal



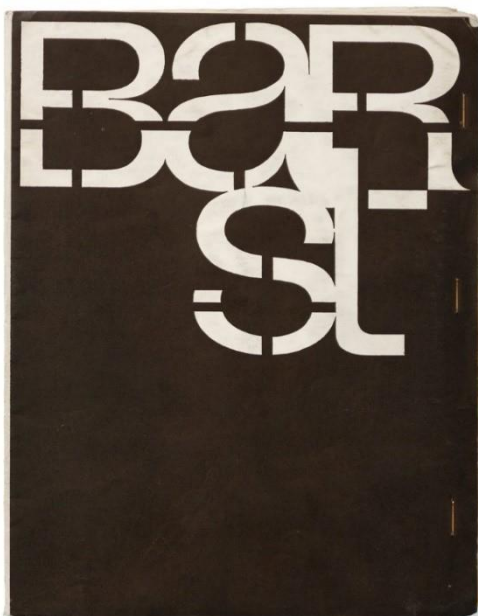
Fonte: Bouilla Baise.

2.12 Provo

Paralelamente às ações de Grootveld na *Spui*, os jovens Roel van Duijn e Rob Stolk davam forma ao que denominariam Provo. Van Duijn, onze anos mais jovem que Grootveld, havia se mudado para Amsterdam em 1963. Originalmente da cidade de Dan

Haag, o estudante de histórias e ciências políticas, ativista do movimento pacifista a favor do desarmamento nuclear *Ban-The-Bomb* e, posteriormente, editor do periódico *De Vrij Socialist*, fundado por Domela Nieuwenhuis, conheceu Stolk. Que por sua vez era irmão mais novo do conceituado designer Swip Stolk, quatorze anos mais jovem que Grootveld e entusiasta da tipografia. Juntos, fundaram a revista *Barst* (fig. 37), que teve uma tiragem de 300 cópias e não ultrapassou seu primeiro número. Contudo, foi nesse momento que a semente que originou o Provo foi plantada.

Figura 37 – Revista Barst (16 páginas), 21,8 x 17,2 cm. Capa impressa em offset, interior mimeografado. Abril, 1965.



Fonte: Provo-image.

Van Duijn, atento aos acontecimentos, soube que os *happenings* ao redor da estátua do *Lieverdje*, organizados por Grootveld, constituíam a ocasião perfeita para disseminação dos ideais do Provos, pois estavam, de acordo com Guarnaccia (2010, p.68), muito mais interessados em apelar para classe ociosa, do que para a classe trabalhadora. Grootveld, por sua vez, se interessou pelos ideais do Provos, que convergiam com o seu pensamento e proposições. Van Duijn, escreveu sobre Grootveld na décima quinta edição do Provo:

Estou escrevendo sobre Jasper pois ele fez a juventude de Amsterdam madura para o Provo, antes que qualquer um tivesse ouvido o nome (do Provos). Sua parte no movimento-Provo foi particularmente a introdução das atividades de rua, assim como os *happenings* os simbolismos e vocabulário utilizado pelo Provos. (Provo, 15 In Schoenberger, 2017, p.182)

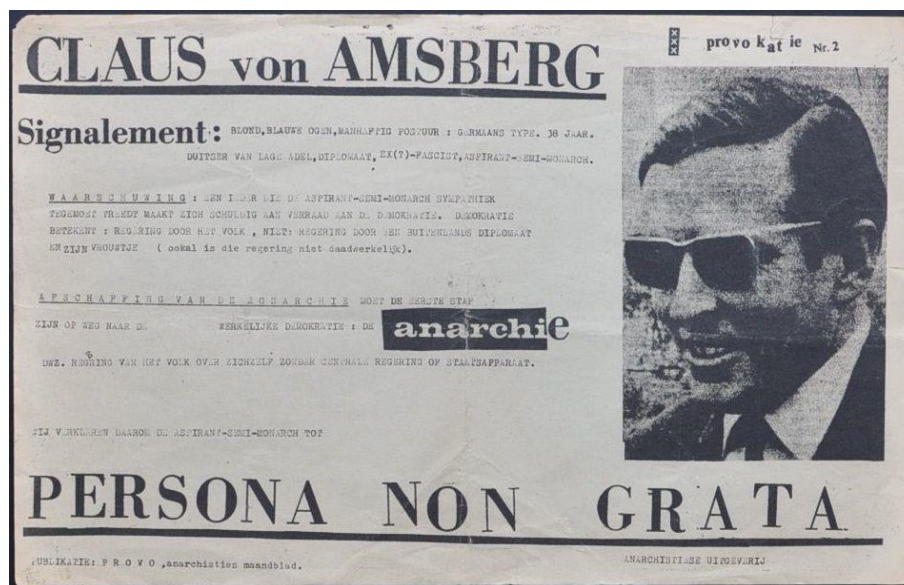
Ainda segundo Schoenberger (2017, p.182), van Duijn afirmou recordar que Grootveld comentou sobre seu pai que era anarquista, reafirmando que deveriam trabalhar juntos. Anos mais tarde, em 1992, Grootveld diria em entrevista⁷⁵ que havia deixado um osso na porta da casa de van Duijn e ele havia compreendido que Grootveld estivera presente. A ideia de reviver o anarquismo durante a década de sessenta lhe agradava, porém, o anarquismo era um conceito antigo ao qual seu pai sempre discorria a partir de livros antigos. Para Grootveld, o anarquismo na Holanda até aquele momento era estritamente intelectual e tudo que havia sido feito de fato era por meio de textos escritos ou lidos.

A partir desse momento, todos os *happenings*, tal como todas as ações realizadas por Grootveld nos dois anos subsequentes, mesmo sem muita alteração das quais o artista já fazia normalmente, passaram a ser ações ligadas diretamente ao Provos. O *gnot*, símbolo criado e divulgado em parceria com Huges durante o *Open het Graf*, passou a ser o símbolo do Provos, tal como a estátua do *Lieverdje* e absorção do profético *Klaas Koomt*, pois, de fato, Klaus havia chegado. Nesse caso, Klaus von Amsberg⁷⁶ (fig.38), diplomata alemão que havia servido ao exército nazista e oficializara o noivado com a herdeira do trono de Orange, a princesa Beatriz, causando profunda indignação da parcela da população cujas cicatrizes da guerra ainda resistiam.

⁷⁵ Disponível em: < <https://oudzeikwifj.com/de-oprichting-van-provo/> >. Acesso em: maio 2024.

⁷⁶ Por vezes também referido como Claus, sendo seu nome completo Klaus-George Wilhelm Otto Friedrich Gerd von Amsberg.

Figura 38 – Panfleto denominado como *Provokatie #2*, texto de Roel Van Duijn, 25 de junho de 1965



Fonte: Provo-image.

Os *happenings* cresciam exponencialmente, tal como o número de cabeças que integravam “o monstro de várias cabeças sem um líder”, como denominavam o que era a essência do Provos: não um coletivo, um grupo ou movimento, como pode-se encontrar em algumas referências. Enquanto Grootveld bradava contra a mídia propagandista, as indústrias tabagistas e automobilísticas e o consumo desenfreado, o Provos adotou como primeiro símbolo de oposição a polícia. Segundo van Duijn, em entrevista presente no documentário *Rebelse Stad*, a polícia é um símbolo, e o real inimigo é a mentalidade autoritária das pessoas, esse é o verdadeiro adversário. Segundo Grootveld⁷⁷, van Duijn queria eleger a polícia como inimiga e os jovens, como participantes, mas futuramente os trabalhadores iriam se unir e revoltar-se, ideia que Grootveld considerava estúpida. A polícia poderia facilmente intervir violentamente na pequena multidão e o conceito de trabalhadores estaria desatualizado, para ele não existiam mais trabalhadores, estes haviam se tornado motoristas, todos realizavam de modo maquinário o ato de entrar em seus carros de manhã e se deslocar, logo o verdadeiro vilão deveria ser o automóvel.

A polícia de Amsterdam, comandada pelo prefeito Gijsbert Van Hall, passou a ser cada vez mais repressora, formando uma equação confusa. Quanto mais reprimidos pelos policiais, mais os manifestantes adotavam uma postura ainda mais pacífica, de não reação

⁷⁷ Em entrevista disponível em: <<https://oudzeikwif.com/de-oprichting-van-provo/>>. Acesso em: maio 2024.

aos ataques, e quanto menos eles reagiam, mais a polícia se irritava. A repressão policial foi direcionada principalmente aos jovens participantes dos *happenings* na *Spui*, regidos por Grootveld. Os ataques funcionaram como um perfeito golpe de publicidade, propagandas circulavam pela cidade dizendo “em nome do prefeito, os *happenings* estão proibidos!”, passaram a funcionar como um lembrete semanal e mais uma frase entoada por Grootveld aos sábados.

A ascensão de Grootveld alarmou a imprensa holandesa, não só da cidade de Amsterdam, pois a mensagem já havia se espalhado para outras localidades⁷⁸. Kempton (2007, p. 55) menciona que cidades foram varridas pela moda anarquista. O jornal *The Utrecht Stadsblad*⁷⁹ chamou o fato de “Doença do *Lieverdje*” e exigiu que a polícia tomasse conta de todos os pacientes. Carl Kneulman, o escultor do *Lieverdje*, expressou sua insatisfação ao ver sua obra “assar” sábado após sábado, e afirmou que não compreendia a motivação da raiva dos jovens, visto que Amsterdam possuía uma estátua de significado muito mais nefasto, um monumento em homenagem a Johannes van Heutsz e uma nova ideia para os *happenings* de Grootveld.

Devo salientar ao leitor que não é a intenção da presente tese discorrer sobre as realizações do Provos. Apesar da duração de dois anos, o Provos foi intensamente ativo com periódicos, panfletos, planos, protestos pacíficos, ações lúdicas, inserção na política local, dentre diversas outras ações. Gerou um enorme eco que chegou a diversos países e extrapolou o continente europeu, reverberando nos Estados Unidos. Mudou a mentalidade de muitos e alterou o curso da história da cidade de Amsterdam, extrapolando as intenções iniciais de tal modo que não houve saída para os integrantes originais a não ser uma dissolução consciente a partir de um comitê de liquidação, para que não perdessem o foco inicial. Muitos pensamentos divergentes geraram ações sob a nomenclatura do Provos as quais seus integrantes, sua postura pacifista, anarquista e seus ideais originários divergiam por completo, ou como justificado por eles, para não virarem uma “caricatura de si mesmos”. Desse modo, reitero que apenas as ações as quais existem fatos comprobatórios da participação e idealização de Grootveld serão mencionados, pois se

⁷⁸ Como Utrecht, Maastricht, Arnhem, dentre outras grandes cidades, principalmente onde estavam localizadas universidades.

⁷⁹ “Revista da cidade de Utrecht”, em tradução livre.

trata de um importante capítulo e consolidação definitiva de sua persona como importante nome da arte, do ativismo ou do “exibicionismo” holandês⁸⁰.

A homenagem ao general Johannes van Heutsz (fig. 39) e novo alvo de Grootveld, passou a ser outro ponto questionado e intervencionado da cidade. Van Heutsz havia sido um militar declarado pela coroa como governador-geral das Índias Orientais Holandesas. Considerado o herói pacificador de Sumatra, fato que lhe rendeu um monumento, feito pelo arquiteto Gijsbert Friedhoff em parceria com o escultor Friets Van Hall. O monumento foi inaugurado em 1935, pela rainha Guilhermina, que compareceu presencialmente mesmo sob protestos dos partidos socialista e comunista. Em outras palavras, tratava-se de um monumento para celebrar o colonialismo, homenageando um general responsável por ordenar ações cujo resultado foi a destruição de diversas comunidades e aldeias da Indonésia, diretamente ligado ao assassinato de mais de três mil pessoas.

⁸⁰ Caso o leitor procure bibliografia em português referente ao Provos, até o ano de 2024 conta-se com apenas duas publicações: *Provos: Amsterdam e o Nascimento da Contracultura*, de Matteo Guarnaccia, publicado pela Conrad em 2010. E *Provos: Arte, Contracultura e Sociedade de consumo*, Léa Araujo, publicado pela Monstro dos Mares em 2023 e disponível gratuitamente em formato de *e-book*.

Figura 39 – Auke Boerma (esquerda) intervindo no memorial Van Heutsz. Foto: Cor Jaring, 1965



Fonte: Nationaal Archief

A estátua de Van Heutsz era constantemente pintada de branco, por vezes com os dizeres *Provos* ou *Image!*⁸¹. A repressão policial no local não foi muito diferente das ocorridas no *Lieverdje*. Willy Lindwer em seu documentário *Rebelse Stad* afirma que foi atingido na nuca por um bastão policial, enquanto estava no monumento, e as sequelas da ação perduraram por anos. O local foi escolhido por Grootveld para a realização do *happening* de encerramento da *Sittle Omgang*⁸², ritual cuja história despertava interesse em Grootveld.

Em março de 1345, um homem solicitou a realização do ritual católico de extrema unção, contudo, a hóstia ingerida foi expelida pelo homem e o conteúdo despejado no fogo. Segundo a história, a hóstia permaneceu inteira no fogo, emitindo uma forte luz, intacta em meio às cinzas da lareira. É relatado que o sacerdote da igreja católica

⁸¹ O monumento também foi incluso no plano das Cidades Brancas e, na pauta eleitoral, exigindo sua completa erradicação, que foi considerado justificável anos mais tarde.

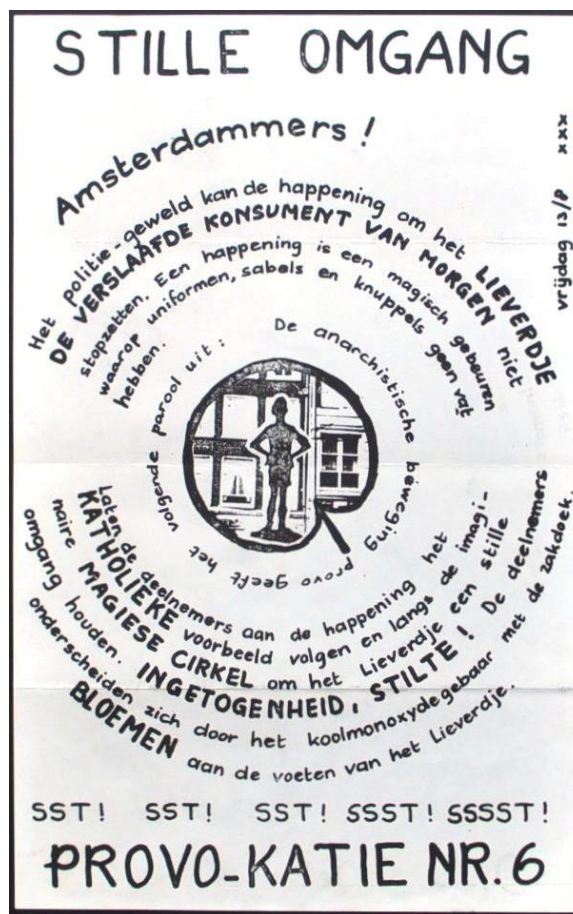
⁸² “Procissão silenciosa”, em tradução livre.

frequentou a casa do enfermo por três dias consecutivos para recolher a hóstia que aparecia diariamente nos aposentos do homem adoecido. A casa se tornou posteriormente uma capela com um relicário dedicado à denominada “partícula sagrada”. No ano de 1945, sob circunstâncias desconhecidas, houve um incêndio que destruiu a capela, porém o relicário permaneceu intacto. A *Sittle Omgang* segue da *Spui* até o local beatificado e retorna à praça, a procissão leva esse nome pois é de fato silenciosa, divergindo de outros rituais católicos que contem com cânticos e orações conjuntas.

A procissão e a história do denominado *milagre de Amsterdam*, fez com que a cidade, ainda no período da idade média, ganhasse a alcunha de *cidade milagrosa*, atraindo diversos fiéis do catolicismo ao local do ocorrido⁸³. Grootveld, como entusiasta de histórias relacionadas a sua cidade, principalmente aquelas que a garantiam uma mística que atribuía à cidade um poder sobrenatural, como propagava, atrelado a histórias relativas ao fogo, o ato de queimar símbolos ou, como neste caso, em uma resistência simbólica ao fogo como destruidor, se apropriou da data para a realização de sua procissão silenciosa (fig. 40).

⁸³ No ano de 1578 as procissões e a religião católica foram proibidas quando Câmara Municipal optou pelo protestantismo, sendo a fé mantida por grupo mínimo de fiéis até o ano de 1881, quando houve a emancipação católica holandesa. Durante a década de 1950, estimava-se que mais de 90 mil católicos participavam da procissão.

Figura 40 – Provokatie #6 13 de agosto de 1965



Fonte: Provo-image.

O cartaz dizia que a violência policial não pode impedir o *happening* que vai acontecer no *lieverdje*, que o *happening* é um acontecimento mágico no qual uniformes e porretes não têm influência, além de sugerir aos participantes que sigam o exemplo católico de ficar em silêncio no círculo mágico construído ao redor do *lieverdje*. Os participantes são orientados a se distinguir ao se manifestarem contra o monóxido de carbono e ao colocar flores nos pés da estátua. Aos pés do monumento de van Heutz, Grootveld realizou outro *happening* no qual coletou água do espelho d'água que circunda a estátua para distribuir como “água de colônia”.

Nesse momento, a violência policial era comum em ações do Provos e de Grootveld e haviam escalonado após os protestos no casamento de Beatrix e Klaus (fig.41). Na ocasião, diversas bombas caseiras foram jogadas e muito tumulto criado

diretamente atribuído ao Provos, mesmo que, segundo Guarnaccia (2010, p.106), no dia da cerimônia, Grootveld permaneceu em sua casa, Rob Stolk saiu da cidade e Roel Van Duijn se refugiou na casa de amigos.

Figura 41 – 10 de março de 1966. Foto: Cor Jaring



Fonte: Nationaal Archief.

Algumas outras ações aconteceram, porém, sem a participação de Grootveld. Houve um *happening* realizado pelo artista Jan Wolkers que consistia em pendurar uma nota ao povo vietnamita em uma galinha branca⁸⁴e, quando esta chegasse ao Vietnã, todos teriam paz. Realizado antes da abertura da exposição 10-03-1966, que expunha a violência policial e a repressão aos manifestantes na data do casamento real. Obviamente houve atritos e galinhas foram arremessadas durante *o happening*, o que chamou a atenção policial e deu início à violência contra visitantes da exposição fotográfica, que

⁸⁴ Kip, ou galinha, era o termo pejorativo que o Provos utilizava para descrever os policiais, equivalente a pigs, ou porcos, comumente utilizados em países de língua inglesa.

era, justamente, sobre brutalidade policial, gerando um novo *happening*, classificado por Van Duijn como *spiegelbeeld- provokatie* (KEMPTON, 2007, p.69)⁸⁵.

Um dos desdobramentos dessa data foi o filme dirigido por Louis van Gasteren denominado *Omdat Mijn Fiets dar Stond*⁸⁶. O filme apresenta imagens da violenta recepção policial e foi censurado sob a justificativa de que os congelamentos de tela distorciam a noção da realidade dos fatos ocorridos. Ocorreram diversas provocações, ações e publicações (fig. 41) mantendo o caráter lúdico, como enviar frangos assados ao prefeito. Em uma demonstração de poder, o Provos resolveu realizar um não *happening*, convocando a não participação de pessoas no sábado na *Spui*, algo que o prefeito tentava consistentemente sem sucesso.

Figura 42 – Robert Jasper Grootveld (esquerda) segurando o primeiro número do Provo, Leidsestraat, 1966



Fonte: Rijksmuseum. Foto: Cor Jaring.

⁸⁵ “Provocação Espelhada”, em tradução livre.

⁸⁶ “Porque minha bicicleta estava lá”, em tradução livre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aZ870M18_IU> Acesso em: maio 2024. O nome vem da justificativa de um jovem estudante de psicologia atingido por cassetetes e chutes por quatro policiais, enquanto justificava que estava no local apenas “porque sua bicicleta estava lá”.

Tal estado de tensão fez com que Grootveld, ao relatar sobre sua ausência no dia do casamento real⁸⁷, dissesse que não estava se comunicando com o Provos e que estavam vivendo sob um estado completo de paranoia. Menção à qual se atribui uma certa ambiguidade; segundo Schoenberger (2017, p.189), não se sabe exatamente se Grootveld se referia a ele, ao país ou até mesmo ao Provos. O artista se preocupava com a fama de piromaníaco que havia adquirido e admitiu temor de ser culpado de incêndios que ocorriam na área do *Nieuwemarket* naquele período. Sobre o Provos, Grootveld relatou:

Eu não inventei o Provo, mas eu fui o primeiro elo. Eu me senti responsável. Pensei que alguém morreria logo e eu não saberia o que fazer a respeito disso. Eu também não sei em qual direção isso [o Provo] está indo. Eu não era contra a monarquia. Um ano atrás, eu até mesmo pensava que Beatrix poderia ser a imperatriz da Europa. Eu era apenas contra os sindicatos narcóticos, contra a nauseante classe média, contra a imprensa que conspirava com os sindicatos narcóticos para espalhar a imagem do fumante feliz (Schoenberger, 2017, p. 201, em livre tradução).

Sobre as críticas do Provos a respeito da monarquia, Grootveld respondia à sua maneira, ambígua e sarcástica, como citado em sua biografia (2009, p.304): “provocação à autoridade significa que a autoridade se desenvolve completamente. Eu acredito que vivemos em um bom país, nesse aspecto. É uma terra *popart*⁸⁸. Amsterdam continua o Centro Mágico. Aqui, você ainda não pode falar livremente?”

Dos diversos símbolos cooptados pelo Provos, o maior deles foi a bicicleta branca, o primeiro dos planos brancos desenvolvidos e aplicados por eles, publicado originalmente em agosto de 1965 no *Provokatie #5* (fig. 43) e, posteriormente, elaborado na segunda edição do periódico Provo. Segundo Kempton (2007, p.47), lia-se:

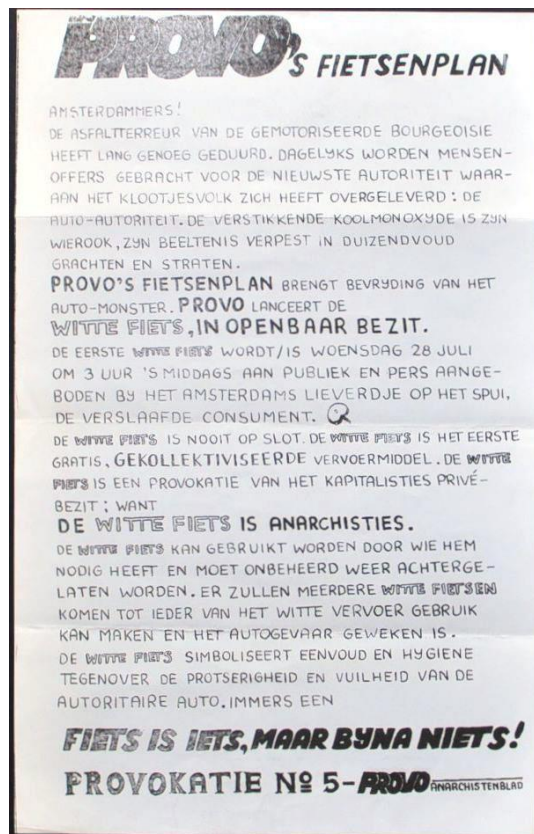
Amsterdammers! O terror asfáltico da burguesia motorizada já durou o suficiente. Sacrifícios humanos são feitos diariamente para o último ídolo dos idiotas: o poder do carro. Sufocando monóxido de carbono como se fosse incenso, sua imagem contamina milhares de canais e ruas. O plano das bicicletas do Provo vai nos liberar do monstro carro. ... A bicicleta branca nunca é trancada. As bicicletas brancas são o

⁸⁷ Trechos presentes na matéria de Aad van der Mijn, “‘De terugkeer van een tovenaarsleerling’,” *Parool*, September 7, 1966, Disponível em: <http://www.iisg.nl/grootveld/documents/parool-7-9-1966.pdf>. Último acesso em: Maio, 2024.

⁸⁸ Originalmente *popartland*.

primeiro transporte livre e comunitário. A bicicleta branca é uma provocação contra a propriedade privada capitalista, A BICICLETA BRANCA É ANARQUISTA (Kempton, 2009, p.48-49).

Figura 43 – Plano das bicicletas brancas, *Provokatie#5*, 25 de julho de 1965



Fonte: Provo-image

O plano consistia basicamente em bicicletas comunitárias nunca trancadas, nas quais um indivíduo poderia dirigi-la até seu local de destino e deixá-la à espera do próximo que necessitasse do veículo de locomoção. O Provos propôs que a cidade de Amsterdam adquirisse vinte mil bicicletas por ano, e as tornasse disponíveis ao público e o centro da cidade fosse fechado para veículos motorizados. Foi sugerido que veículos semipúblicos, e que táxis deveriam ser elétricos e não ultrapassar o limite de quarenta quilômetros por hora. Alguns disponibilizaram bicicletas, ao pintá-las de branco e deixá-las sem cadeados, sinalizando que eram coletivas, como no plano. Porém, tais bicicletas foram apreendidas sob alegação de estarem violando a lei, pois não eram permitidas em Amsterdam bicicletas sem cadeados. O Provos instruiu que houvesse um cadeado numérico e os números fossem pintados na bicicleta, as bicicletas foram novamente apreendidas, mas, dessa vez, sem alegações.

O plano havia sido por muitos anos creditado a Luud Schimmelpennick, pois o artigo publicado a respeito do plano foi escrito por ele. Contudo, tanto o texto original quanto a ideia foram de autoria de Grootveld. Schimmelpennick assumiu quem era o verdadeiro autor apenas em 2015⁸⁹, dizendo que ele mesmo achava ideal que as bicicletas fossem amarelas, tal como os veículos de transporte público, caracterizando Grootveld como um visionário anarquista, contudo, ele era o homem prático que garantia a realização dos planos de Grootveld.

Grootveld (fig. 44) descreveu, segundo Schoenberger (2017, p.190), que a ideia do plano veio de sua experiência durante a ocupação nazista em Amsterdam. Ao brincar nas ruas, Grootveld desejava uma bicicleta, porém já não havia bicicletas, pois todas haviam sido levadas pelos nazistas. Logo, pensou que seria uma ótima ideia que houvesse diversas bicicletas gratuitas para todos. Posteriormente, durante o período do Provos, ao observar a cidade e o tráfego, notou a dificuldade do deslocamento devido ao grande número de automóveis, dentre outros aspectos desfavoráveis, como o barulho, a agressividade, os acidentes e o veneno gasoso liberado pelos carros. Grootveld também foi autor do *slogan* comumente utilizado pelo Provos e proferido em seus *happenings*: *Immers een fiets is iests, maar bijna niets*⁹⁰.

⁸⁹ Schoenberger (2017, p. 191) Mischa Cohen and Stephan Vanfleteren, “Terug naar de toekomst: Interview Luud Schimmelpennik en Daan Roosegaarde,” *Vrij Nederland*, February 28, 2015, 18.

⁹⁰ “Uma bicicleta é sempre alguma coisa, mas quase nada”, em tradução livre.

Figura 44 – Robert Jasper Grootveld na Spui com bicicleta branca sob o Lieverdje, Amsterdam, 1965



Fonte: Stadsarchief

Em vez dos tradicionais *happenings* de Grootveld, Rob Stolk tomou partido sobre um deles e optou por escalar a estátua e derramar um balde de tinta branca sobre ela (fig. 45) e, em coro com a multidão, gritavam chamando a polícia de fascista e Claus de nazista. Na mesma noite, sete pessoas foram presas, incluindo Stolk, e houve repressão policial para dispersar os participantes/manifestantes. Schoenberger (2017, p. 191) cita a entrevista⁹¹ que Grootveld concedeu ao *Het Parool* sobre o ocorrido, na qual o artista dizia ter avisado ao Provos para aprenderem com os católicos, que há séculos organizavam procissões silenciosas, que são provocativas, porém nenhuma gota de sangue é derramada. Grootveld encerrou suas atividades no *Lieverdje* e, segundo a matéria do jornal *De Telegraaf*⁹², Grootveld havia deixado o Provos por completo em 1966, alegando que era contra a violência e contra a guerra, mas o Provos naquele

⁹¹ Aad van der Mijn, *De magiër van het Lieverdje*, *Parool*, August 24, 1965, entrevista com Robert Jasper Grootveld, International Institute of Social History. Disponível em: < <http://www.iisg.nl/grootveld/documents/parool-24-8-1965.pdf> >. Acesso em:

⁹² *Rookmagiër verlaat Provo*, *De Telegraaf*, March 23, 1966. Disponível em: International Institute of Social History, <http://www.iisg.nl/grootveld/documents/rookmagier-verlaat-provo.pdf>. Acesso em: maio 2024.

momento estava procurando por violência, repreendendo tanto o Provos quanto a polícia local.

Figura 45 – Lieverdje com tinta derramada. Foto: Hans Wolken



Fonte: Coleção do arquivo de Cor Jaring, 1966.

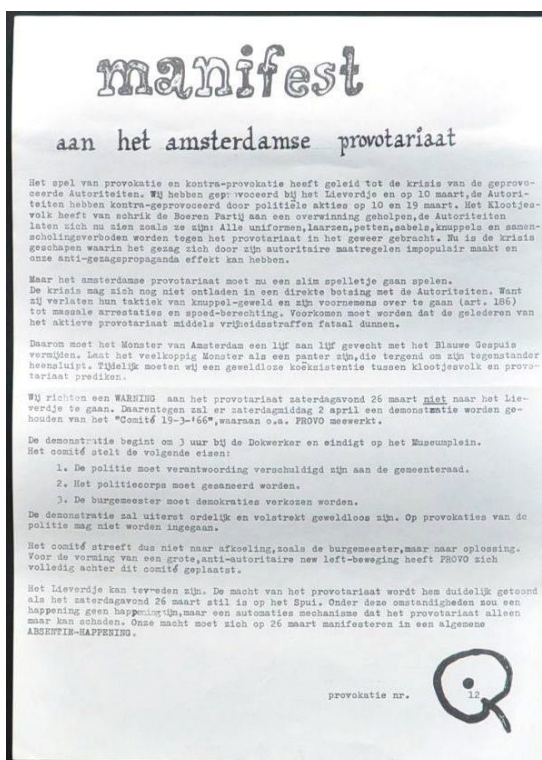
Grootveld, cujo posicionamento político era nulo, apesar da simpatia para com uma reformulação do conceito anarquista, considerava tola a ideia de provocar a polícia e optou por passar um breve tempo na Dinamarca, onde ficou aproximadamente um mês e meio. Segundo Stolk, em entrevista⁹³, ele simpatizava com o novo projeto de Grootveld na Dinamarca, que consistia em um projeto de adoção de estadunidenses sob a justificativa de serem uma adorável raça de idiotas.

O declínio do Provos coincide com a tentativa de inserção na câmara de vereadores. Em março de 1966, foi anunciado no *Provokatie #12* (fig.46) um manifesto

⁹³ *Provo na de Dood van Provo*, disponível em: https://www.dbnl.org/tekst/_gid001196701_01/_gid001196701_01_0054.php. Acesso em: maio 2024.

ao *provotariado* de Amsterdam. A candidatura de integrantes nas eleições vindouras apresentava uma lista com treze nomes, dentre eles o de van Duijn em quinto e o do artista Constant. Grootveld havia se removido da lista após os acontecimentos no dia do casamento real.

Figura 46 – Provokatie #12 “Manifesto ao Provotariado de Amsterdam”. Texto de Roel Van Duijn, 26 de março de 1966.



Fonte: Provo-image

Após espalharem cartazes pela cidade (fig. 47), a campanha foi apoiada pela classe artística holandesa, como Vinkenoog ao publicar uma poesia eleitoral para o Provos e o autor de *Labirinth*⁹⁴, que cedeu parte de sua residência para o comitê e a instalação de uma gráfica clandestina, na qual foram produzidas cópias do *De teleraaf*⁹⁵ (fig.48), uma parodia provocativa do jornal conservador *De telegraaf*. Bernard de Vries foi eleito, anos mais tarde, para o documentário *Rebelse Stad*. Vries alegou que não era um político, porque o Provo não era um partido, e sim um movimento espontâneo, momentos antes de

⁹⁴ *Labirinto*, uma espécie de ópera experimental, uma forma de teatro total, que envolvia, não apenas teatro, mas também cinema, balé, oratório e complot anarquista.

⁹⁵ “O corvo”, em tradução livre.

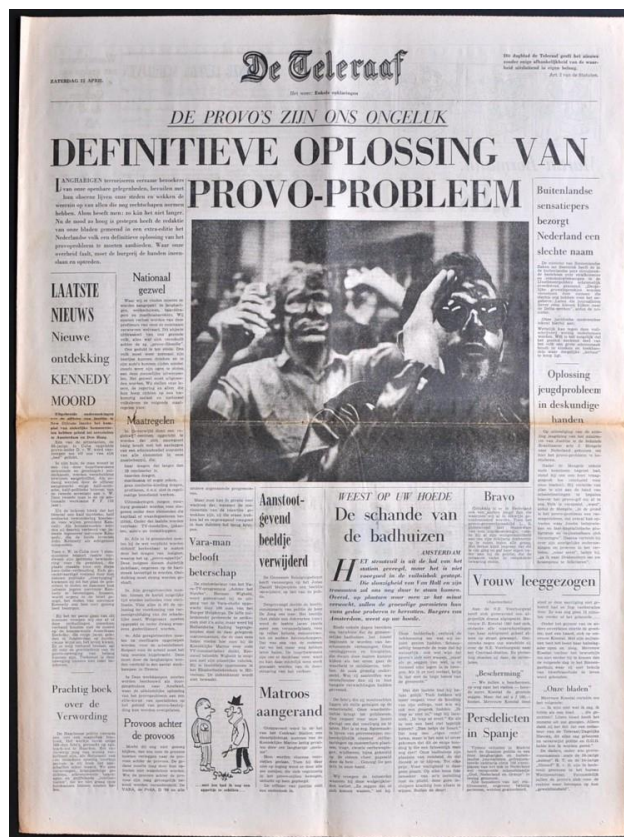
uma confrangedora tentativa de reaproximação com van Duijn que persistiu por anos em sua carreira política.

Figura 47 – Vote Provo e dê gargalhadas. Foto: Cor Jaring,1966



Fonte: Nationaal Archief

Figura 48 – *De Teleraaf*, 15 de abril de 1967. Colaboração do Provos com o escultor e letrista J Bernlf e o poeta Simon Vinkenoog. Manchete “Solução Definitiva do Problema-Provo”



Fonte: Provo-image

Após episódios ainda mais violentos e ninguém levar a sério o candidato eleito da chapa 12, cujas maiores preocupações eram andar descalço, totalmente vestido e por vezes pintado de branco, Van Duijn percebeu o que Grootveld já havia profetizado, o *provotariado* era apenas uma parcela ínfima de descontentes holandeses, cada grupo com suas queixas individuais e indignações, já não era mais possível manter o caráter inicial pacifista, anarquista e lúdico.

Em novembro de 1966, quatro meses antes da dissolução final, o Provos realizou seu primeiro e último *conclium* no castelo de Borgharem, localizado em Maastricht, com aproximadamente 50 participantes. Dentre eles, novamente, Grootveld, que se apresentou no segundo dia. De acordo com Kempton (2007, p.110), Grootveld palestrou sobre Economia Criativa e o *Klaasbank*, um banco que seria regido pelo sistema de permuta, uma alternativa à utilização do dinheiro. Segundo Duivenvoorden (2009, p.347), o banco Klaas foi apresentado em outra conferência do Provos, realizada no teatro *Frascati* em Amsterdam, no mesmo ano. Para a ocasião, Grootveld, que se aventurava no papel de

palestrante, explicou que por conta do aumento numérico de fábricas e do surgimento da automação, milhões de pessoas ficariam desempregadas, o que Schoenberger (2017, p.198) considera uma referência direta à Nova Babilônia de Constant. Grootveld proclamava que, cidadãos se tornariam apenas consumidores e a criação de um novo sistema seria necessária, portanto essa seria a justificativa do *Klaasbank*.

Na narrativa de Kempton (2007, p.110), após o *consillium*, o Provos pretendia entregar ao prefeito de Amsterdam van Hall um cheque do banco Klaas no valor de mil florins como reconhecimento pela promoção e veiculação da imagem do Provos internacionalmente. As informações sobre o banco eram que seu guichê estava localizado em um mictório perto da *Westerkerk*, o qual deveria ter sido demolido para não macular a imagem do casamento real. No sábado, à meia-noite, assim como nos *happenings* em Amsterdam, um pequeno grupo de participantes trajando papel alumínio como chapéu, seguiu uma participante com uma tocha nas mãos em uma pequena procissão, cuja polícia do distrito de Limburg optou por ignorar.

Em 13 de maio de 1967, o Provos realizou o comitê de liquidação no *Vondelpark*. Grootveld gravou um vídeo⁹⁶ para ocasião no qual aparecia sentado em um vaso sanitário, com um nariz falso e segurando uma guia com um cachorro. Ele afirmava que, dentro desse contexto, não havia divergências sobre a liquidação e que precisavam realizar novas manifestações. Algo que van Duijn declarou posteriormente não ser verdade, pois ele se opunha e se arrepende do fim do Provos. Após o acordo em extinguir o Provos, foram espalhados boatos que uma universidade nos Estados Unidos pagaria uma grande quantia de dólares para armazenar todo acervo. O boato atraiu a atenção da Universidade de Amsterdam, que pagou treze mil florins pelo acervo, entregues à universidade em um caixão em uma celebração fúnebre. O ato foi sinalizado em um vídeo de Grootveld que convida a participação de um último *happening* na *Spui* e em uma última intervenção policial.

2.13 Após

Nos anos subsequentes, ou seja, da década de 1970 até seu falecimento em 2009, Grootveld pareceu se dedicar cada vez menos ao exibicionismo. Em 1968, participou da

⁹⁶ Vídeo presente no documentário *Rebelse Stad*.

*insektesekte*⁹⁷ (fig. 49), juntamente com o artista plástico multifuncional Theo Kley⁹⁸, o dentista artista Max Renéman, o violinista Hub Mathijsen e o fotógrafo Cor Jaring. O grupo utilizava estratégias lúdicas para tratar de questões ambientais, sendo grande parte delas notoriamente fruto da inventividade de Grootveld, como a *Wuiffiets*⁹⁹, a bicicleta montada inteiramente como materiais reciclados que foi dada de presente ao então diretor do *Stedelijk*, Edy de Wilde. O grupo optou por uma borboleta dourada como emblema e, para denunciar cada desastre ambiental, a bandeira era posicionada a meio mastro.

Figura 49 – Robert Jasper Grootveld e Theo Kley, 1968



Fonte: Mutual Art. Foto: Cor Jaring.

Em 1969, durante a visita de Yoko Ono e John Lennon (fig. 50) a Amsterdam, para a lua de mel/protesto *Bed-In*, que consistia em passarem todo tempo deitados em sua cama

⁹⁷ “Seita dos insetos”, em tradução livre.

⁹⁸ Theo Kley possuía, além da formação em artes, formações nas áreas de fabricante de instrumentos musicais, ourives, designer industrial, designer publicitário e ilustrador.

⁹⁹ “Bicicleta ondulante”, em tradução livre.

no hotel Hilton, atendendo a imprensa de 9 da manhã às 9 da noite. Ambos justificavam¹⁰⁰ a escolha de um protesto pacífico, pois o mundo já era violento e tenso, e necessitava de risadas. Ao responderem sobre o motivo da escolha de Amsterdam, ambos falaram sobre a vitalidade da juventude, os ideais do Provos, as bicicletas brancas e as ideias pacifistas. Na ocasião, a *insektensekte* realizou uma serenata da *Exoties Kietsj Konservaatorieum*, uma variação de ópera também apresentada na abertura do *IJtunnel*¹⁰¹ e na abertura da exposição de Daniel Spoerri no *Stedelijk* em 1971. Após a apresentação, Ono e Lennon foram considerados membros honorários da *insektensekte*.

Figura 50 – John Lennon e Yoko Ono com bicicleta branca durante o protesto bed-in, Amsterdam, 1969



Fonte: jornwemmenhove

Foram realizadas diversas outras apresentações musicais dirigidas por Mathijsen, que, por sua vez, tocava um *violofoon*¹⁰² e compôs uma ópera com diversas canções denominada *Vlinderopera*.¹⁰³

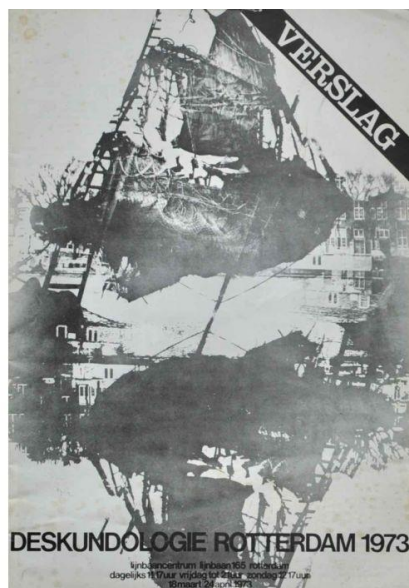
¹⁰⁰ Ver entrevista em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r6tpbKVlpsc>>. Acesso em: jan. 2021.

¹⁰¹ Túnel automotivo inaugurado em 1968 que liga Amsterdam a Amsterdam-Noord.

¹⁰² Violino sem caixa de ressonância de madeira que dependia de uma trompa apara produzir som.

¹⁰³ “Ópera borboleta”, em tradução livre.

Figura 51 – Catálogo da exposição *Deskundologie*, Rotterdam, 1973



Fonte: JP Antiquarian Books

Em adição ao grupo, foi criado, em parceria com Grootveld, o *Denkundologisch Laboratorium*¹⁰⁴. Laboratório dedicado ao estudo de coisas comuns, sob a justificativa de que: se o foco for apenas em problemas, as pessoas acabarão perdendo o que está debaixo de seu nariz. Os *expertologistas* falam sobre coisas simples em uma linguagem simples e o laboratório tinha vários departamentos que incluíam *tédio ambiental*, *azul imunológico* e *sonologia*. Por vezes, eles se pintavam de um azul (fig. 52) comumente utilizado pelas fábricas em lavanderias para tornar o branco mais brilhante. O grupo, apesar dos sérios e relevantes questionamento e denúncias, não discutia planos e ações, apenas se juntavam e criavam uma ação para o presente momento e, após alguns anos, acabou se dissolvendo.

¹⁰⁴ “Laboratório *Expertológico*”, em tradução livre.

Figura 52 – Immune Blue



Fonte: Stadsarchief. Foto: Cor Jaring

Durante os anos de 1969 a 1974, Roel van Duijn fundou o *kabouters*¹⁰⁵, um movimento que se tornou um partido político (fig. 53). No ano de 1970, o partido ocupou cinco dos quarenta e cinco assentos no conselho municipal de Amsterdam, além de outras localidades como Den Haag, Leeuwarden, Alkmaar, Leiden e Arnhem. Os *kabouters* têm grande responsabilidade sobre a consolidação da cultura de bicicletas, tornaram legal a ocupação ilegal em 1971 e tentaram manter um caráter lúdico a partir das ações realizadas por Grootveld nos anos anteriores, porém, sem tamanha repercussão e conflitos, como foi o Provos.

¹⁰⁵ “Gnomo”, em tradução livre.

Figura 53 – Cartaz dos *Kabouters* para as eleições de 1970



Fonte: getarchive

Em 1969, Grootveld e o professor de história, posterior produtor e cultivador de plantas cânhamo, Kess Hoekert, fundaram a *Lowlands weed compagnie*¹⁰⁶ (fig. 54), na qual Grootveld, como consultor, foi responsável pela popularização e transformação da casa-barco de Hoekert em um centro de visita, cujo interesse popular foi tão grande que, em poucos meses, havia um ônibus especial denominado *magic bus* apenas para levar a horda de curiosos até seu barco.

¹⁰⁶ Grootveld sobre a *Lowlands*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=qoSU7A3XUIg>>. Acesso em: maio 2024.

Figura 54 – Robert Jasper Grootveld e Kess Hoekert. Amsterdam, 1973



Fonte: Acervo lowlands Cor Jaring.

Entre 1970 e 1972, Grootveld foi professor, juntamente com seu amigo Hans Molen (sociólogo e antigo presidente da associação internacional de pesquisa em sociologia), na *Sociale Academie*¹⁰⁷ de Eindhoven. Ambos ministravam aulas de psicologia para futuros trabalhadores de formação e desenvolvimento, sob o lema *bij het recht op inspraak, hoort de plicht tot uitspraak*¹⁰⁸, de modo a reforçar o valor das palavras e da liberdade de expressão.

De 1972 até os anos 2000, Grootveld se dedicou inteiramente às suas construções flutuantes, reafirmando seus ideas ambientalistas de reutilização de materiais descartados, direito à habitação e a construções que permitissem a cultivar vegetações. Nas décadas de 1980 e 1990, juntamente com sua esposa Thea Keizer (fig. 55), as construções foram aprimoradas e promovidas. Schoenberger (2007, p.146) relata que, em 1986, Grootveld planejava cruzar o Atlântico com seu *piepschium*, algo que nunca se concretizou. Entretanto, a dimensão do projeto cresceu a tal ponto que, em 1999 ele e sua esposa receberam uma verba de mil florins da comissão da cidade de Amsterdam para a produção

¹⁰⁷ Antigo nome da academia de formação profissional superior no setor social. Além da formação para serviço social, as academias dispunham de cursos para trabalho sociocultural, trabalho comunitário, trabalho de pessoas e proteção infantil ou trabalho institucional.

¹⁰⁸ “O direito de participar vem com a obrigação de falar”, em tradução livre.

de jardins flutuantes como parques públicos, porém Grootveld utilizou parte do financiamento para uso pessoal e o projeto foi encerrado.

Figura 55 – Robert Jasper Grootveld e Thea Keizer em um flutuante no ano de 1979



Fonte: Kerzvers

Em 2008, Grootveld aparece, com um de seus aprendizes, em uma entrevista concedida a um programa televisivo holandês¹⁰⁹, afirmando que suas construções fazem parte de uma revolução: uma nova maneira de habitar não só os canais, mas os oceanos, de modo consciente e ecológico. Grootveld corrige abruptamente a repórter que denomina sua criação de barco, ao dizer enfaticamente por mais de uma vez: *isto não é um barco!* A denominação correta seria *piepschuim* (fig. 56), um sistema seco, no qual, em alguns casos, tubos são inseridos em uma espuma de poliestireno que, em sua versão expandida, é conhecida como isopor. Na entrevista, Grootveld veste uma camiseta com a logo *Blijven Drijven*¹¹⁰, uma fundação baseada nas ideias de Grootveld sobre construção de jardins e habitações verdes flutuantes, que permanecem na cidade de Amsterdam até o presente momento.

¹⁰⁹ Ver entrevista em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ed5kBGBBeAyg>>. Acesso em: mar. 2023.

¹¹⁰ “Continue flutuando”, em tradução livre.

Figura 56 – *De Oceaan*, um dos últimos projetos de *piepschuim* de Grootveld. Amsterdam, 2018



Fonte: Hortus in Focus.

Um ano após o desvio de verbas de Grootveld, Keizer encerrou a relação; ela faleceu no ano de 2005. Após a separação, os problemas de ordem psicológica¹¹¹ e financeira de Grootveld escalonaram. Ele passou o fim de sua vida na residência Sint Jacob, especializada em cuidado de idosos, em Amsterdam. Diagnosticado com diabetes, edema pulmonar e câncer no pulmão. Grootveld faleceu pouco tempo após a publicação de sua biografia *Magier van een nieuwe tijd* por Eric Duivenvoorden, chegando a comparecer à noite do lançamento da publicação, ocasião na qual passou a noite fumando e gritando com qualquer um que ousasse sentar-se ao lado dele, em um trono deixado vago para *Sinterklaas*¹¹².

¹¹¹ Henk J. Meier ,na ocasião do funeral de Grootveld, refere-se a um transtorno maníaco depressivo, terminologia extinta e atualmente referenciada com transtorno bipolar. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/news/obituaries/robert-jasper-grootveld-artist-and-activist-who-helped-found-the-dutch-provos-in-the-1960s-1687682.html>>. Acesso em: maio 2024.

¹¹² *Ibid.*

2.14 O funeral

Em 26 de fevereiro de 2009, aos setenta e seis anos, Grootveld faleceu devido a complicações relacionadas à sua condição pulmonar, e talvez esta tenha sido a maior e mais elaborada de suas performances. Durante sua vida, o tabaco e as propagandas foram onipresentes em seus *happenings* e ações, contudo, Grootveld fumava compulsivamente. Sua intenção era demonstrar os malefícios do consumo desenfreado em seu próprio corpo, sem fomentar a indústria. A ação planejada por ele consistia em pedir cigarros em vez de adquiri-los e, dessa forma, livrar o consumidor daquele item.

O evento do funeral teve início na *Spui* às onze da manhã. Sob o *Lieverdje* (fig.57) e nos arredores, o trânsito do centro de Amsterdam foi interrompido, com diversos artistas, músicos e personalidades da cidade que o haviam conhecido ou não, prestando suas homenagens em formato de *happenings* que continham todos os elementos previamente mencionados¹¹³. Um gigantesco *banner* com design de Tjebbe van Tijen foi erguido (fig. 58)¹¹⁴ ao som de uma banda. A localidade abrigava diversos transeuntes, curiosos e admiradores, das mais diversas faixas etárias, atentos, emocionados e intrigados com o acontecimento.

¹¹³ Vídeo documentação amadora da data. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=cq9t1ZpwCDg>>. Acesso em: maio 2024.

¹¹⁴ Vídeo documentação amadora do banner. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=KBX78xKpoXs>>. Acesso em: maio 2024.

Figura 57 – Início dos ritos fúnebres de Grootveld sob o Lieverdje. Amsterdam, 2009



Fonte: Foto: Odi Busman.

Figura 58 – Faixa do funeral. Designer: Tjebbe van Tijen. Amsterdam, 2009



Fonte: Foto: Debra Solomon.

Após o ritual no qual seu corpo foi carregado três vezes ao redor da estátua, ao som das frases e tosses as quais Grootveld entoava aos sábados em seus *happenings* durante a década de 1960, houve um serviço funerário na igreja Singel, muito próxima ao *Lieverdje*, no qual diversos amigos discursaram. Alguns antigos membros do Provos como van Duijn, Schimmelpenninck, Henk J. Meier e o fotógrafo Cor Jaring atribuíram a Grootveld um caráter messiânico e um papel fundamental na imagem do Provos. Meier, que por anos insistia que a prefeitura da cidade deveria erguer uma estátua em homenagem ao artista, disse que, finalmente, Grootveld havia cumprido o requisito imposto pelos políticos locais, que se recusavam a homenagear uma pessoa em vida. Seu corpo foi levado ao cemitério de Zorgvlied em um de seus *piepschuim* (Fig. 59), seguido por outros flutuantes e barcos.

Figura 59 – Grootveld realizando sua travessia final em um piepschuim. Amsterdam, 2009



Fonte:24 oranges.

No cemitério, músicos continuaram a tocar e artistas a performar; diversos símbolos do *gnot* foram dispostos e frases como *Klaas Komt* foram escritas em pedras e blocos. Em cima de seu caixão, foi posta uma réplica do *Lieverdje* com a face de Grootveld (fig. 60). O evento perdurou oficialmente até o fim da tarde e, a todo momento, cópias da gravura de Grootveld feita por Veldhoen, durante a época da *rotaprenten*, foram vendidas em uma ação organizada por seu biógrafo Duivenvoorden para que o evento fosse custeado, visto a crítica situação financeira do artista.

Figura 60 – Cemitério de Zorgvlied, 7 de março de 2009. Amsterdam



Fonte: Odi Busman.

Salvo a exibição realizada pelos *nicotinistas* conscientes em agosto de 1962 e da anulada participação de Grootveld durante as mostras das gravuras realizadas por Veldhoen, Grootveld esteve de fato representado em ambiente expositivo dedicado à arte durante sua vida apenas no ano de 1979, quando o museu *Boymans-van Beuningen* em Roterdã, voltou seu olhar à arte da década anterior na *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren 60 in Nederland* (fig. 61). A exibição explorou conceitos de ação, realidade e ficção produzidos por artistas holandeses, e ele apareceu com seus *happenings* em fotografias sob a autoria de Jaring. Sendo essa a primeira ocasião em que o artista ocupa algum espaço em um catálogo de uma exibição, no qual é mencionada uma breve biografia de Grootveld, seus empregos informais e suas atuações principalmente durante o período do Provos. Ilustrada por algumas fotografias de Jaring, *frames* do vídeo de Bas van der Lecq e um desenho realizado por Grootveld, todos relativamente da mesma época, ocupando cinco das duzentas e oitenta e três páginas.

Figura 61 – Capa do catálogo da exibição realizada em 1979



Fonte: De Appel

No ano de seu falecimento, foi realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York a *In & Out Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1975* (fig.62), que contou com setenta e cinco obras de artistas que convergiram a cidade de Amsterdam. A exposição ocorreu paralelamente a *In & Out Amsterdam: Art & Project Bulletin 1968-1989*, um projeto da galeria *Art & Project* que permitia exposições pelo correio em formato não fixo a um lugar ou tempo, contando com cento e cinquenta e seis boletins artísticos produzidos entre os anos de atividade da galeria, 1968 a 1989. Grootveld foi rapidamente mencionado por seus *happenings* nesta ocasião, contudo algumas críticas foram duras ao afirmar que a exposição era embasada em pouquíssima fundamentação histórica, e o texto falhava em comentar a história e as preocupações da cena artística de Amsterdam, além da ausência de comentários sobre as motivações das artes conceituais expostas, fossem holandesas ou não.

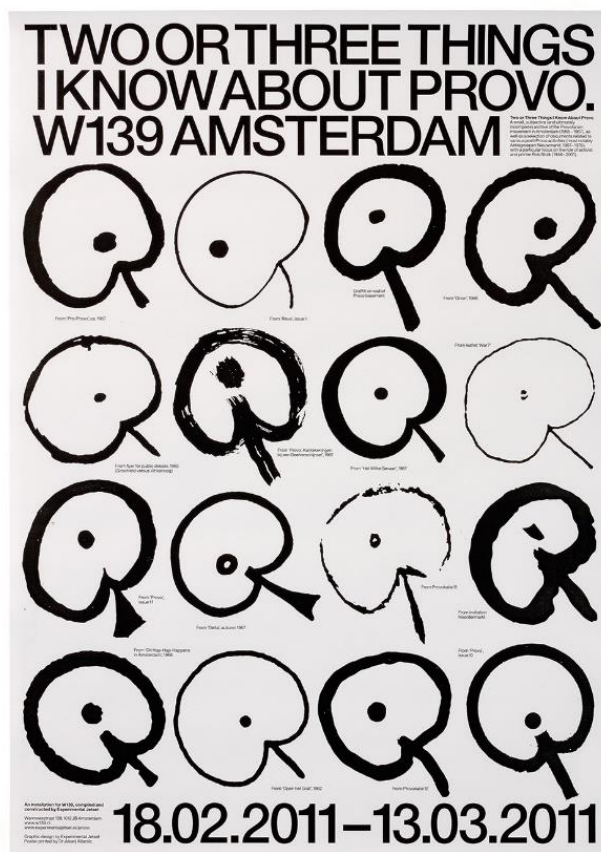
Figura 62 – Capa do catálogo da exposição de 2009 no MoMA



Fonte: MoMA

O Provos, por sua vez, apareceu na *Hippie Modernism* em 2011, focada em arte e design dentro do cenário da contracultura holandesa durante a década de 1960. O estúdio de design gráfico *Experimental Jetset* (fig.63) apresentou uma exibição sobre o Provos, demonstrando a grande influência de suas publicações e de nomes, como os irmãos Stolk, no design gráfico holandês. A participação de Grootveld se dá pelo elemento principal da exibição, o *gnot*, cuja autoria é constantemente ignorada.

Figura 63 – Cartaz da exposição. A primeira edição ocorreu em 2011 em, Amsterdam, no W139. A segunda, em 2012, na Moravian Gallery em Brno, segunda maior galeria da República Tcheca



Fonte: Experimental Jetset

A maior exposição já realizada sobre o período ocorreu entre julho de 2018 e janeiro de 2019, no museu *Stedelijk*, em parceria com o *Rijksmuseum*, denominada *Amsterdam, Magisch Centrum* (fig. 64). A exposição levou a nomenclatura cunhada por Grootveld para a cidade de Amsterdam, o Centro Mágico. A exibição fez parte do *Stedelijk Turns*, um programa que se concentra no acervo do museu a fim de oferecer novas leituras e interpretações das obras. Projetada por Bart Guldmond, a exposição contou com mais de duzentas e cinquenta obras e objetos e cerca de cem reproduções das coleções do *Stedelijk*, do *Rijksmuseum*, do *International Institute for Social History*, do *Netherlands Institute for Sound and Vision* dentre outros museus e coleções particulares.

Figura 64 – Sala da exposição Amsterdam, Magisch Centrum, 2018, Stedelijk Museum, Amsterdam.



Fonte: Rijksmuseum

Um ano antes de *Amsterdam, Magisch Centrum*, em 2017, o *Rijksmuseum* adquiriu um *scrapbook* montado por Grootveld datado aproximadamente entre os anos de 1955 e 1963. O *scrapbook*, que não estava em seu melhor estado de conservação, foi cuidadosamente analisado pela professora pesquisadora Janna Schoenberger, cuja tese se debruça na terminologia Conceitualismo Lúdico e se aplica diretamente a Grootveld e Constant, e em algumas exposições ocorridas em Amsterdam durante o período de 1959 a 1975, embasada pela teoria do *Homo Ludens* do historiador e linguista holandês Johan Huizinga¹¹⁵.

No ano de 2020, em parceria com o museu, Schoenberger publicou *Waiting for the Witch Doctor: Robert Jasper Grootveld Scrapbook and Dutch Counterculture*, no segundo volume da coleção *Rijksmuseum Studies in History*, o livro apresenta grande parte do conteúdo do *scrapbook* em oito subdivisões temáticas contendo algumas análises

¹¹⁵ Tanto o Conceitualismo Lúdico quanto o *Homo Ludens* serão abordados na segunda parte da tese. Contudo, o *scrapbook* devido a restrições ligadas aos direitos de imagens não será abordado em sua necessária profundidade. Para informações sobre o *scrapbook* indico o livro de Schoenberger: "Waiting for the Witch Doctor: Robert Jasper Grootveld's Scrapbook and the Dutch Counterculture. Amsterdam: Rijksmuseum Studies in History, Vol.2, 2020."

da pesquisadora, inúmeras fotografias, recortes de jornais, pensamentos, poemas e cartas. Todo acervo que até então pensava-se perdido ou inexistente, visto o lapso temporal em que Grootveld esteve ativo até seu devido reconhecimento pelas instituições de arte. Instituições que o próprio renegou, provocou e escarneceu durante toda sua vida.

3 PARTE II

A palavra “talento”, na qual subentendiam uma capacidade congênita, quase física, independente da inteligência e do coração, e com a qual pretendiam denominar tudo o que era experimentado pelo artista, surgia com muita frequência em sua conversa, pois precisavam dela para denominar aquilo de que não tinham nenhuma compreensão, mas de que mesmo assim queriam falar.

(Anna Kariênina, Liev Tolstói)

3.1 Ações, performances, *happenings*, arte, antiarte, não arte

Atualmente, é possível tratar Grootveld como artista com certa convicção. Após a cooptação e reconhecimento tardio dos museus de Amsterdam, principalmente do renomado *Rijksmuseum*, e do cauteloso trabalho da professora pesquisadora Dra. Janna Schoenberger. Schoenberger, em sua tese, insere Grootveld conceitualmente em um movimento atrelado aos acontecimentos artísticos holandeses entre 1959 e 1979 e, em outra publicação, ela analisa algumas temáticas presentes no *scrapbook* de Grootveld em parceria com o *Rijksmuseum* como uma consolidação tardia da importância do artista, onze anos após seu falecimento.

Entretanto, raramente a alcunha de artista acompanha o nome de Grootveld. Seus trabalhos são comumente nomeados apenas como *happenings* e reduzidos aos acontecimentos na *Spui*. Tal nomenclatura é justificada de maneira rasa, pois era assim que, na maior parte do tempo, o próprio artista se caracterizava. É notada em sua biografia que Grootveld se afastou e se aproximou da denominação de artista por diversas vezes e sua intenção não é explicitada, pois uma de suas estratégias mais consolidadas se tratava da própria dubiedade. Podemos presumir que Grootveld tivesse a ideia comum de que o artista é um ser erudito, cujos estudos prolongados o permitiriam transitar por diferentes suportes e técnicas, ou que o tal artista seria merecedor de assim ser chamado a partir do momento em que sua arte se transformasse em fonte de renda e estivesse presente em museus e galerias. Talvez sua solidez ideológica o tenha posto em uma posição marginalizada dentro dos sistemas da arte, ou ainda, que tal solidez tenha sido construída após ser continuamente rechaçado por outros artistas, instituições e mídia local.

Podemos crer que a marginalização da figura de Grootveld tenha sido imposta por terceiros, entretanto, o artista era hábil na apropriação de discursos, revertendo falas e ações a seu favor e, ao absorvê-las, ampliava sua liberdade de criação e aproximação do público. Mesmo que, em seu auge, durante o início da década de 1960, o ideal de arte e artista se dissipasse em uma mutação e ampliação de conceitos a respeito da produção artística, ainda é possível afirmar que havia, e ainda há, uma fidelidade mútua, um núcleo entre os considerados artistas e as instituições que os sustentam.

Nas bibliografias a respeito do Provos, os autores Guarnaccia (2010) e Kempton (2007) resumem todos os feitos de Grootveld a *happenings*. Em tais publicações, as ações de Grootveld são tratadas em segundo plano, quando mencionadas, visto que a análise de ambos aborda apenas o período de atuação do Provos, ou seja, entre 1965 e 1967, e a quantidade de acontecimentos é tão vasta, e por vezes repetitivas, que listá-las é uma tarefa complexa, devido à falta de referências e catalogações e à uma preocupação secundária dos autores cuja abordagem é direta e restrita à narrativa da atuação do Provos, como um todo, em aspectos sociais e políticos, porém indissociáveis a Grootveld, o qual ambos se debruçam superficialmente.

Schoenberger, por exemplo, categoriza as ações de Grootveld como performances, mesmo quando trata dos feitos que o artista categoriza como *happenings*. Durante o período em que Grootveld se dedicou ao *Kom Mikky*, por exemplo, a autora (2017, p.142) defende que havia uma ideia de performance e justifica pela placa afixada por Grootveld na qual se lia: *Robert Jasper in De Moor op het vlotje*¹¹⁶ e, nesse caso, segundo autora, a performance, quando utilizada como estratégia crítica, se dispõe ao lúdico.

A autora argumenta sobre o conceito de performance a partir de Goldberg (1998, p.13) que, por sua vez, caracteriza a performance como uma resposta provocativa às mudanças sociais, em determinados casos mediante pontos de vista sobre temáticas contemporâneas, como corpo, gênero e multiculturalismo. Pois, há uma confluência entre aspectos psicológicos e percepções dados em uma união do conceito com a prática, manifestados via uma ação. Durante a década de 1960, a performance demandava primordialmente a presença de um corpo físico, que atuaria como um mecanismo e

¹¹⁶ Robert Jasper *The Moor* na jangada, a palavra *moor* pode indicar o mouro na jangada, porém *moor* também significa atracar, palavras de múltiplas significâncias eram constantemente escolhidas por Grootveld.

desafiaria a ideia da facilidade de circulação de objetos de arte. Segundo Carlson (1996, p.99), também referenciado por Schoenberger (2017, p.150), a performance ecoa a temática intrinsecamente ligada à década em questão; o apagamento dos limites entre arte e vida demonstra rejeição aos sentidos de unidade e coerência referentes à arte tradicional, e à narrativa mimética, tradicionalmente presente no teatro.

Durante as décadas de 1950 e 1960, grande parte da arte produzida teve como enfoque o corpo do artista. Podem ser mencionados diversos exemplos como: o *Fluxus*, a *Black Mountain College*, a *Action painting*, o *Nouveau Réalisme*, o *Happening*, a *body art*, e as artes da performance, ou *performance art*. Segundo Cohen:

Com o florescimento da contracultura e do movimento *hippie*, os anos 60 vão ser marcados por uma produção maciça, que usa a experimentação cênica como forma de se atingir as propostas humanistas da época. Vários artistas buscam conceituar essas novas tendências de multilinguagem: Joseph Beuys as chama de *Aktion* (para ele o ponto central seria a ação). Wolf Vostell, de-collage (prevalecendo a fusão). Claes Oldenburg usa pela primeira vez o termo performance (valorizando a atuação) (Cohen, 2002, p. 43).

A definição de performance não é estritamente precisa, porém, de maneira geral, é uma manifestação artística que engloba diversas expressões em sua realização, podendo ou não conter elementos referentes ao teatro, à música e à dança. Cohen (2002, p. 45) a define como uma linguagem experimental, sem compromisso com a mídia, com a expectativa do público ou com uma ideologia engajada. Para Gofman:

Uma performance pode ser definida como toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes. Tomando um participante em especial e sua atuação como ponto básico de referência, podemos nos referir àqueles que contribuem para as outras performances como o público, os observadores, os outros participantes. O padrão pré-estabelecido da ação desenvolvida durante uma performance e que pode ser apresentada ou encenada em outras ocasiões, pode ser chamada de “parte” ou de “rotina”. Estes termos situacionais podem facilmente ser relacionados com casos de estrutura convencional (Gofman, 2004, p. 15-16).

A performance, ainda que seja tratada como subversiva e, por vezes, encaixada em conceitos de não arte preestabelecidos por Kaprow, como faz Cohen (2002, p.46), segue um conceito preestabelecido e formatado pelo artista idealizador. Tal como ocorre em grande parcela da arte contemporânea, a performance pode ser conceituada e interpretada sob a ótica de seu espectador, porém a narrativa é predeterminada pelo performer originário.

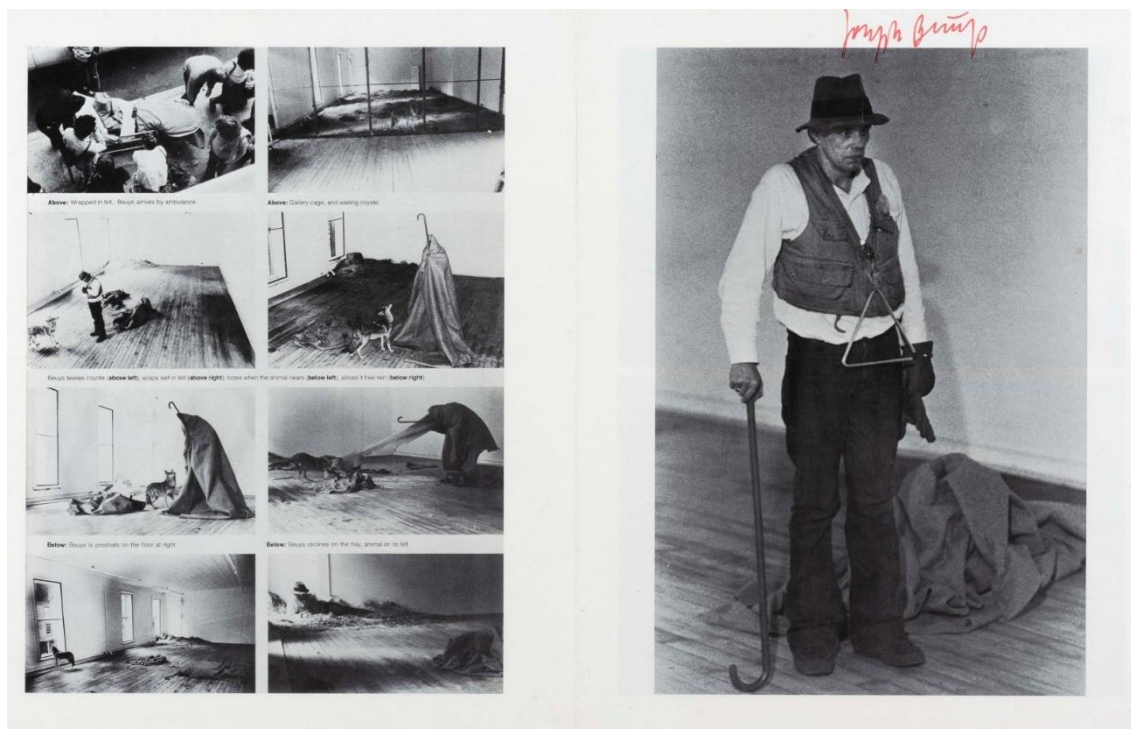
Cohen, ao destrinchar elementos, linguagens e signos referentes a performances, se atém à teoria dos papéis, e não à dicotomia artista-personagem, comum à linguagem das artes cênicas.

O performer, enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a “máscara” da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. E é importante clarificar-se essa noção; quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia a dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação (...) mas este “fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo. Os americanos denominam esta auto-representação de *self as context* (Schechner, 1979 apud Cohen 2002, p.58)

Este parágrafo é referente à performance¹¹⁷ de Beuys denominada, *Coyote: I Like America and America Likes Me*, realizada em 1974, cuja duração total foi de uma semana. O início da ação converge com a chegada Beuys nos Estados Unidos, totalmente envolto em feltro. Uma ambulância realizou o traslado do aeroporto a galeria René Block, na qual o artista permaneceu por uma semana, coexistindo com um coioete selvagem. Beuys selecionou previamente alguns materiais para se defender ou interagir com o animal, como: feltro, jornais, uma bengala e uma lanterna.

¹¹⁷ No caso, como mencionado previamente em citação, o artista denominava como *Aktions*.

Figura 65 – *Coyote: I Like America and America Likes Me*, Joseph Beuys, 1974



Fonte: Mutual Art

Para categorizar seus trabalhos, Beuys implementou conceitos como as terminologias: escultura social e *aktion*. Em um determinado momento de sua carreira, após sua breve associação com o *fluxus*, Beuys passou a utilizar a nomenclatura *aktion* para categorizar suas realizações. Já a escultura social se aproxima de um conceito ampliado de arte: a escultura em questão não era apenas um objeto palpável, ela abrangia política, cultura e educação, como indivíduos moldam e dão forma às experiências que vivem, em um permanente estado de mudança, a partir da formação do pensamento.

Os signos utilizados pelo artista dialogavam com as suas narrativas biográficas, como, por exemplo, o feltro utilizado na ação com o coioite. Beuys narrou uma história peculiar na qual havia sido o único sobrevivente de um acidente aéreo durante a guerra: enquanto ferido, o artista, foi resgatado por nômades tártaros e tratado dos ferimentos com feltro e banha animal. Durante esse período, ele foi considerado como um tártaro e não mais como um alemão. O coioite com o qual o artista coabitou pode ser lido como um signo referente aos povos originários, no caso, os povos nativos brutalmente colonizados no solo estadunidense, e a ação não poderia ser completamente controlada pelo artista devido à característica imprevisível do animal, cujo contato era permanentemente

mediado por objetos repletos de simbolismos que, por vezes, dialogavam com a narrativa biográfica do artista.

Dentro do pensamento de escultura social, as ações refletem uma carga de pessoalidade do indivíduo. Contudo, ao serem lidas, outros sujeitos atribuem novas significâncias e todas essas partem de uma bagagem pessoal ou comum em um recorte social. Pereira (2014, p. 99) pressupõe que as ações de Beuys oferecem símbolos que pretendem instigar novas interpretações de mundo nos seus espectadores. A ação não se apresenta como algo que é criado a partir de um mecanismo de imitação do real, mas como uma possibilidade para que algo exista em si. Outro destaque da autora nas ações é a importância da fala do artista, sendo parte elementar de sua ação. Sendo assim, Beuys apresentou e desenvolveu temas primordiais ligados à sua biografia, demonstrando recorrência temática e material, que podem ser interpretadas como políticas, sociais e dependentes do espectador, a partir de questionamentos a respeito de fronteiras físicas e abstratas como: arte-vida, artista-espectador, alimentando a potência individual e coletiva na produção criativa perante as experiências vivenciadas.

Pode-se caracterizar o que Beuys realizou como performance, da mesma maneira que podemos caracterizar o que Grootveld realizou como ação, a despeito de a terminologia ter sido cunhada posteriormente. Ainda que a relação entre arte e vida tenha vigorado antes de ambos, Beuys é tratado em um revisionismo atual como um dos artistas percursores do pensamento ambientalista, enquanto Grootveld levou décadas para obter um pequeno reconhecimento sobre suas críticas, lidas à época como delirantes, quando criticava a poluição das fábricas com o Provos, a emissão de gases pelos automóveis, com suas intervenções e a importância da reutilização e ocupação da cidade em todos seus espaços físicos, através de seus *piepschuins*, também consternado a respeito da situação dos oceanos e do espaço verde da cidade. Ambos recorriam à repetição de elementos essencialmente ligados à sua autobiografia, seja uma autobiografia real ou inventada para sua persona artística. Também se assemelham em questões relativas ao misticismo, e recorrem aos povos originários e à importância de sua crença, transpondo a espiritualidade de outros povos para suas respectivas culturas, sendo Grootveld profundamente afetado por sua viagem à África do Sul e Beuys por seu suposto acidente na Criméia. Ambos apresentaram discursos inflamados sobre a sociedade e tanto suas narrativas quanto suas proclamações foram essenciais em suas produções.

Contudo, a repercussão positiva e o prestígio foram direcionados apenas a um deles, provavelmente advinda da posição de poder ocupada por ambos socialmente. Enquanto Beuys detinha o poder intelectual, acadêmico, discursava em palestras, atuava como professor e mantinha constância em espaços expositivos, rodeado de estudantes, teóricos e permeando coletivos artísticos, Grootveld discursava de maneira simples e direta, habitava as ruas de Amsterdam e se dissociava de ambientes formais dedicados à arte e a grupos de artistas, constantemente menosprezado por outros e pela mídia, por sua falta de estudos e realização de trabalhos socialmente considerados como inferiores.

Ou, talvez, as intenções de Grootveld, por falta de conceitos nos quais pudessem ser inseridos, ficaram, de certo modo, perdidas num vácuo de tempo em que a leitura de suas ações não fosse correlacionada a outras obras. Schoenberger (2020, p.77) aloca a produção de arte de Grootveld como marginal, tanto à sua época quanto à atualidade. As formas de desenvolvimento artístico que Grootveld optou em realizar demoraram e, em alguns casos, lutam até hoje para garantir seu espaço no campo das artes. A autora exemplifica que a performance, por exemplo, não havia angariado a posição que atualmente ocupa nas instituições e pesquisas.

A escolha de Grootveld em navegar com seu *Kom Mikky* até a localização do célebre *Grand Café Lido*, cuja área externa fica à beira do canal, e realizar sua refeição no flutuante, nunca foi lida como uma crítica. Ele raramente se preocupava em explicar suas motivações, fossem poéticas ou políticas, tal como raramente é creditado como artista e suas ações, como arte. A má interpretação dessas motivou a escritura de uma carta para o jornal *Algemeen Handelsblad*, no ano de 1955, na qual contestava falsas alegações de que ele havia construído o *barco* por falta de fundos para adquirir um *barco de verdade*. Quando sua intenção, na verdade, era criar uma situação absurda para zombar de tudo que soa sério, uma paródia de tudo considerado sólido, como os ideais sociais burgueses de sua época e a incompreensão do pensamento ecológico e habitacional representado atualmente pela fundação *blijven drijven*.

Entretanto, em 1971, Grootveld foi mencionado em nota de rodapé por seus *happenings* enquanto simpático ao Provos, por Kaprow, em seu texto *A Educação do Não Artista (Parte I)*. Kaprow (1971), constantemente mencionado como precursor do *happening*, afirma que considera a terminologia *não arte* como qualquer coisa que ainda não foi aceita como arte, mas atraiu a atenção do artista com essa possibilidade. O artista é capaz de realizar suas criações em continuidade, no momento em que qualquer elemento

é oferecido a ele de maneira abrangente, o que pode transformar tal elemento, automaticamente, em um tipo de arte.

Os proponentes da não arte são aqueles que, consistente ou esporadicamente, escolheram trabalhar fora da palidez dos estabelecimentos de arte, em suas cabeças ou em seu domínio natural diário, porém informando o meio artístico estabelecido constantemente. Distanciando o fenômeno de seu tempo, apesar do debate e da opção pela não arte, tais artistas viram seu trabalho absorvido pelas instituições culturais, contra as quais inicialmente pediam sua libertação, seguindo o conceito de não arte.

Kaprow (1971, p. 101) determina a diferenciação do que chama de Arte arte, antiarte e não arte. Dentro da Arte arte, é presumida uma certa raridade espiritual, como um ofício superior; ela mantém uso exclusivo de certos cenários e formatos transmitidos por sua tradição, que incluem exposições, concertos, palcos, e colunas de *cultura* da mídia de massa. Garantindo o certificado de Arte, da mesma maneira que universidades concedem graduações. A Arte desde que se atenha a esses contextos, pode se fantasiar de antiarte.

A antiarte, que, no tempo do Dadá e, mesmo anteriormente, era não arte, foi espertamente introduzida no mundo das Artes, com intuito de desestabilizar valores convencionais e provocar respostas estéticas positivas e/ou éticas. Dessa maneira, no ano de 1969, a antiarte é abraçada em todos os casos como pró-arte e é, por isso, anulada do ponto de vista de uma de suas funções básicas:

Ao perder o último resquício de pretensão de liderança moral por meio da confrontação moral, a antiarte, assim como todas as outras filosofias de arte, é simplesmente obrigada a responder à conduta humana ordinária e também, tristemente, ao refinado estilo de vida ditado pelos cultos e ricos que a aceitam de braços abertos (Kaprow, 1971, p. 100).

Atrelado ao conceito de Arte arte, o autor menciona os que desejam serem chamados de artistas com a finalidade de que todos ou alguns de seus atos e ideias sejam considerados como arte; estes devem apenas jogar um pensamento artístico ao redor de si, anunciar e persuadir. O autor alega que isso se chama publicidade. Já o não artista é alguém que está engajado em mudar trabalhos, pois, quando a profissão artística ou até mesmo a nomenclatura é descartada, a categoria arte torna-se sem sentido, ou antiquada.

Segundo Kaprow (1971, p. 104-105), a não arte provavelmente emergirá com humor e o não artista deve se afastar dos locais nos quais as artes costumeiramente se congregam. A *intermídia*, conceito cunhado por Dick Higgins, é, segundo Kaprow (1971, p. 105) um próximo passo para tornar a arte um todo indefinido, transformando-a em um conjunto de não artes, pois, dos artistas envolvidos em mídias combinadas durante a última década, poucos se interessaram em tirar vantagem das fronteiras indefinidas das artes. Higgins e Kaprow exemplificam o conceito com uma ação realizada por Abbie Hoffman em 1967, na qual jogaram punhados de dólares do balcão de observação da bolsa de valores, no exato momento em que as operações de compra e venda estavam em seu auge. Provavelmente afetando o mercado, visto que pregão parou, pessoas mergulhavam para pegar as notas e, rapidamente, tanto a polícia quanto a mídia local estavam presentes.

Kaprow (1971, 106) prossegue afirmando que não faz diferença se o que Hoffman fez é chamado de ativismo, criticismo, fazer os outros de palhaços, autopromoção ou arte. A *intermídia* é aplicada, pois implica fluidez e simultaneidade de papéis.

Agências para disseminação da informação pela mídia de massa e para instigação de atividades sociais se tornarão os novos canais de percepção e comunicação, sem substituir a clássica “experiência da arte” (porém muitas coisas que podem ter sido), mas oferecendo aos antigos artistas meios compulsivos de participar de processos estruturados que podem revelar novos valores, incluindo o valor da diversão (Kaprow, 1971 p. 106).

Nesse ponto do texto é dito que Hoffman aplicou a *intermídia* dos *happenings* (via Provos) a um objetivo filosófico e político, e deixa claro que o Provos aplicava a *intermídia*, ou mídias combinadas, dentro do conceito da não arte, nesse caso específico, por Provos, Kaprow se refere ao realizador de tais aplicações, ou seja, Robert Jasper Grootveld.

Os dois autores responsáveis por publicações a respeito do Provos, Kempton e Guarnaccia, cujas publicações se assemelham profundamente, comparam Grootveld e atitudes tomadas pelo Provos com alguns integrantes do movimento dadaísta. Kempton, dedica um apêndice ao Dadá. O autor destaca algumas características que, obviamente, serviram de referência tanto a Grootveld e ao Provos, quanto a diversos outros artistas e grupos atuantes naquele momento, como o senso de ironia no lúdico. Kempton (2007, p.

122) destaca também o eco do Dadaísmo nos sentimentos sociais da década de 1960. O Dadá foi totalmente, e até cruelmente, antiautoritário e a liberdade individual era altamente priorizada.

Durante as eleições, um dos panfletos Provo clamava a raridade do Provos que, de acordo com Van Duijn, poderia ser comparado aos ensinamentos de Sócrates, à invenção da imprensa, ao cometa Harley ou ao Dadaísmo. A comparação com o dadaísmo, tanto via Kempton quanto van Duijn, são, historicamente, defensáveis. Os dadaístas usavam tanto o termo provocar quanto provocação que van Duijn se mostrou surpreso pelo fato de eles não terem chegado ao termo Provo muito antes. Kempton destaca a influência do trabalho de Johannes Baader sobre Grootveld, o dadaísta que ficou conhecido pelos alemães e pela polícia por suas performances públicas, zombando de figuras de autoridade.

Guarnaccia (2010, p. 24), por sua vez, aproxima a atuação de Grootveld com a do artista holandês Theo van Doesburg, um dos criadores do *De Stijl* e responsável pela propagação das ideias do neoplasticismo, e do alemão Kurt Schwitters, o criador da *Merz*¹¹⁸ e tinha uma preocupação sobre o resultado estético negado pelo Dadá, o que foi lido como uma oposição a antiarte, adicionado ao seu desprezo pelos posicionamentos políticos dadaístas. A semelhança, segundo Guarnaccia, poderia ou não ser intencional e se dava com a turnê realizada por ambos na Holanda.

O evento que Guarnaccia menciona, sem citar, foi o *Kleine Dadá Soirée* (fig. 66), realizado em 1922, em diversas localidades do país. A apresentação contava com músicas do compositor e pianista francês Erik Satie, precursor de movimentos como o minimalismo, que abolia estruturas complexas e sofisticadas e prezava pela simplicidade da forma, também do teatro do absurdo, termo cunhado na década de 1960 para designar peças que tratavam de aspectos inesperados relacionados ao existencialismo e ao cotidiano, de um modo satírico crítico, no caso de Satie, absorto no *nonsense*. Nessa ocasião, o enfoque era a inovação de Satie que, no futuro, viria a ser a base do *ragtime*, um gênero musical que pode ser aplicado a qualquer métrica.

¹¹⁸ Nome oriundo de uma colagem realizada por Schwitters na qual se sobressaía um caco do nome *Kommerzbank*. Era como denominava seus processos criativos, pois, apesar de influências diversas, como o Dadaísmo e o Neoplasticismo, não se encaixavam nos movimentos existentes, suas construções artísticas surgiam partir de materiais descartados e reestruturados em formato de colagens e críticas sociais estéticas, somados a produção de manifestos, ensaios e poemas.

A programação contava também com a apresentação da poesia abstrata de Schwitters, e uma apresentação denominada de *Dadasofie* realizada von Doesburg. No cartaz da turnê podem ser encontrados *slogans* multilíngues com as frases: *O Dadá é contra o futuro! O Dadá está morto! O Dadá é idiota, viva o Dadá!*

Figura 66 – Theo van Doesburg e Kurt Schwitters. Kleine Dadá Soirée. Litografia 30,2 x 30,2 cm



Fonte: Moma

Apesar da correlação entre essa pequena turnê e o trabalho de Grootveld, realizada por Guarnaccia, não há nenhuma comprovação de que Grootveld tenha tido ciência do ocorrido anos antes de seu nascimento. O paralelo que Guarnaccia (2010, p. 24) menciona são as realizações de Schwitters que, por dificuldade com o idioma holandês, entoava latidos encabulando discursos e diálogos, e os *happenings* realizados por Grootveld nos quais eram entoados sons de tosse e frases criadas por ele. Aproximações e correlações de Grootveld com o Dadá, a antiarte, a não-arte e as práticas vanguardistas podem ser facilmente estipuladas e traçadas, porém dificilmente comprovadas no quesito intencionalidade e conhecimento prévio de Grootveld.

No ano de 1962, mesmo ano da *Dylaby*, ocorreu, em Amsterdam, o que foi considerado o primeiro *happening* holandês. O termo *happening* havia sido estabelecido nas artes três anos antes, após o *18 happenings in 6 parts*, de Kaprow, que consolidou a terminologia de uma tendência cada vez mais presente nas artes. O modo de produção artística dependia cada vez menos de suportes físicos e se aproximava cada vez mais do espectador, dissolvendo limitações relacionais entre artista-espectador, espectador-obra, suporte-obra e embaçando visões tradicionalistas sobre arte e não arte, como mencionado previamente. Contudo, a visão de Grootveld sobre o *happening* pode ser lida como uma terceira vertente que dialoga, por vezes, com a teoria de Kaprow e, por outras, com as definições holandesas de Vinkenoog.

Ao explicar seu método, Kaprow (1961, p. 19) menciona que seus *happenings* se assemelhavam ao *jazz*, pois se concretizavam através do improviso, de modo que não poderiam ser repetidos ou comercializados, rompendo com a ideia de arte como um resultado material a ser adquirido ou consumido e, também, com os conceitos fundamentais do teatro estruturado e roteirizado, renunciando os empórios culturais. Embora partilhasse de características atribuídas a ambos os conceitos, tanto teatrais quanto artísticos que, para Cohen (2002, p. 44), funcionava como uma espécie de vanguarda catalisadora, ao mesmo tempo, em que deixa suas influências evidentes. O *happening* é indissociável da espontaneidade, muitas das vezes fruto da determinante participação do espectador, que intervém de maneira direta no fluxo de continuidade do acontecimento em si.

Em 1965, durante o já referido *happening Open het Graf*, o idealizador do acontecimento Simon Vinkenoog proclamou aos participantes o que considerava como “os dez mandamentos do *happening*”, sendo estes:

1) O *happening* não é arte a arte é um *happening* 2) Pode acontecer a você também 3) Está acontecendo aqui agora 4) O *happening* responde a todas as perguntas 5) O *happening* responde a todo desejo seu 6) Toda palavra é um *happening* 7) Toda pessoa é um *happening* 8) Aconteça humano 9) As pessoas são um *happening* bem aceito 10) Torne-se agora! Seja um *happening* respondendo imediatamente: o que é um *happening*? (Guarnaccia, 2010 p. 33).

Guarnaccia (2010, p. 33), ao citar o artista Jan Cremer, demonstra que as características do *happening* holandês divergiam das implementadas por Kaprow, de maneira mais desenfreada e espontânea em comparação com o originário além-mar. Os holandeses, segundo o autor, não demonstravam a necessidade de “se levar demasiadamente a sério”, algo também abordado por Schoenberger em sua tese. Ao dar início ao acontecimento de 1962, Cremer salientou que:

O que verão hoje à noite será somente uma insossa sopa requeitada! Um plágio dos já muito conhecidos *happenings* que acontecem em Nova York e Paris. Os Países Baixos são apenas uma pequena nação, em que pequenas personagens e pequenas coisas recebem mais atenção do que merecem. Mesmo esta cópia terá a atenção, e os jornais se lançarão em cima da isca. Mas não deixem que tirem sarro de sua cara. É um nada, permanecerá um nada e não significa nada (Guarnaccia, 2010, p. 33).

A partir das declarações entoadas no conhecido como primeiro *happening* holandês, sabe-se que Grootveld já era adepto da terminologia, porém sua vertente se aproximava de uma prática ritualista sem abdicar das características satíricas e humoradas, que Schoenberger categoriza como performances dentro do conceitualismo lúdico, aspectos que serão posteriormente explorados. Grootveld categorizava os *happenings* como eventos que aconteciam num vácuo de tempo, em um tempo de vazios, e, do caos tudo poderia emergir atrelando as suas práticas lúdicas um teor que pode ser interpretado como ativista, com intenção de mudanças e rupturas de paradigmas, no qual o *tudo* se opõe ao *nada* de Cremer.

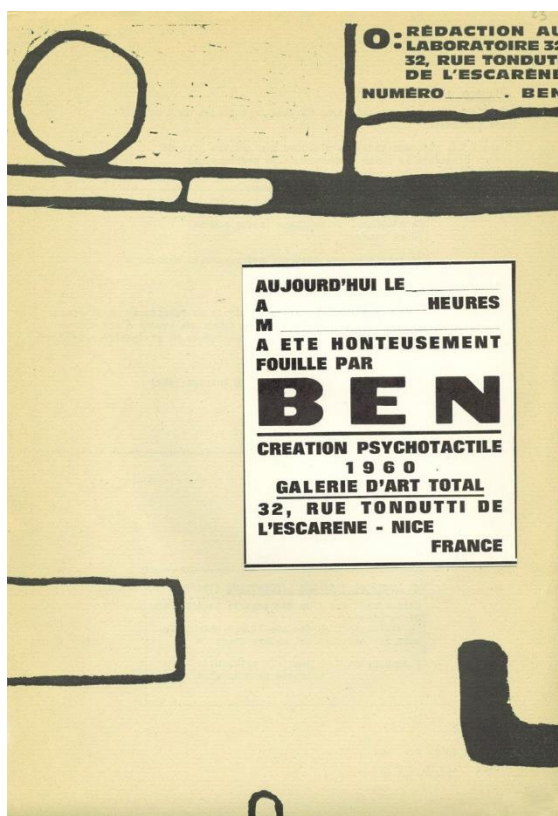
Os dez mandamentos do *happening* atribuem ao conceito a total liberdade de criação e, como também se nota na arte holandesa à época, de não se levar demasiadamente a sério, uma ausência de intenção de ser levada a sério pelo outro, em uma abertura intencional para trilharem o espectador, o participante e o proponente. Deste modo, podemos interpretar o nada de Cremer como o vácuo de Grootveld, sendo ambos espaços abertos a serem ou não construídos, com Cremer atribuindo aos espaços a ausência de significados e Grootveld imbuindo a eles todos os significados imagináveis.

Guarnaccia (2009, p. 33) cita após o *Open het Graf*, um *happening* ocorrido na galeria Amstel 47 denominado *Psychotactile Creation*, do artista Ben Vautier, originalmente realizado na França em 1960 (fig. 67), que consistia em uma embaraçosa

revista corporal de todos os presentes, aos quais, em seguida, era entregue um atestado e são divulgadas pelo artista as “Nove Indicações para Arte”:

1. Ausência da Arte. 2. Destrua a Arte. 3. Não assine a Arte. 4. Copie a Arte. 5. Mude a Arte. 6. Você é a Arte. 7. Tudo é Arte. 8. Faça a Arte como você costuma fazê-la. 9. A morte é Arte. O que quer que faça é um Happening – O que quer que diga é poesia – O que quer que toque é Arte – Eu sou Bem e uma cadeira é uma cadeira. Assinei a noção de qualquer coisa em 1958, assinei a arte em 1959, assinei alguns eventos em 1959, assinei a morte em 1960, assinei o papa em 1961, assinei Deus em 1961, assinei o tempo em 1961, assinei doenças e epidemias em 1960, assinei caixas misteriosas em 1961, assinei a guerra em 1961, assinei você em 1962, assinei água suja em 1961, assinei eu próprio em 1962, assinei minha assinatura em 1962 (Guarnaccia, 2009, p. 33).

Figura 67 – Etiqueta branca impressa em preto, 31 cm x 21 cm, criada pelo artista Ben Vautier. França, 1960



Fonte: Galerie Eva Vautier

Vautier é reconhecido pelo constante escárnio às artes, conhecido principalmente por suas inscrições de frases satíricas¹¹⁹ com letra manuscrita normalmente em branco

¹¹⁹ Normalmente relacionadas à arte, podendo ser apenas uma palavra como: provocação, vida, muro, conceito ou frases como: não há arte sem verdade, tudo deve ser dito, a arte está em todo lugar.

sobre um fundo sólido, como as dezenas de frases escritas na fachada da *Fondation du Doute*¹²⁰ (fig. 68) em Blois. A fundação funciona como um museu de arte contemporânea, apesar de Ben, um de seus fundadores prefira que não seja chamado de tal forma, pois os museus, segundo o os fundadores¹²¹, não tem o valor de determinar a arte, e ser educado não é um requisito para ver e compreender a arte. A fundação tem como acervo permanente uma vasta produção do *Fluxus*, do qual Ben foi membro, e tem como finalidade promover a importância da não importância, a ideia, o humor, o evento, o manifesto, a ação. A mecânica da dúvida pesa prós e contras, mede os limites da arte, questiona-se e questiona os limites.

O discurso remetente ao *Fluxus*, porém não apenas eles, e sim, todo um conjunto de artistas atuantes principalmente durante a década de 1960. Ben, apesar de devidamente inserido no mundo das artes, se classifica como um exibicionista.¹²² O artista afirma ter nascido um exibicionista e abraçado plenamente seu desejo pela fama, tal como fez Grootveld após Paris-Amsterdam, evento que retroativamente podemos considerar como uma performance.

Figura 68 – Fachada da *Fondation du Doute*, Ben Vautier.



Fonte: Galerie Eva Vautier

¹²⁰ “Fundação da dúvida”, em tradução livre.

¹²¹ Ver mais em: < <https://lespepitesdefrance.com/blog/letrange-et-merveilleuse-fondation-du-doute-blois/>>. Acesso em: jun. 2024.

¹²² Ver mais em: < <https://www.youtube.com/watch?v=xMdwdmSZjo0>> . Acesso em: jul. de 2024.

3.2 Época e menções

Concomitantemente a Grootveld, houve grupos e artistas que realizavam trabalhos facilmente correlacionáveis. Podemos atribuir tais noções compartilhadas na produção artística ao denominado *Zeitgeist*. O termo originalmente atribuído ao filósofo ligado ao Romantismo alemão Johann Gottfried Herder em meados do século XVIII e popularizado por outro filósofo alemão Friedrich Hegel em escritos datados no final do mesmo século.

O *Zeitgeist*, ou espírito da época ou do tempo, caminha junto com a terminologia *Volkgeist*, ou espírito do povo. De maneira concisa, dentre diversos pensamentos de Hegel, o filósofo tinha por base o povo e sua vivência; nesse caso, o povo seria o concreto, e o indivíduo, abstrato, apenas se tornando concreto quando em sua coletividade.

Hegel, explanado de forma sumária, supunha que o espírito do tempo é o que define os rumos da história e, ao encaminhar o presente, também age sobre o futuro, com possibilidade de aplicação das mais diversas formas, ou seja, de pequenas atitudes cotidianas a revoluções históricas. Desse modo, o espírito do tempo pode ser superficialmente lido como uma união de eventos passados que se relacionam com o presente, gerando uma atmosfera única pertencente ao tempo-experiência, englobando fatores sociais, culturais, econômicos e históricos. Segundo Peixoto:

Zeitgeist é, em outros termos, o espírito que paira sobre determinada época; é como um espectro que se sustenta em determinado período. Hegel, julgando ser impossível o homem delimitar o conhecimento em verdades eternas, defendia que inexitem verdades que não estejam diretamente vinculadas ao tempo, ao momento, ao contexto histórico de dada época. Ou seja, a filosofia está atrelada à própria história e, assim como esta, é dinâmica, estando em constante movimento, não podendo, portanto, se limitar a uma verdade única e eterna (Peixoto, 2009, p. 17).

A partir dessa breve conceituação a respeito do espírito do tempo, podemos compreender que, nas décadas em que as produções mencionadas estão alocadas, há um forte sentimento unificado, principalmente sob a perspectiva do ocidente. O historiador Eric Hobsbawm (1994, p. 254), em seu livro *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-*

1991, menciona que, durante a década de 1960, a Europa tomou sua prosperidade como coisa certa. Observadores sofisticados começaram a supor que, de algum modo, tudo na economia iria para frente e para o alto eternamente. Em retrocesso, o autor frisa que a Era de Ouro do desenvolvimento capitalista, pertenceu essencialmente aos países capitalistas desenvolvidos, que, por sua vez, representavam cerca de três quartos da produção mundial.

Novas potências econômicas mundiais como os Estados Unidos emergiam aceleradamente, enquanto outros tentavam se reerguer da destruição da guerra. A polarização pós-guerra se traduziu em uma espécie de contenção antissoviética no ocidente durante a era de ouro desenvolvimentista do capitalismo. As empresas estadunidenses se empenharam em administrar grande parte do comércio exterior e atuavam, de fato, na reconstrução dos países da Europa Ocidental, além da intervenção direta em países das Américas Central e do Sul, garantindo uma consolidação de seu poder. O modelo capitalista também havia sido reformulado, caso comparado ao modelo da antiga burguesia, da baixa taxa de desemprego. Os benefícios concedidos pelos dominantes resultaram na cooptação da classe trabalhadora e em seu afastamento do comunismo. Ao tratar de classe trabalhadora, é necessário salientar que os beneficiados eram:

[...] fração profissional, branca, masculina, adulta, nacional e sindicalizada da classe trabalhadora, à custa da reprodução da fração proletária não qualificada ou semiquificada, feminina, negra, jovem e migrante (Braga, 2012, p. 17).

Hobsbawn (1995, p. 284) aponta a morte do campesinato como a mudança social mais impressionante e de mais longo alcance da segunda metade do século XX. Tais alterações tornaram possíveis a conversão entre o Velho e o Novo Mundo, no nascimento da “cidade grande” típica do mundo desenvolvido, que se tornou uma região de assentamentos conectados, em geral, concentrados numa área ou áreas centrais de comércio, ou administração.

Sua interconexão, ou talvez, o colapso do tráfego motorizado privado sob a maciça pressão dos carros particulares, foram demonstrados, a partir da década de 1960, por uma nova revolução no transporte público (Hobsbawn, 1995, p. 288-289).

Não tão dramática quanto a queda do campesinato, porém, muito mais universal, segundo o historiador, foi o crescimento de ocupações que exigiam educação secundária e superior. Novamente, apenas na década de 1960, se tornou inegável o fato de que os estudantes constituíam, social e politicamente, uma força muito mais importante do que jamais haviam sido. A explosão estudantil excedeu em muito o que o planejamento racional havia previsto, instaurando o ideal de que o ensino superior seria a melhor chance de conquistar uma melhor renda e um status social superior. A concentração de estudantes e acadêmicos em *campi* ou cidades universitárias constituíam um novo fator cultural e político. Não apenas radicalmente, mas eficazes na expressão em seu descontentamento político e social, comuns a década de 1960.

O contingente estudantil jamais visto anteriormente se encontrava em posição social não estabelecida, em condições que pouco ou nada se assemelhavam à geração anterior. Pode-se ressaltar a tendência surgida ao final da década de 1960 na diminuição da idade eleitoral, principalmente em países europeus, para dezoito anos. O estabelecimento dessa parcela jovem como efetiva dentro do funcionamento social, e seu potencial ativo perante a parcela mais velha. A massa estudantil, cujos estudos prolongados e a aptidão no acompanhamento da indústria tecnológica alteraram a dinâmica geracional, principalmente durante a década de 1960, internacionalmente, afetando grande parcela dos países ocidentais e hegemônicos.

Dentro desse contexto surgiu um movimento conhecido como contracultura, devido às alterações em países ocidentais, acarretadas com o final da Segunda Guerra Mundial. Após os tenebrosos anos de guerra, a Holanda, tal como grande parte da Europa, se reerguia, enquanto paradigmas econômicos, sociais e culturais se alteravam velozmente, como percebido acima.

A contracultura foi mais do que o estereótipo de *hippie*, contrapondo aqui uma ideia genérica que o movimento ganhou no imaginário popular. Com a identidade resumida a um conjunto de estereótipos delimitados pela indústria midiática, esses jovens se revoltaram, primeiramente, contra sua própria criadora:

Começavam a se delinear, assim, os contornos de um movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e um ideário que colocavam em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da

racionalidade veiculada e privilegiada por esta mesma cultura. (Pereira, 1986, p. 7)

A juventude sessentista questionava enfaticamente a sociedade vigente, questionando e subjugando valores preestabelecidos. Em contraponto com a consolidação do sistema capitalista da mencionada Era de Ouro, uma grande parcela dos jovens desenvolveu um senso de coletividade, que pode ser percebido tanto no âmbito da popularização de coletivos nas artes, sendo a dissolução da noção clássica de determinação de autoria na produção artística, quanto de modo prático, nas diversas criações de comunidades, nas quais jovens se afastavam das cidades e dos padrões sociais a eles impostos.

Segundo Mesquita (2011, p. 79) a contracultura não se assemelhava de fato ao que era reproduzido na mídia (paz e amor dos *hippies*). Havia coletivos extremistas e indivíduos criativos que visavam destruir a propriedade privada e constituir novas organizações sociais, com base na distribuição livre de bens, serviços e cultura. Havia também os que se dedicavam a criar absurdos que usavam os meios do espetáculo para bombardeá-lo, funcionando como uma guerrilha simbólica.

De acordo com Roszak (1972, p. 54), o conceito de Contracultura pode ser definido como uma cultura tão radicalmente dissociada dos pressupostos básicos de nossa sociedade que muitas pessoas nem sequer a consideram uma cultura. Essa cultura descrita por Roszak foi resultado de um acúmulo de influências e referências de diferentes campos de conhecimento, que culminaram na postura combativa de jovens:

Admito que a alternativa se apresenta vestida com uma bizarra colcha de retalhos; suas vestes foram tomadas emprestadas de fontes variadas e exóticas – a psiquiatria profunda, os adocicados remanescentes da ideologia esquerdista, as religiões orientais, o Weltschmerz romântico, o anarquismo, o dadaísmo, o folclore indígena norte-americano e, supunho, a sabedoria sempiterna (Roszak, 1972, p. 8).

A tal colcha de retalho não era constituída por elementos inéditos ou pouco explorados¹²³. Nesse caso específico, houve uma revisita aos referenciais em uma

¹²³ Nota-se, a partir dos escritos de Roszak, que essa mistura de referências, apesar de atual, não era inédita. A novidade freudiana e junguiana na psicologia fora de extrema importância em diversas instâncias artísticas. O Surrealismo, por exemplo, se alimentou da psicanálise durante todo período de sua existência. As ideologias de esquerda, o comunismo, já haviam tomado diferentes formatos. A cultura asiática já havia

adaptação às alterações sociais pós-guerra. Em *A Contracultura*, escrita no calor do momento no ano de 1972, Roszak se dedicou a investigar a influência de filósofos, como Herbert Marcuse¹²⁴, autor de *O homem Unidimensional*, publicado em 1964. A obra examina a criação do homem sem capacidade de reconhecer a essência das coisas, um homem que não possui liberdade crítica para avançar, aceitando e sendo conformado. Marcuse acreditava que a arte deveria ser revolucionária e não estar ligada a nenhum sistema; para que fosse capaz de denunciar essa ideia de homem unidimensional, a arte não deveria pertencer ao próprio sistema revolucionário e, até mesmo, a recusa da arte, a não arte, poderia ser uma forma de arte.

A *Contracultura*, de acordo com Roszak (1972, p. 1), não se atinha ao conflito de classes, a ideia tradicional marxista emaranhada no conceito de esquerda e revolução, elegendo como inimigo a tecnocracia, ou, a forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizativa. Sua influência excede o industrial, e molda o comportamento humano:

A política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura, como um todo, os impulsos inconscientes e, inclusive, como veremos, o protesto contra a tecnocracia mesma, tudo se transforma em objeto de exame puramente técnico e de manipulação puramente técnica (Roszak, 1972, p. 19)

Dessa maneira, a tecnocracia busca linearidade e segurança a partir de inquestionáveis especialistas técnicos e não há espaço para nada que não se embase na autoridade máxima e no conhecimento científico, retomando ao pensamento do homem incapaz de realizar crítica. Pois, em sua lógica, a tecnocracia suprime a insatisfação e leva à submissão e à incapacidade de racionalização. O rompimento dessa lógica, como fenômeno social, ou seja, a racionalização crítica a partir do rompimento com a

seu lado explorada em sua forma de produção pictórica por Vincent van Gogh, dentre outros, e as culturas consideradas dadas como “primitivas” de “lugares remotos” sob a perspectiva europeia foram objeto de estudo de Paul Gauguin. O termo anarquismo e a oposição à hierarquia, já havia se transmutado em diversas correntes e assim por diante.

¹²⁴ Cujo nome é, constantemente, vinculado aos ideais da década de 1960. O filósofo e sociólogo alemão, radicado nos Estados Unidos, obteve destaque na Escola de Frankfurt, no Instituto de Pesquisas Sociais, juntamente com Theodor Adorno e Max Horkheimer. Marcuse atrelou o pensamento marxista à psicanálise, se opôs à sociedade capitalista vigente e embasou teoricamente diversos líderes da juventude revolucionária da década de 1960.

tecnocracia, está, para Roszak, diretamente ligado à contracultura e aos movimentos sociais de grupos minoritários que emergiram durante a década sessenta.

Tantos aspectos da visão de Grootveld, presentes em suas ações, quanto o Provos, convergem com a contextualização apresentada. Contudo, ambos divergem em pontos determinantes. Há uma perceptível vertente utópica presente no texto de Roszak, e a lógica tecnocrática, que pode ser associada à lógica capitalista, tem como um de seus pilares a propaganda, sendo essa a grande responsável pela disseminação da contracultura. Quando mencionado que a cultura ultrapassa a noção *hippie* a qual é amplamente associada, tal noção foi criada via propaganda. De modo geral, a propaganda adaptou aspectos comercializáveis associados à contracultura, como a moda e a música, e a transformou em uma nova alternativa de vivência ligada ao consumo.

Mesquita (2011, p. 142) atenta o leitor para o fato de as características de uma atitude antiautoritária, encorajada pelos movimentos sociais dos anos 1960 e 1970, e por práticas artísticas vanguardistas, com seus princípios de autonomia, espontaneidade, autoexpressão, dinamismo e poder de invenção também foram usadas para suscitar as condições de superação e regulação da crise organizacional do capitalismo fordista e sua substituição pelo modelo pós-fordista.

A criatividade foi normatizada pelo gerenciamento do capitalismo em rede e transformada em atributo positivo de um empreendedorismo que julga ser indispensável que os trabalhadores imateriais inovem, que “pensem fora da caixa” (Mesquita, 2011, p. 142).

Luc Boltanski e Eve Chiapello, 2002, em *O Novo Espírito do Capitalismo* abordam a união de dois tipos de crítica após o *Mai de 68* francês: a *social* desenvolvida pelos movimentos de trabalhadores contra a exploração e a *artística* desenvolvida por estudantes intelectuais contra a alienação. Somada à pesquisa de Thomas Frank sobre a cooptação do discurso da contracultura pelo mercado publicitário e por estratégias marqueteiras, que diversificaram discursos a fim de abrangerem novos consumidores, e propõe uma abordagem que se afasta da idealização da contracultura e seus simpáticos sob a visão da lógica do mercado e da acomodação dos envolvidos em um confortável estilo de vida. Em seu retrospecto *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism* publicado em 1997, o autor menciona que:

A linguagem da revolução realizou um retorno triunfante na economia da informação, quando agências de publicidade foram convertidas em firmas criativas onde “rebeldes criativos” ajudam jovens consumidores a celebrar o seu não conformismo (Frank, 1997, p. 28 *apud* Mesquita, 2011, p. 142).

Neste ponto ressalto a preocupação do Provos em não virar uma caricatura de si mesmos, ao optarem pela dissolução, algo que Grootveld anteviu e optou pelo afastamento, retomando sua participação apenas nos momentos finais. Em adição a proposta inicial do Provos, que visava a permanência na cidade em oposição à criação de comunidades isoladas presentes na contracultura. A esquivia a cooptação mercadológica permeia toda a trajetória de Grootveld, sendo escancarada durante a *rotaprenten*, sua noção de criação comunitária não englobava a criação artística de um grupo de artistas, e sim a criação dependente do outro, do participante, transeunte, espectador, em uma colaboração com a cidade de Amsterdam. Podemos atribuir efemeridade tanto do Provos quanto das ações de Grootveld, a tentativa de permanência das propostas iniciais de ambos, uma vez que, inseridos, mesmo sob a etiqueta de um modo alternativo de arte ou vida, o verdadeiro sentido das propostas adquiririam valor mercadológico e, ao não serem inseridos, acabaram por suprimidos.

Tal lógica mercadológica, não diz respeito apenas a instituições de arte ou à mídia, mas a toda uma indústria que Adorno e Horkheimer conceituaram como Indústria Cultural. Ambos (2021, p.7) renunciaram na publicação *Dialética do Esclarecimento*, datada em 1947, que a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Os autores desenvolveram e aplicaram a terminologia para referir aos meios de comunicação de massa e aos produtos veiculados por este sistema, como uma espécie de transmutação da cultura em mercadoria. Também sinalizaram certa preocupação com os veículos transmissores dessas mensagens como o rádio e o cinema, amplamente utilizados em favor de ideologias perversas. Despedaçando a insubordinação e os sujeitando à fórmula que, segundo os autores, tomou o lugar da obra.

O mundo inteiro é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural. A velha experiência do espectador cinematográfico, para quem a rua lá de fora parece a continuação do espetáculo que acabou de ver – pois esse quer precisamente reproduzir de modo exato o mundo percebido

cotidianamente – tornou-se o critério da produção. (Adorno; Horkheimer, 2021, p. 14)

A tal diversão, como o consumo cinematográfico, no capitalismo tardio, é configurada pelos autores como prolongamento do trabalho. Ambos afirmam (2021, p. 25) que o *amusement* se encontra implícito em todos os elementos da indústria cultural e se configuram como elementos preexistentes, porém a indústria cultural transpôs a arte para a esfera de consumo, liberando a *diversão* da sua ingenuidade mais desagradável e melhorado a confecção das mercadorias. Sua força reside em seu acordo com as necessidades criadas. A diversão, então, atrai indivíduos cansados dos processos de trabalho mecanizados que após seu consumo, se sentem em condições de enfrentá-lo novamente. Este consumo foi transformado então em uma espécie de mimese, onde o indivíduo capta apenas cópias e reproduções de seu próprio processo de trabalho. (2021, p. 28). O espectador em busca da diversão, neste caso, não deve trabalhar com a própria cabeça, toda conexão lógica que exija do intelecto é evitada, operando por meio de sinais.

Ao analisar Adorno, Chaia (2007, p. 34-35) comenta que, o artista, perante a cultura de massa, se vê em uma série de conflitos. A arte, ainda possível, estando ou não engajada adquire um significado possível, pois consegue ser uma forma de opor-se à sociedade. Chaia cita também o autor Terry Eagleton (1993, p. 252-253), que por sua vez ao analisar Adorno, afirma que:

A cultura está profundamente imersa na estrutura de produção de mercadorias. Um dos efeitos disso é o de liberá-la a uma certa autonomia ideológica, permitindo-a falar, por exemplo, contra a ordem social à qual ela é culpadamente cúmplice. É esta cumplicidade que leva arte ao protesto, mas também torna esse protesto sofrido e ineficiente, mais um gesto formal que polêmica consequente (Chaia, 2007, p. 35).

São as contradições nas quais a arte se encontra que possibilitam seu deslocamento na cultura e condução de novas possibilidades de pensamento e consciência. Chaia (2007, p. 35) destaca o pensamento de Adorno a respeito do artista como produtor de obras que não legitimam a cultura, mas desagrada a sociedade. Neste caso, um trecho do livro *Minima Moralia*, publicado em 1951, o trecho específico é denominado Exibicionista (1992, p. 205) no qual Adorno afirma que os artistas não sublimam. Acreditar que seus

desejos não são satisfeitos ou reprimidos, mas transformados em produtos socialmente desejados é uma ilusão. As obras de arte legítimas, para Adorno na temporalidade em questão, eram sem exceção indesejadas. Ainda nesse mesmo trecho, Adorno afirma que:

Nenhuma obra de arte pode evitar seu pertencimento a cultura, mas não existe nenhuma que, sendo mais do que mero produto industrial, deixe de voltar para cultura o gesto de recusa: pelo que tornou obra de arte. A arte é tão hostil à arte quanto são os artistas (Adorno, 1992, p. 206-207).

Chaia (2007, p. 35) conclui sua incursão no pensamento de Adorno, ao analisar situações relacionadas a arte e política, mencionando que, neste caso, a arte é posta como esperança aos desconsolados, permitindo a crítica a sociedade. Por isso, é entendido a partir de Adorno que “a tarefa atual da arte é introduzir o caos na ordem” (1992, p. 143).

3.3 A cidade

Podemos concluir, após a exposição dos trabalhos de Grootveld, estratégias e poética em que a cidade é onipresente e o artista a torna, além de palco, protagonista de suas ações. Por exemplo, ao analisarmos o *Kom-Mikky* notamos a presença da memória cultural, histórica e patrimonial holandesa, a partir da consciente decisão de flutuar pelos canais da capital, comumente utilizados para passeios turísticos e anteriormente como principal via de transporte e atualmente como residência temporária. Grootveld optou pelo intermeio; não havia a intenção de realizar uma tarefa roteirizada, como um traslado, ou um transporte, e o *Kom-Mikky* em nada se assemelhava às típicas embarcações residenciais. Se tratava de um conceito, evidenciado pela estranheza causada aos observadores, o inusitado e aparentemente despropositado flutuante derivando enquanto um homem de terno cozinhava e se alimentava sem parecer ser percebido, dialogando com a não intencionalidade e a não funcionalidade.

A estrutura das construções de Grootveld pode ser associada ao conceito de *bricolage*, trabalhado por Claude Lévi-Straus em sua publicação *O Pensamento Selvagem*, de 1962. Atualmente a bricolagem, em português, é diretamente associada ao termo inglês *do it yourself (DIY)*, ou faça você mesmo. Contudo, a bricolagem pode ser analisada separadamente em cada um dos campos de estudo que a abordam. Lévi-Strauss analisa o termo dentro de seu campo de estudo, a antropologia, no contexto pós-guerra francês. O *Selvagem* referenciado no título da publicação não se refere à antiga ideia

disseminada sobre o ser primitivo, não evoluído. O autor aborda a presença de um pensamento em livre-exercício, não domesticado em vista de obtenção de uma recompensa ou rendimento.

O realizador da bricolagem seria o *bricoleur* e seu trabalho seria realizado a partir de um conjunto finito de materiais heterogêneos. Tais materiais não são pré-estabelecidos conforme o projeto, mas sim o resultado das oportunidades, ou seja, a lógica inversa do engenheiro, cuja realização depende primordialmente do projeto. O *bricoleur*, segundo Lévi-Strauss (1989, p. 36) trabalha por analogias e aproximações, mesmo que suas criações se reduzam a um arranjo novo de elementos cuja natureza só é modificada à medida que figurem no conjunto instrumental ou na disposição final. Dessa maneira, a bricolagem tem seu sentido constituído na maneira com a qual os elementos utilizados são combinados. E, como o *bricoleur*, não cria a partir do projeto, é essencial que ele utilize sua criatividade e percepção sensível em relação ao seu trabalho.

Porto (2018, p. 254), em seu ensaio *Bricoleurs do Fim do Mundo*, trata da experiência e dos campos de experimentação como essenciais à ideia da bricolagem. Tais experimentações são comumente tratadas com estranhamento, e esse, por sua vez, é o sinal de que um desarranjo de sentido foi de fato produzido: o caos criado libera vias para outros territórios. Como, por exemplo, um pensamento novo, ao primeiro momento, seria um novo idioma, até que ocorra a produção de uma nova linguagem e de um sistema dotado de sentido. A bricolagem deve conseguir produzir essa experiência, denominada por Porto (2018) como experiência-limite, que possa ser transformada e adquirir novos sentidos e signos e proliferar possibilidades.

Segundo Almeida (2018), em *Mito e Magia Segundo Claude Lévi-Strauss*, Lévi-Strauss também reconhece o pensamento mágico. O pensamento ocorre a partir da necessidade do homem, que exige de um novo sistema de referência, sistema esse que permite que dados, até então contraditórios, passem a se integrar. A magia seria uma expressão metafórica da ciência, antecipando e expressando o que poderá ser especificado pela ciência. O pensamento mágico dá contorno às expressões ainda não codificadas, cujo signo ainda não foi estabelecido e, posteriormente, pode ser atualizado e codificado pelo pensamento científico. Transpondo tal pensamento para a criação artística, a magia funcionaria como um ineditismo no campo, cuja codificação e inserção em um movimento específico não poderia ser realizado concomitantemente à sua realização.

O *Kom-Mikky* e suas reverberações no formato de *piepschuim* podem ser pensados como uma bricolagem, visto as aplicações da terminologia. O papel mágico assumido pelo artista, após sua viagem a Durban, a partir dos questionamentos a respeito do papel de um xamã em sua terra natal, denota um retorno ao que é lido como primitivo, como evocaram diversos artistas vanguardistas. Contudo, o *pensamento selvagem* atribuído a partir desse questionamento são as ações, linguagens e o que é de fato criado e construído por Grootveld após tal contato, como a denúncia nos *totens da selva de asfalto*, a *K kerk* e a intenção do artista em permear ruas e pontos turísticos e históricos atribuindo significâncias inéditas a eles, a exemplo do *Lieverdje*, do monumento dedicado ao general van Heutsz e os canais.

Os famosos canais de Amsterdam constituem grande parte da paisagem e carregam consigo extrema importância para o desenvolvimento, a economia e a história cidade. Os canais, inicialmente construídos nas primeiras décadas do século XVII, atualmente ocupam uma extensão superior a setenta quilômetros. Atualmente, são encontradas mais mil pontes que os cruzam. Para não peritos, perambular por eles funciona de maneira labiríntica e determina de maneira visual os limites da capital holandesa ao separarem e unirem bairros e localidades históricas da cidade. A ocupação de Grootveld do espaço dos canais, fosse por meio do *Kom-Mikky* ou de seus *piepschuim* dialoga com ideias que vinham sendo desenvolvidos concomitantemente pelos Situacionistas e por Lefebvre, a respeito da deriva, do desvio e da psicogeografia.

Dois anos após o *Kom-Mikky*, em 1957, Guy Debord e Walter Korum realizaram, em Bruxelas, a primeira exposição psicogeográfica. No mesmo ano, Debord publicou o *Relatório da Construção de Situações e das Condições de Organização e Ação do Situacionismo Internacional*, no qual descreve, sob sua perspectiva, pensamentos que Constant, Jorn, Gallizio, dentre outros, desenvolviam. Era defendido que o programa revolucionário na cultura deveria estar ligado à política revolucionária, sendo tais pensamentos uma progressão do que havia se iniciado com os movimentos vanguardistas como o Futurismo, Dadaísmo e o Surrealismo. Porém, com o rigor intelectual que Debord prezava e encontrava na Internacional Letrista, grupo predecessor da Internacional Situacionista.

No dia 28 de julho de 1957, após uma votação, foram unificados o Mibi *Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista* e a Internacional Letrista, formando, assim, a Internacional Situacionista. Dois de seus integrantes, Debord e Raoul

Vaneigem, haviam participado do curso de sociologia ministrado pelo filósofo e sociólogo Henri Lefebvre e levaram tais conceitos à Internacional Situacionista. O pensamento de Lefebvre parte da análise do espaço urbano pós-guerra, segundo Carlos (2000, p. 360), para Lefebvre, o momento vivenciado no processo civilizatório caracterizava a passagem da historicidade à espacialidade, inaugurando o que chama de um período trans-histórico, em que o espaço ganha centralidade sobre o tempo.

A cidade cessa de ser o contingente, o receptáculo passivo dos produtos e da produção. O que subsiste e se reafirma da realidade urbana, o centro de decisão, entra desde agora na produção dos meios de produção e dos dispositivos de exploração do trabalho social por aqueles que detêm a informação, a cultura, os poderes de decisão. Só uma teoria permitia utilizar os dados práticos e realizar efetivamente a sociedade urbana (Lefebvre, 1968, p. 145 *apud* Carlos, 2000, p. 360).

O processo de produção do espaço passava a ser determinado pela lógica capitalista, se tornando um setor próprio da economia. As contribuições de Lefebvre possibilitariam uma compressão relativamente nova, à exemplo da compreensão do campo urbano como uma obra civilizatória, um produto social e humano, ao ser pensado como um trabalho materializado das relações sociais de produção. A cidade em sua forma concreta, arquitetônica, advém da antiguidade, tal como o processo de divisão socioespacial. Já o urbano se atém à dinâmica das relações desenvolvidas, de forma intrínseca, porém não unilateral. Dessa maneira, Lefebvre afirma que o conceito de produção do espaço ultrapassa os setores da arquitetura e do urbanismo, e se debruça sobre o conjunto da sociedade.

A terminologia sociedade burocrática, apresentada em 1968, porém desenvolvida desde a década anterior e fundamental às teorias de Lefebvre e Debord, referenciava a sociedade na qual o consumo ultrapassa a produção e se torna o ápice do capitalismo. O caráter racional dessa sociedade, os limites dessa racionalidade (burocrática), o objeto que ela organiza (o consumo no lugar da produção) e o plano para o qual dirige seu esforço a fim de se sentar sobre o cotidiano (Lefebvre, 1991, p. 68). Segundo Conceição (2011, p. 3), o efeito seria equivalente ao indivíduo sentir uma falsa sensação de liberdade. O controle, na verdade, ocorre pelo consumo, pois, sem esse fator, o indivíduo permanece à margem da sociedade.

Como opção de rompimento, Lefebvre (1961) propôs a teoria dos momentos, que visa intensificar o rendimento vital da cotidianidade, sua capacidade de comunicação e

de informação, bem como, e sobretudo, de fruição da vida natural e social (Jacques, 2003, p. 121). Segundo Carlos (2000, p. 350), a ênfase no cotidiano ilumina o sentido social dos processos urbanos que têm no plano do vivido o ponto de partida da análise. Lefebvre (1968, p. 145) narra que, o espaço concreto é aquele do habitar, dos gestos e percursos, do corpo e da memória, dos símbolos e sentidos e das contradições e conflitos entre necessidade e desejo; *poiesis* inconsciente. E propõe uma crítica radical da separação das atividades no espaço como, por exemplo, o lúdico inserido na cotidianidade, contra a repetição massiva imposta implicitamente, o que significaria:

Considerar o cotidiano como um produto da história, o produto do desenvolvimento do mundo da mercadoria e da sociedade de consumo, presente como repetitivo, mas contraditoriamente, como insurgência a ordem e a lógica instaurado pelo capital. O cotidiano, ao mesmo tempo em que é um produto da história, é resíduo, e nesta condição é no cotidiano que está tudo aquilo que pode construir um projeto de uma nova sociedade pela reunião dos resíduos (Lefebvre, 1968, p. 145 *apud* Carlos, 2000, p. 364)

Supondo uma crítica radical ao Estado, suas instituições e, também, ao obstáculo para a realização de tais práticas, as ideologias ligadas ao crescimento e expansão e ações ligadas a tais instituições. A ideia de Lefebvre a respeito do segregacionismo gerado pelo crescimento e consolidação capitalistas nos centros urbanos, sob um perpétuo cerceamento dos ambientes sociais comunitários e privatizações constantes de ambientes ostensivamente divididos, comunga com os ideais que Debord solidificou na Internacional Situacionista, e que gerou posteriormente o rompimento combativo entre ambos sob acusações mútuas de plágio.

Home (2004, p. 55) afirma que a revisão das ideias marxistas corridas principalmente na França durante a década de 1950, na qual Lefebvre teve papel central, criou um clima intelectual que contribuiu diretamente para o desenvolvimento da Internacional Situacionista como uma organização não apenas cultural, mas também política. Nos primeiros meses de 1958, a Internacional Situacionista esquematizou seu programa e publicou um convite aos artistas cansados de repetir ideias ultrapassadas, para organizar novas formas de transformação do ambiente a partir do contato com seus integrantes. Algumas das aplicações práticas da teoria da Internacional Situacionista estão

presentes nas realizações de Grootveld¹²⁵, como mencionado por um de seus integrantes, o também holandês Constant.

Debord e a facção francesa, como denomina Home (1999), defendiam que, para a realização de trabalhos relacionados à arte e ao urbanismo, deveria prevalecer uma criatividade revolucionária totalmente separada da cultura existente. Enquanto outras facções, como a dinamarquesa, e Constant, no Bureau de Urbanismo Unitário de Amsterdam, defendiam uma centralização do urbanismo unitário como modo alternativo de criação liberada e apoiavam uma revolução cultural.

Em maio de 1959, membros da Internacional Situacionista expuseram em prestigiadas galerias europeias. Constant se dedicava integralmente ao urbanismo unitário, base do que viria a se tornar seu ambicioso projeto, a Nova Babilônia, ao qual Constant se dedicou por mais de duas décadas, dentre maquetes, escritos, desenhos e representações cartográficas. Em Paris, na Galeria *René Drouin*, Gallizio e Melanotte expuseram *A Caverna Antimaterial*, um novo ambiente unitário construído a partir da pintura industrial, posteriormente na Galeria *Rive Gaúche*; Jorn expôs suas *Figuras Modificadas*, descritas por Home (2004, p. 62) como pinturas *kitsch* alteradas como *détournement* através de manchas coloridas.

¹²⁵ Apesar do reconhecimento de Constant, das aplicações notórias e da atuação da Internacional Situacionista na cidade de Amsterdam, não há documentação que comprove a aproximação de Grootveld ao grupo de modo prático ou teórico.

Figura 69 – Asger Jorn, *Brotherhood Above All (Fraternité avant tout)*, 1962



Fonte: Galeria Petzel.

A mistura entre o *Kitsch* e o *détournement* foi categorizada, posteriormente, como *vandalismo estratégico*, título da exposição ocorrida em Nova York, no ano de 2009. O *détournement* pode ser lido como um método na explanação original, sua nomenclatura é comumente traduzida para o português como desvio. O método tinha como objetivo central a superação do consumo passivo de imagens e mercadorias, negando os valores preestabelecidos. Foi publicado, em maio de 1956, um guia prático para o *détournement* que parte da afirmativa:

Toda pessoa razoavelmente atenta em nossos dias está alerta ao óbvio fato de que a arte já não pode mais ser considerada como uma atividade superior, ou nem mesmo como uma atividade compensatória à qual alguém honradamente poderia dedicar-se. A razão para esta deterioração é o claro aparecimento de forças produtivas que

necessitam de outras relações de produção de uma nova prática de vida (Debord; Wolman, 1958).

Para os autores, a única tática historicamente justificada é a inovação extrema, indo além de qualquer ideia meramente escandalosa, ultrapassando as noções propostas anteriormente por Duchamp e outros vanguardistas, sobre a noção burguesa da arte e do gênio artístico, empurrando o processo ao ponto de negar a negação. Debord e Wolman creem na necessidade de eliminar todos os resquícios de propriedade pessoal na área das artes, tal como poesia e literatura, portanto, seria necessário neste acúmulo de referenciais e liberdade a *utilização de qualquer coisa*, nas quais não haveria limitações em correções ou integrações.

Na acumulação de desvios, há uma construção da paródia séria, que não contribui para reação indignada ou engraçada sobre a alusão a algum trabalho original. Além do acúmulo, havia também outros tipos de *détournement*, como o secundário e o enganoso. O secundário é a ação do desvio de um elemento cuja importância é nula e cujo significado é totalmente removido no novo contexto no qual é inserido, como, por exemplo: um recorte de jornal, uma frase neutra ou uma fotografia comum. O enganoso, ou de proposição premonitória, é a ação ou desvio¹²⁶ de um elemento significativo que deriva de um diferente escopo de um novo contexto; o *détournement* enganoso é provavelmente o mais utilizado. Uma característica à qual ambos os autores se atêm, é a simplicidade, pois o impacto principal deve ter relação direta com o consciente ou o semiconsciente dos contextos originais, o que não se aplica apenas ao *détournement*, a dependência da memória determina o público-alvo antes mesmo da realização de qualquer ação.

Para o *détournement* efetivo, a resposta racional deve ser a menor possível, pois o método não deve conduzir apenas uma nova forma de conhecimento e produção. Os autores enxergam tal prática como uma colisão com conversões sociais e legais, podendo funcionar como uma arma cultural, um meio de educação artística proletária, no qual ideias e criações se multiplicam à vontade. Debord e Wolman (1957) demonstram diversas maneiras de realização do *détournement* em diferentes setores, como literatura,

¹²⁶ Na tradução realizada por Railton Souza Guedes para a biblioteca rizomática é utilizado o termo deturramento.

cinema e arquitetura, embasados na crença de uma fusão dos setores da comunicação a partir do avanço tecnológico.

Por fim, é mencionado o *ultra détournement*, estritamente ligado às ações na vida cotidiana. Neste caso, a intenção é de atribuição de novos significados aos gestos e às palavras, identificados pelos autores como historicamente comuns. Práticas de atribuição de códigos a simples gestos são comuns em estratégias de jogos e no lúdico. As pretensões das atribuições e sistematizações ligadas ao *détournement*, demonstradas e exemplificadas pelos autores, visavam o alcance da realização da ação em situações nas quais todos serão livres para realizá-las através do *détournement*, mudando deliberadamente as condições cotidianas predeterminadas.

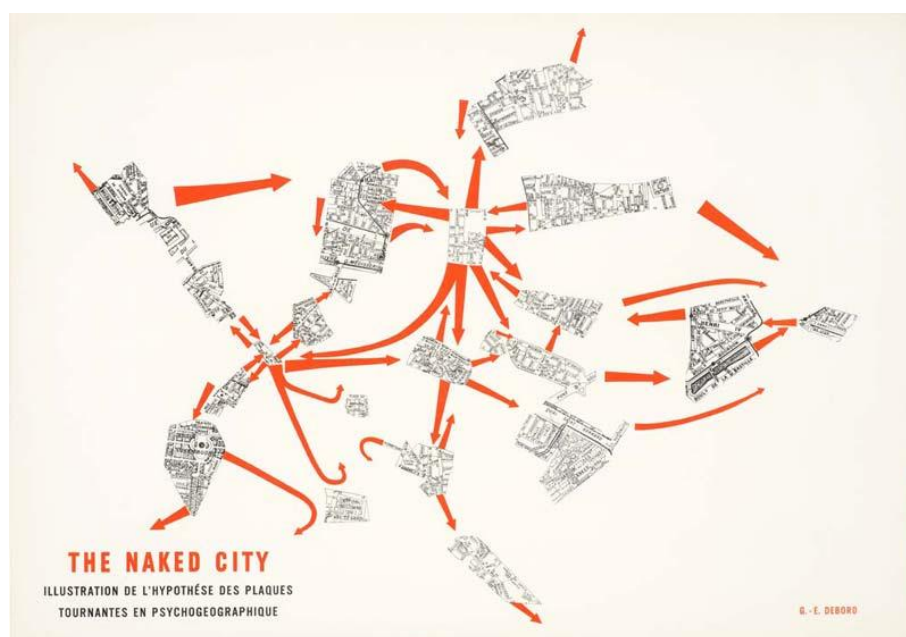
O acaso, para Debord (2003, p. 88), tem um papel importante, porém, a ação do acaso é naturalmente conservadora e tende a reduzir tudo à alternância de um número limitado de variantes e ao hábito. Na deriva, que funciona como um comportamento experimental ligado à sociedade urbana, como um exercício de passagem por ambiências variadas, ao desenvolver situações a partir da perambulação baseada na noção básica de psicogeografia, ou, segundo Jaques (2003, p. 65) uma geografia afetiva que, somada à deriva, busca uma cartografia de ambiências psíquicas em diversas ambiências e transições decorridas pelo deslocamento.

Para a realização da deriva, Debord (2003, p. 90) perpassa por diversos elementos que a constituem, como a quantidade de pessoas, o tempo de realização e o período do dia, que funcionam como regras flexíveis passadas a um jogador iniciante. Porém, o que é de fato possível pôr por escrito são algumas senhas desse grande jogo. Haveria, então, lições ligadas à essa espécie de jogo, como estabelecer os primeiros levantamentos das articulações psicogeográficas de uma cidade moderna e a percepção dos eixos de passagem, como saídas e defesas, através do reconhecimento de unidades de ambiência, de seus componentes fundamentais e de sua localização espacial.

Seria possível o estabelecimento de uma cartografia, por meio de velhos mapas, fotos aéreas e derivas experimentais, porém a intenção de Debord (2003, p. 91) não era a delimitação de continentes duráveis, mas de mudar a arquitetura e o urbanismo. A mudança mais geral da proposta era a diminuição constante das margens fronteiriças, até que fossem totalmente suprimidas. Na arquitetura, o gosto pela deriva levaria à preconização de todo tipo de novas formas do labirinto, que as modernas possibilidades

de construção favorecem. Como, por exemplo, o mapa psicogeográfico de Debord *The Naked City*, realizado a partir de uma extração de mapas de Paris, realocados a partir da lógica situacionista em uma nova construção categorizada e interligada por setas que conectam diferentes unidades de ambiência.

Figura 70 – Guy Debord, *The Naked City*, litografia, 1957.



Fonte: bbc

Apesar da frequente utilização das terminologias que fogem das regras preestabelecidas de controle, como o acaso, a perambulação e fatores emocionais ligados à psique humana diante da sociedade urbana, Debord, frequentemente, preza por um rigor ao determinar regras e explicações diretas referenciadas em meio a exemplificações. Normalmente, técnicas e métodos são relacionáveis a manuais, com fatores inegáveis que não podem ser sublimados ou alterados, apesar da proposição do autor em superar a arte, alterar fatores vigentes e prezar pela individualidade do sujeito que virá a exercer suas propostas.

A dubiedade discreta de Debord é encontrada nas entrelinhas em uma liberdade dentro de suas próprias margens. Há em suas preocupações uma relação com fatores que

convergem com o lúdico, porém, em um jogo regrado que, conseqüentemente, se aproxima da funcionalidade, contudo, enviesada a um propósitopositor subversivo. De certo modo, se aproximando do que Kaprow (1971) afirma sobre movimentos subversivos de vanguarda, como o Dadaísmo, uma proposta de subversão, no caso a antiarte, que foi estrategicamente cooptada pelo mercado e retomou o *status* previamente rejeitado, retomando seu valor como Arte.

Por outro lado, Castro (2022, p. 78) destaca que o desvio revela uma tendência ao jogo, pois os elementos articulados podem se transformar em outros elementos totalmente diferentes dos iniciais e as regras propostas deveriam ser percebidas como elementos a serem apropriadas e superadas a partir da percepção da inadequação imposta de acordo com a situação vivenciada, ao reforçar a ideia de que a expressão coletiva sobre o absoluto não existe, ou seja, há um espaço para o indivíduo propositositor desviar-se do *détournement*. Pois o desvio, segundo Debord e Wolman (1956), parte do pressuposto de uma apropriação de signos e materialidades preexistentes, sem haver fatalmente uma arte situacionista, mas, um uso situacionista desses meios, em um sentido mais primitivo. Ambos enfatizam a existência de uma fragilidade das criações que se pretendem originais; a presença da autorreferencia e da ausência de vínculo impossibilitam que uma memória daquilo seja superada, de modo que, segundo os autores, a principal força do desvio responde diretamente ao reconhecimento, consciente ou não, da memória.

A partir dessas análises, reconhecemos a utilização, contudo sem o rigor fundamental para Debord (1957), de tais metodologias presentes no trabalho de Grootveld. A deriva, de modo quase literal, ocorrida primeiramente no *Kom-Mikky*, também correlacionada a utilização da psicogeografia, contém pequenos desvios, tal como sua escolha em realizar uma refeição simultânea aos comensais presentes no café, cujo grande atrativo era a localização privilegiada à beira do canal. O desfile *Ik was een Nozem* subverte quaisquer noções preestabelecidas modais, principalmente na escolha de um ambiente, como a maltratada cantina localizada no ostensivo prédio de elite. As noções atreladas à subversão de discursos e propagandas se tornam escancaradas em *Lexi* e nas intervenções realizadas em publicidade, como considero uma espécie de *proto cultural jamming*, este oriundo da metodologia do *détournement*.

A constante crítica satírica ao personagem Piet ressoa como um desvio realizado na recriação do personagem, atribuindo uma nova personalidade ao personagem local, e, futuramente, suas interações com o *Lieverdje* e o monumento dedicado a van Heutsz,

ressoam em ativismos contemporâneos. Porém, esses exemplos são significantes e direcionados a uma parcela social e local específica. Não de modo temporal, as questões levantadas por Grootveld permanecem pertinentes e abordadas de modo cada vez mais globalizado, mas suas apropriações e desvios são indissociáveis da cidade de Amsterdam. Apesar da realização de intervenções e aliteraões com propagandas de cigarro, são *slogans* holandeses, idioma pouquíssimo falado fora do micro país, tal como a utilização dos K's anarquistas e a criação de novos para somar com os de Domela. Se trata de aspectos históricos culturais desconhecidos pela maior parte do público fora da Holanda, a exemplo da celebração de *Sinterklaas*, da fábrica local, do general genocida, dos bairros, dos prédios, das praças e dos restaurantes. E divergem ostensivamente das grandes práticas referentes a *fast foods* globais, grandes marcas de roupas esportivas ou até marcas consolidadas até o futuro presente tanto em periferias latinas quanto em grandes metrópoles mundiais.

Apesar de os artistas presentes na Internacional Situacionistas e os dissidentes dela permanecerem, em maioria, fiéis aos ideais e práticas fundamentais implementados em sua formação, presentes nos protótipos de ideias da Internacional Letrista, muitas das teorias foram desenvolvidas a partir de diferentes formas metodológicas experimentais, como no caso de Constant. A partir das desavenças e dos divergentes interesses, em 1962, surge, a partir de uma dissidência de membros, o *Spur*, conhecido como a Segunda Internacional Situacionista ou a Bauhaus Situacionista. Responsáveis pela publicação da revista *Drakabygget*, considerados por Home (2004, p. 68) como golpes publicitários, realizavam ações como pichações e a decapitação de uma estátua no porto de Copenhague.

Após a tentativa de inflar o número e a importância dos situacionistas durante o maio de 1968, restavam, segundo Home (2004, p. 80), pouco mais de quarenta pessoas durante a formação do Comitê de Manutenção das Ocupações. Por fim, após novas debandadas e expulsões, Debord e Sanguinetti publicaram, em 1972, *La Veritable Scission dans L'Internationele*, no qual afirmam que a Internacional Situacionista estava por renascer em toda parte. Home (2004, p. 80) afirma que, além de nada disso ter ocorrido, as crises econômicas da década de 1970 demonstraram de fato que a análise situacionista – baseada na crença de que o capitalismo havia superado suas contradições econômicas – estava incorreta.

Apesar de 1972 ser considerado o ano da dissolução da Internacional Situacionista, Constant e seus ideais sobre o urbanismo unitário, oriundos do grupo, permaneceram em curso com a Nova Babilônia até o ano de 1974. Por vezes, a Nova Babilônia é erroneamente atribuída à Internacional Situacionista, porém Schoenberger (2017, p. 67) argumenta sobre esta atribuição equivocada, cuja datação do trabalho já torna explícita. O projeto começou de fato em 1959, tendo sido apresentado pela primeira vez durante a exposição *Constructions and Maquettes*, no museu *Stedelijk*, com organização de Constant e Debord. A exposição solo de Constant apresentava quadros de sua autoria durante sua permanência no CoBrA, esculturas realizadas na década de 1950 e maquetes da posterior Nova Babilônia, anteriormente denominada como *Dériville*.

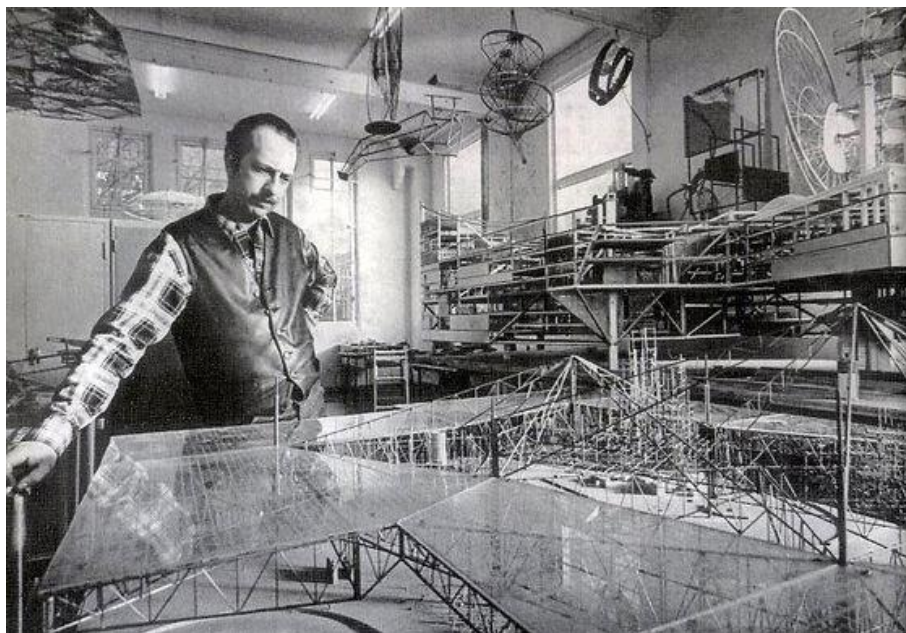
No mesmo ano, Constant fundou o *Research Bureau for Unitary Urbanism*, em conjunto com dois arquitetos. Apesar de o urbanismo unitário ser ligado ao situacionismo, o conceito já estava presente nas falas de Constant ainda no período de atuação no CoBrA. Home (2004, p. 25) cita um trecho da edição da revista *Cobra*, de 1949, no qual o autor defende que contém os aspectos centrais da Internacional Situacionista.

Falar de desejo significa falar do desconhecido, do desejo de liberdade...A liberdade de nossa vida social, que propomos como primeiro compromisso, abrirá a porta para um novo mundo... É impossível conhecer um desejo sem satisfazê-lo, e a satisfação do desejo é a revolução... A cultura de hoje, sendo individualista, substituiu a criação por 'produção artística', e produziu o que não se sabe...É o nosso desejo que faz a revolução (Home, 2004, p. 25).

O pequeno grupo de pesquisa de Constant foi responsável pela edição de agosto da revista *Forum*, periódico holandês sobre arquitetura. A publicação, de acordo com Schoeberger (2017, p. 69), foi o ponto inicial das desavenças que levaram ao afastamento completo entre Debord, Constant e o projeto da Nova Babilônia. Na publicação, havia um modelo para a construção de uma igreja, realizado pelos arquitetos Oudejans e Alberts, e tal figura foi alocada ao lado do texto de Debord. A arquitetura religiosa era, para Debord, a antítese do urbanismo situacionista e a publicação se tornou catalisadora de diversos outros eventos arruinados, que levaram ao rompimento de Constant com Debord e a Internacional Situacionista; ainda assim, o artista permaneceu utilizando os termos desenvolvidos pelo grupo em suas criações.

A Nova Babilônia consistia basicamente em um projeto de cidade, construído a partir dos preceitos da Internacional Letrista/Situacionista, na qual a liberdade poderia ser realizada e a liberdade, para Constant (1962) apud Schoenberger (2017) só poderia ser plenamente realizada através da criação. Em 1965, ocorreu a primeira exposição retrospectiva de Constant na Holanda, no *Gemeentemuseum*, localizado Den Haag, cujo enfoque era a Nova Babilônia. Nela havia, além de diversas documentações e maquetes, um labirinto construído com a colaboração do arquiteto Nic Tummers. Schoenberger (2017, p. 70) destaca que a resposta do público holandês aos ideais utópicos de Constant fora boa, o que reafirmava a fácil aceitação dos holandeses mediante propostas lúdicas.

Figura 71 – Constant em seu Ateliê. Amsterdam, 1967



Fonte: Gemeentemuseum

3.4 Ludiek

Em 1938, o historiador cultural holandês Johannes Huizinga realizou sua publicação de maior repercussão, o *Homo Ludens*, traduzida pela primeira vez para o inglês em 1949. Em sua teoria, Huizinga analisa diversos aspectos relacionados ao *play*, traduzido para o português como jogo. Convicto de que é no jogo e pelo jogo que a civilização se desenvolve, a concepção de Huizinga proveio do modelo de renovação

cultural após, a segunda guerra, no âmbito europeu. Para Schoenberger (2020, p. 20) é improvável que Grootveld tenha tido acesso aos escritos de Huizinga, diferentemente de outros artistas holandeses, como Constant, que aplicou a teoria na construção hipotética de sua cidade utópica, a Nova Babilônia. Entretanto, é provável que Grootveld tenha tido acesso à primeira exposição que continha esboços da Nova Babilônia, no ano de 1959, no museu *Stedelijk* em Amsterdam.

O ambicioso estudo interdisciplinar de Huizinga analisa e destrincha o conceito de *play*/jogo através de diversas culturas e temporalidades. O autor menciona que o jogo detém características próprias:

É uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que se desenrola é do arrebatamento e do entusiasmo, e torna-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. A ação é acompanhada de um sentimento de exaltação e tensão. E seguida por um estado de alegria e distensão (Huizinga, 2022, p. 173).

Segundo Schoenberger (2020, p. 20), a premissa do autor foi utilizada como modelo na produção artística holandesa após a Segunda Guerra, quando diversos artistas tinham a teoria de Huizinga em mente durante o período de reconstrução europeia. O título de sua publicação, *Homo Ludens*, é derivado de seus estudos sobre filologia comparada, realizados na universidade de Groningen. Após a análise comparativa de diversos idiomas a respeito da palavra *play*/jogo, o termo *ludus* lhe pareceu mais apropriado. Em sua definição, o autor inclui a natureza voluntária do jogo na ausência de coerção ou obrigação, em um espaço e tempo delineado com suas próprias regras, ocasionalmente referido como círculo mágico. A tensão crucial entre seriedade e diversão é um dos elementos centrais em sua escrita, e se mostra essencial na compreensão do jogo como prática artística.

No contexto holandês, Schoenberger (2020, p. 21) menciona que o impacto da obra na sociedade holandesa não pode ser subestimado. O livro tocou em aspectos primordiais das mudanças culturais ocorridas entre as décadas de 1950 e 1960, período em que era prestada uma atenção menor aos conflitos de classe e crescia a valorização atribuída à liberdade e à expressão individual. Na Holanda, o governo fazia esforços para

intervir tanto no âmbito econômico quanto nas políticas sociais, algo que ficou conhecido posteriormente como a abertura para o estado de bem-estar social¹²⁷. As relações entre capital e trabalho também sofreram alterações nesse período; a partir de uma maior colaboração mútua, a política econômica gerou uma sensação de que a liberdade individual prosperaria e, a partir desse período, *Homo Ludens* introduziu o termo *ludiek*¹²⁸ no linguajar holandês se afirmando durante a década de 1960.

O primeiro artista reconhecido a aderir o conceito foi Constant, provendo uma espécie de modelo utilizado subsequentemente por outros artistas. No manifesto do CoBrA, publicado na revista *Reflex*, em 1948, por exemplo, o artista cita culturas lidas como primitivas; o originário, o selvagem e a criança, como uma fonte de influência, refletindo Huizinga o momento ao qual o autor aborda a *poiesis*:

Na realidade a *poiesis* é uma função lúdica. Ela exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente das da lógica e da causalidade. Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso (Huizinga, 2022, p. 157).

Segundo Schoenberger (2017, p. 21) a Nova Babilônia começou a endossar as capacidades criativas do jogo na arte, com a construção de cidade em oposição ao utilitarismo, que para ele seria a sociedade lúdica. Constant (2017, p. 29), durante a longa criação da Nova Babilônia, se refere à percepção crescente entre os artistas que a ideia da arte é o jogo, e que o jogo é idêntico ao ato criativo. Porém, o critério corrente à sua época deveria ser revisado, pois muito do chamado jogo, no passado, não pode ser reconhecido como tal e alguns comportamentos irracionais que poderiam ser enxergados como jogo deveriam, na verdade, ser entendidos como ações criativas.

Ao apresentar tal análise, percebe-se que Schoenberger aponta ao leitor um paradoxo, no qual, muitas vezes há uma função em atividades que podem parecer sem propósito, assim como a sociedade utópica formulada por Constant. Contudo, Huizinga

¹²⁷ Organização política, econômica e sócio-cultural que coloca o Estado como agente da promoção social e organizador da economia.

¹²⁸ Lúdico.

também aponta que o jogo é simultaneamente não sério, mas compartilha qualidade de dedicação sincera do jogador. Huizinga (2022, p. 8) afirma que o jogo é uma entidade autônoma; o conceito de jogo, enquanto tal, é de ordem mais elevada do que o de seriedade. Porque a seriedade procura excluir o jogo, ao passo que o jogo pode muito bem incluir a seriedade.

Apesar das ambiguidades mencionadas por Schoenberger no texto de Huizinga, o autor articulou uma definição de jogo na qual os artistas integraram na arte lúdica principalmente durante a década de 1960. Alguns artistas empregaram o termo lúdico e o jogo de modo sério, prejudicando seu significado já contraditório, algo que, segundo a Schoenberger (2017, p. 29), arriscaria uma sabotagem da possibilidade que o jogo na arte poderia levar a uma mudança social. Nesse caso, citamos novamente a Nova Babilônia, pois, apesar de passar anos debruçado sobre tal projeto e discorrendo sobre o *Homo Ludens*, Segundo Schoenberger (2022, p.209), Constant, o único artista, até então, que realmente conseguiu atingir a não funcionalidade proposta pelo autor, ao escrever que o jogo situa-se fora da sensatez da vida prática e nada tem a ver com a necessidade ou a utilidade, com o dever ou com a verdade, foi Grootveld, principalmente através da *K kerck*. Huizinga (2022, p. 18) afirma que o culto (ou ritual) é, portanto, um espetáculo, uma representação dramática, uma atualização imaginária de uma realidade vicária. E, dentro desses acontecimentos ritualísticos da *K kerck*, nos deparamos com mais elementos que dialogam diretamente com o texto de Huizinga:

Todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea. Tal como não há diferença formal entre o jogo e o culto, do mesmo modo o “lugar sagrado” não pode ser formalmente distinguido do terreno de jogo. A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco (...) têm todos a forma e a função de terreno de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados. Em cujo interior se respeitam determinadas regras. Todos eles são mundos temporários dentro de um mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial (Huizinga, 2022, p. 12).

Em 1965, o jornalista Aad van der Mijn escreveu para o jornal *Het Parol* sobre os *happenings* de Grootveld. No artigo, o jornalista utilizou o círculo mágico de Huizinga como metáfora para as realizações do artista. Um anel de espectadores cercou a estátua do *Lieverdje* e Grootveld criou um círculo de tensão, essencialmente a mágica. O

jornalista narra que a polícia quebrou o círculo mágico e julga que Grootveld enxergou o círculo quebrado como uma oportunidade para reconstruir Amsterdam e transformá-la em um centro mágico. O jornalista não menciona que Grootveld proferiu as palavras círculo mágico, porém é significativo que van der Mijn tenha percebido a semelhança ao aplicar a referência de Huizinga em seu artigo, assumindo que os leitores eram já familiarizados com a terminologia, não havendo necessidade de contextualizá-la.

Em 1964, em um quadro do programa televisivo *Signalement*, denominado *van kitsch naar kunst* o próprio Grootveld utiliza a terminologia círculo mágico, porém atribui ao termo um significado diferente do originalmente cunhado por Huizinga. Grootveld explica: “você deve pôr o círculo mágico em volta do *Lieverdje* que continuará a se espalhar”. Curiosamente, o símbolo do *gnot* ao fundo provê uma correlação visual com o círculo que ele menciona. Como citado anteriormente, Grootveld via o *gnot* como uma representação gráfica do anel dos canais do centro de Amsterdam com uma linha que representa a intersecção com o rio Amstel e, provavelmente direta ou indiretamente, a propagação dos escritos e das terminologias de Huizinga influenciou Grootveld e as interpretações de terceiros a respeito de seus trabalhos.

Os paradoxos na definição de jogo se manifestam na arte de Grootveld. Sua arte pode parecer inicialmente sem sentido quando, de fato, se tratava de uma incessante crítica sócio-cultural. Seus *happenings* eram simultaneamente sérios e engraçados, uma tensão conflituosa, como presente na obra de Huizinga:

É lícito dizer que o jogo é não seriedade, mas esta afirmação, além do fato de nada nos dizer quanto às características positivas do jogo, é extremamente fácil de refutar. Caso pretendamos passar de “o jogo não é a seriedade” para “o jogo não é sério”, imediatamente o contraste torna-se impossível, pois certas formas de jogo podem ser extraordinariamente sérias (Huizinga, 2022, p. 7).

Huizinga (2022, p.8) prossegue sua prerrogativa ao afirmar que existem categorias de “não seriedade” que não apresentam quaisquer relações com o jogo, como pode vir a ser o riso, em alguns casos, além de salientar que o riso é exclusivo dos homens, ao passo que o jogo é comum aos homens e animais. O cômico provoca o riso, mas sua relação com o jogo é secundária, sendo ela estreitamente ligada à loucura. Mas não há loucura no jogo, já que se situa para além da antítese entre a sabedoria e a loucura. Uma oposição

imposta pelo autor seguida de categorização lidas pelo mesmo como antagônicas (2022, p.8) como, bem e mal e verdade e falsidade.

Haveria, então, seguindo a linha de raciocínio de Huizinga, espaço para a constante denominação de louco durante as realizações, preferencialmente lidas pelo artista como mágicas? Segundo Huizinga:

Para se tornarem esteticamente operantes, as artes das musas ou “musicais” precisam ser executadas perante um público. A obra de arte desse tipo, mesmo estando já composta ou escrita, só adquire vida própria quando é interpretada, isto é, quando é apresentada a um público. Elas são fundamentalmente ação e são apreciadas enquanto tais cada vez que a ação é repetida na interpretação (Huizinga, 2022, p. 218).

As qualidades postas em voga para que ocorra o jogo, dentro do espaço ao qual Huizinga dedica às artes e à poética, vistas anteriormente nas características do jogo, também são próprias da criação poética. Huizinga (2022, p.172-175) inclusive as define dentro da criação da poesia, pois a linguagem do poeta põe o ritual em palavras, o próprio ambiente da cultura primitiva é o de um círculo lúdico. Essa construção poética pode consistir também em manifestações do espírito lúdico, manifestadas na própria estrutura da imaginação criadora, durante o momento de elaboração, desenvolvimento da temática e expressão de um estado de espírito. Há, neste momento, a intervenção de um elemento lúdico.

Ao tratar dos produtores de artes plásticas, Huizinga (2022, p. 221) os classifica como arquiteto, pintor, escultor, desenhistas, e artistas decorativos; e seus trabalhos como gravar na matéria impulso estético mediante um trabalho longo e penoso. Dessa forma, o efeito emocional de sua arte não depende de uma forma especial de interpretação pelo próprio artista ou pelos outros, sendo necessária seriedade e atenção, corrigindo-se constantemente. Artes plásticas, para o autor (2022, p.218), estão ligadas à matéria e às limitações formais, suficientes para impedir a liberdade do jogo. Porém, seu texto foi escrito antes das mudanças decorridas ao longo das décadas aqui retratadas, das alterações ocorridas ainda no início do contemporâneo, sendo a ausência de qualquer espécie de ação pública para a realização da obra de arte plástica parece não deixar lugar para o lúdico (Huizinga, 2022, p. 118-121). Algo que não necessariamente viria a funcionar dentro das especificidades abordadas por Huizinga à sua época.

Contudo, mudanças ocorridas ao decorrer dos séculos, são mencionadas, acarretando a diminuição dos lugares para que o jogo ocorra. Huizinga afirma que no século XVIII o utilitarismo, a eficiência prosaica e o ideal burguês do bem-estar social haviam deixado uma forte marca na sociedade:

Essas tendências foram exacerbadas pela Revolução Industrial e suas conquistas no domínio da tecnologia. O trabalho e a produção passam a ser o ideal da época, e logo depois o seu ídolo. Toda a Europa vestiu roupa de trabalho. Assim, as dominantes da civilização passaram a ser a consciência social, as aspirações educacionais e o critério científico. (...) o exagero da importância dos fatores econômicos foi condicionado por nossa adoração do progresso tecnológico, que, por sua vez sendo fruto do racionalismo e utilitarismo, destruíram os mistérios e absolveram o homem da culpa e do pecado. Mas esqueceram de libertá-lo da insensatez e da miopia, e a única coisa de que ele passou a ser capaz de adaptar o mundo à sua própria banalidade (Huizinga, 2022, p. 252).

O autor (2022, p. 262) destaca uma mudança de função vital na sociedade para ocupação autônoma própria de certos indivíduos chamados artistas, além da transformação na função e apreciação da arte, que passou a ser cada vez mais reconhecida como um valor cultural independente e elevado. Sobre as alterações de paradigmas no campo das artes, ainda no final do século XIX, o autor atribui parcialmente à reprodução fotográfica a ampliação da acessibilidade do público às artes. Anteriormente, segundo Huizinga (2022, p. 263), a apreciação e o conhecimento da arte eram privilégio de uma minoria e, após a fotografia, a apreciação da arte se tornou acessível à imensa massa das pessoas de educação média.

A arte tornou-se propriedade pública, e o amor da arte passou a ser de bom tom; a ideia do artista como ser superior foi ganhando aceitação, e o público em geral foi agitado por uma tremenda onda de esnobismo, ao mesmo tempo em que o impulso criador era deformado por uma busca desesperada por originalidade. A mecanização, a publicidade e o desejo de fazer sensação atingem muito mais fortemente a arte porque, regra geral, essa produz diretamente para o mercado e pode escolher livremente entre todas as técnicas que no momento se encontrem disponíveis (Huizinga, 2022, pp. 263-264).

Nessa conjuntura, nenhum dos aspectos é favorável ao apontamento de um elemento lúdico no contexto da arte contemporânea, pois o fator lúdico foi fortalecido

pelo próprio fato de o artista ser considerado superior ao comum dos mortais. O esoterismo (Huizinga, 2022, p. 264), por exemplo, implica a existência de uma comunidade lúdica entrincheirada atrás de seu próprio mistério. O moderno aparato publicitário, com sua crítica ditirâmbica, as exposições e as conferências, tem como consequência a acentuação do caráter lúdico da arte.

Outro campo de abordagem que ressoa dentro da abordagem artística de Grootveld advém dos questionamentos de Huizinga a respeito da moda, ou o fator lúdico na vida social. Ao abordar o século XIX, o autor (2022, p.252-253) o caracteriza nesse âmbito como jamais se tomou uma época tão a sério, e a cultura deixou de ter alguma coisa a ver com jogo e o vestuário masculino é abordado como exemplificação:

Não há sintoma mais flagrante da decadência do fator lúdico do que o desaparecimento de todos os aspectos imaginativos, fantasiosos e fantásticos do vestuário masculino após a Revolução Francesa (...) a fantasia estava condenada a desaparecer inteiramente da moda. A partir daí, o vestuário masculino tornou-se cada vez mais amorfo e incolor, sujeito a cada vez menos transformações (Huizinga, 2022, p.253).

A perturbação do autor, incluindo suas justificativas e linha de raciocínio, tem ligação direta ao que foi redigido por Grootveld no convite de *Ik was een Nozem*, de 1957. Ambos argumentos criticam a seriedade e as poucas mudanças criativas nas vestimentas masculinas, algo desconsiderado na ação de Grootveld, com suas vestimentas excêntricas em visuais montados a partir de materiais reutilizados. Contudo, para Huizinga (2022, p.253), esse nivelamento e democratização da moda masculina está longe de ser destituído de importância e representa a expressão de toda a transformação espiritual e social ocorrida desde a Revolução Francesa.

Tais possíveis coincidências levaram Schoenberger (2017) à criação da terminologia Conceitualismo Lúdico, exemplificada pelos trabalhos de Constant, algumas ações de Grootveld, e determinadas exposições ocorridas entre os anos de 1959 e 1975, principalmente no museu *Stedelijk*.

3.5 O Conceitualismo Lúdico

Como mencionado, durante as décadas de 1960 e 1970, os conceitos de Huizinga foram aplicados na produção artística holandesa, a partir de três formas principais identificadas por Schoenberger (2017, p.8): o *masquerade*¹²⁹, a liberdade, e a aparente falta de estrutura na realização do trabalho, empregando o lúdico como estratégia crítica e incorporando suas qualidades no conteúdo artístico. As duas primeiras características aparecem nos 1950 e a terceira emergindo na década de 1960, resultando no Conceitualismo Lúdico. O lúdico, neste caso, funciona como um gênero de trabalho que se desenvolve simultaneamente com o contexto do Conceitualismo no qual compartilha não apenas as características formais de Huizinga, mas também pertence ao Conceitualismo nas artes.

O jogo, para Huizinga, é uma atividade sem interesse material, o que para Schoenberger (2017, p.10) representa uma qualidade que pode ser comparada a uma interpretação do Conceitualismo. Nesse ponto, a autora cita a “Desmaterialização da Arte”¹³⁰ escrito por Lucy Lippard e John Chandler, tendendo a uma desmaterialização, o Lúdico e o Conceitualismo funcionam como uma tentativa de escapatória mercadológica. O Conceitualismo Lúdico ocorre quando forma, estratégia e gênero se convergem. A arte Lúdica permeia o caminho do humor, da ironia, da sátira e da paródia, escapando de uma definição concisa, tal como as ações de Grootveld. Por exemplo, quando o lúdico funciona como crítica é incorporado o elemento *masquerade* por meio de fantasias ou disfarces, oferecendo novas maneiras de pensar através de propostas e pensamentos oblíquos alternativas perante ordem social vigente, ou seja, sem ataques diretos relutante em afirmar posições inequívocas. A crítica lúdica, velada ocasionalmente, se mostrou como um método eficaz.

Schoenberger (2017, p. 14) menciona que o Conceitualismo Lúdico foi influenciado por movimentos como o Novo Realismo francês, também crítico ao consumismo e ao materialismo. Os artistas rejeitavam a arte autônoma e a tendência da pintura expressionista em prol da introdução de objetos produzidos em massa, colagens

¹²⁹ Neste caso referente não apenas à utilização de máscaras, se aproximando da fantasia, do figurino lúdico e do fingimento, nos quais se aproxima da performance que evoca a linguagem do teatro que, por sua vez, atribui significâncias à persona incorporada pelo artista diante do público, como visto anteriormente sendo realizado por Grootveld.

¹³⁰ Lippard descreve a arte Conceitual como desmaterializada, uma vez que o conceito e a ideia têm precedência sobre o objeto de arte. Num dado momento essa desmaterialização esteve associada a uma postura anticonsumista, pois as ideias não poderiam ser comercializadas como é feito com o resultado das mesmas. Ver mais em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/49826/27116>> . Acesso em: ago. 2024.

e *assemblages*. Como visto anteriormente nas exposições realizadas no *Stedelijk* previamente mencionadas, suas principais semelhanças, segundo a autora, foram retiradas do texto de Ágnes Berez *New Realisms: 1957 – 1962 Object Strategies Between Readymade and Spectacle*¹³¹. Berez (2010, p. 63) define que o Novo Realismo instigou a ética da diversão, mas dificilmente pretendia gerar apenas diversão e divergiam em suas respostas, ao incorporar itens industriais em pinturas e esculturas. Enquanto os artistas do lúdico respondiam às condições históricas, políticas, sociais e econômicas no contexto holandês.

Outra confluência se dá com *Fluxus*, cuja concomitância temporal leva a semelhantes estratégias e questionamentos, o que representa uma espécie de zeitgeist dominante de questionamentos em uma certa vertente crítica presente no campo das artes dentro do cenário ocidental, nesse caso, predominantemente europeu pós-guerra. Todavia, Schoenberger (2017, p. 15) afirma que o Conceitualismo Lúdico não é um movimento, como foi o *Fluxus* ou o Novo Realismo. Não houve um conjunto de artistas, ou um porta-voz, como Maciunas para o *Fluxus* ou Restany para os Novos Realistas, não houve manifestos, apenas uma confluência de tendências. Perceptivelmente, não houve ao menos um diálogo entre os que a autora enquadra dentro desse conceito, e justifica ao apontar entre eles uma sensibilidade comum.

A terminologia cunhada por Schoenberger (2017) funciona como uma afluência do Conceitualismo estruturada pelos princípios elaborados por Huizinga (1938) e investigado no contexto holandês, motivada pela estruturação do pensamento de Huizinga na arte holandesa e, dessa forma, Schoenberger introduziu Grootveld, reconhecido, porém, marginalizado, a um primeiro material teórico que aborda suas tendências poéticas.

3.6 O Humor

Tema recorrente na obra Huizinga, no Conceitualismo Lúdico e onipresente nas ações de Grootveld, o humor funciona como uma coluna vertebral na convergência temática, experiência enquanto espectador em uma compreensão, e experiência perante

¹³¹ BEREZ, Ágnes. Novos realismos: 1957-1962. Objeto estratégias entre o readymade e o espetáculo. In: ROBINSON, Julia (org.). *New Realisms: 1957–1962. Object Strategies Between Readymade and Spectacle*. Cambridge, MA; Londres: MIT Press, 2010.

as escolhas artísticas de Grootveld e os conceitos abordados. A experiência do lúdico advém de características como a diversão e o prazer, para Morreall, em *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*¹³², tanto em humanos quanto em animais, o jogo geralmente ocorre na ausência de necessidades fisiológicas urgentes e, além disso, o jogo precisa do humor em sua gênese, sendo o jogo a base para humor. Porém, como já mencionado, o jogo não é necessariamente humorado ou desprovido de seriedade. Dentro das categorias de humor, como, por exemplo, a paródia, sua lógica funciona de modo similar à arte lúdica. A arte que converge para o lúdico pode ou não apresentar elementos da paródia, o que não significa que qualquer paródia seja uma arte ou uma arte lúdica.

Sobre isso, Schoenberger (2017, p.11) escreve que o lúdico pode parecer ridículo, irracional ou de complexa lógica interna e pode ou não conter ironia. A irracionalidade, dentro do campo do humor, é correlacionada à falta de propósito posta por Huizinga sobre o jogo, conectando o jogo, o humor e a arte, afirmando que o humor pode ser lido como uma experiência estética, na qual a criatividade e a novidade são valorizadas. Morreall (2009, p.71) escreve que, com ênfase na imaginação, na supressa e no prazer pela experiência por si só, o humor e a experiência estética podem ser compreendidos como tipos de jogo.

Apesar de todas as ações de Grootveld apresentadas na primeira parte desta tese possuírem o humor (tanto de forma satírica, irônica ou paródica,) e serem vistas como irracionais ou sem propósito, ou como crítica ativa à sociedade vigente, destaco como exemplo sua ação na porta da *K kerk*. O objeto em si, ou seja, a porta, foi visto por alguns, como Vinkenoog (1965, p.183), como um objeto estético que deveria pertencer a um ambiente formal das artes, para que pudesse ser preservado e experienciado esteticamente, comparando a porta com obras de Rauschenberg. Contudo, a porta foi fruto de uma longa ação, como se observa no curta de Lecq. Schoenberger (2017, p.164-165), ao mencioná-la, cita o famoso filme de Hans Namuth sobre Jackson Pollock¹³³, porém, subvertido de certa maneira, pois Grootveld elimina quaisquer resquícios de seriedade presentes em pintores expressionistas e os transforma em uma paródia *slapstick* do

¹³² MORREALL, John. **Comic relief: a comprehensive philosophy of humor**. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009. Disponível em: <<https://content.e-bookshelf.de/media/reading/L-598894-0cd7fcb2f2.pdf>>. Acesso em: ago. 2024.

¹³³ Vídeo de Namuth sobre Pollock. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGo>> Acesso em: dez. 2023.

processo artístico documentado por Namuth. Tal proposta se assemelha aos vídeos posteriores de seu conterrâneo Bas Jan Ader. Ambos subvertem movimentos e cânones artísticos ao construírem sua própria poética através da utilização do humor paródico, satírico, exagerado e *nonsense*, termo que podemos ligar ao irracional ou sem propósito.

A porta da *K kerk*, contava com um enorme K feito com sobreposições de pedaços de madeira, manchados de grossas camadas de tinta, ora feitos por pincéis, ora pelo arremesso dos baldes de tinta, detalhe notado por artistas da época e reafirmado por Schoeberger (2017, p.165). A porta funcionava como uma efetiva colagem das técnicas de *combine* de Rauschenberg, ou seja, a combinação de aspectos de pintura e escultura, sob a tentativa de eliminação da distinção dessas duas características e do *dripping*, o gotejamento de Pollock, em uma composição de padrões abstratos através do ato do derramamento de tinta.

Figura 72 – Fachada da K kerk (situação em 1965), impressão digital em papel fotográfico, 24,9 x 24,8cm



Foto: Maarten Brinkgreve.

Figura 73 – Robert Rauschenberg, *Minutiae*, 1958



Fonte: Rauschenberg Foundation.

Não se sabe se Grootveld esteve presente, porém, durante a década de 1950, o museu *Stedelijk* de Amsterdam exibiu *Amerika schildert*¹³⁴ em 1950 e *Surrealism + Abstractie-keuze uit de verzameling Peggy Guggenheim*¹³⁵ em 1951, ambas exposições continham um grande acervo de pinturas expressionistas abstratas. No ano de 1958, houve uma exposição de Pollock e outra dedicada apenas a jovens pintores dos Estados Unidos. Além disso, a já citada *Bewogen Beweging* que continha trabalhos de Jasper Jones e Rauschenberg, e esteve em cartaz no ano de 1961.

O humor foi uma das temáticas abordadas por Adorno e Horkheimer, que o criticam incisivamente, não de modo geral, mas, por meio de exemplificações como as

¹³⁴ Pinturas Americanas.

¹³⁵ Surrealismo + uma seleção da coleção de Peggy Guggenheim.

dos desenhos animados da época. O texto expõe a alteração de uma narrativa onde desenhos animados apresentavam ações coerentes que só se resolviam nas sequências finais, similar ao que é conhecido como *slapstick comedy*, ou a *comédia pastelão*. Essa estrutura em questão foi alterada para um prenúncio da motivação da ação em questão, com base no qual possa exercitar-se a destruição. Assim, a quantidade de divertimento converte-se na qualidade da crueldade organizada, inserindo na mentalidade do espectador que o mau trato contínuo e o esfacelamento da resistência individual é a condição da vida nesta sociedade (Autor, 2021, p.30).

O humor, então, seria o responsável pelo triunfo sobre o belo, demonstrando o prazer sobre as privações bem-sucedidas. E, dessa maneira, a coletividade dos que riem, para os autores, é a paródia da humanidade (Autor, 2021, p.33). Quase meio século antes do texto em questão, Bergson (2001, p.64) teorizava o riso como um comportamento ligado à coação, um gesto social que, de certa forma, ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos, não de todo positivo, e sim combativo, como uma resposta aos comportamentos humanos.

Em *O conceitualismo lúdico de Bas Jan Ader Performando a identidade transicional*, de 2015¹³⁶, há uma teoria que, durante a década de 1960, a Holanda, em sua posição periférica em relação aos grandes polos artísticos, repensa certos posicionamentos datados do final do século XV, como Hieronymus Bosch e o estudioso humanista Erasmus em *Elogio da Loucura*. E, tal como Grootveld, Ader adotava uma postura satírica perante a sociedade, cuja autora analisa através das lentes da teoria da incongruência.

De acordo com essa teoria, atualmente dominantes em estudos sobre o humor, o humor segundo Morreall (2009) é encontrado em uma coisa ou evento que viola padrões mentais e expectativas. O filósofo Simon Critchley (2004) postula que existe uma espécie de contrato social implícito entre o humorista e audiência, pois para a compreensão da incongruência deve haver primeiro congruência. Se a congruência não está presente, o humor não se torna engraçado.

Segundo Critchley (2004, p.68), essa relação é uma das explicações da melancolia do exílio, ou seja, o humor é algo local. Portanto, evocar o humor em idiomas e terras

¹³⁶ Texto traduzido por Léa Araujo e Angela Grando e publicado em: <<https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/36570/23929>>. Acesso em: ago. 2024.

estrangeiras se torna uma tarefa complexa. O humor satírico, por sua vez, só existe dentro do compartilhamento cultural; a congruência e o humor na sátira residem no ataque, ou resposta, a crenças compartilhadas por determinado grupo, como ponderado por Bergson (2001).

O artista holandês Bas Jan Ader residiu, por finalidades acadêmicas, na Califórnia e, durante esse período, esteve presente em sua produção uma especificidade de humor diretamente ligada à sua terra natal, como exemplificado pela história intitulada *O que me faz tão puro quase sagrado? E mais.*. Nesse trabalho, Ader contava aventuras de um menino holandês e sua amiga Béa, apelido da princesa da época e rainha até o ano de 2013. Nesse conto, a vertente humorística de Ader é a mesma que Grootveld usa em seu primeiro trabalho juvenil, a aliteração, e como grande parte do humor estrangeiro, cuja graça, provocação ou crítica residem no idioma, nas tradições e nos costumes. Tais aspectos devem ser devidamente explanados para compreensão do público que não pertencente ao local referido perdendo, assim, o caráter humorístico para um caráter condescendente.

Na imagem contida logo no início de seu conto, escrito em inglês, Ader desenha um mapa holandês, com o nome Béa Bloemkool, o sobrenome de sua personagem pode ser traduzido como couve-flor, elemento bastante presente em sua terra natal, a província rural de Groningen, onde são vastas as plantações de couve-flor, principal ingrediente na maioria de seus pratos típicos. Nesse caso, além dessa referência emocional, a palavra *bloemkool* também era uma gíria grosseira e sexista amplamente utilizada em sua província para “peitos”¹³⁷. Ader, ao retornar para a terra natal, passa a satirizá-la, com elementos típicos e influência direta do *californian slapstick*, ou pastelão californiano, mencionado como outrora presente em animações por Adorno e Horkheimer, e tipicamente ligado aos Estados Unidos, como nos filmes de Buster Keaton, referenciado diretamente por Ader em *Fall II (Amsterdam)*¹³⁸ de 1970.

¹³⁷ Popularizada pela canção do comediante e compositor André van Duin no ano de 1979, denominada “*Ok Heb Hele Grote Bloemkolen*” (eu tenho grandes couve flores).

¹³⁸ Ver filme em: <<http://filmow.com/fall-ii-t90498>>. Acesso em: maio, 2025.

Figura 74 – Bas Jan Ader, *Estudos para Fall II*, 3 impressões em preto e branco, 8,9x12,7 cm. Amsterdam, 1970.



Fonte: The Estate of Bas Jan Ader/Mary Sue Ader Andersen

O filme de 21 segundos de duração mostra o artista pedalando sua bicicleta e se aproximando lentamente, ao passo que, ao abeirar o canal, em vez de parar abruptamente ou desviar, pedala diretamente para o fundo do canal. O clichê holandês toma a cena, flores, canal e bicicleta, enquanto alude abertamente ao pastelão de Keaton. Segundo a Schoenberger (2021, p.210), a cena do acidente de carro presente no filme *As Três idades* de 1923.

Em *On the Road to a New Neo Plasticism, Westkappel Holland* de 1971, Ader continua em sua espécie de homenagem zombeteira ao movimento de arte holandês *De Stijl*, cuja provocação misturada com inspiração começou em *Broken Fall (Geometric)*, *Westkapelle, Holland* também de 1971. Na série fotográfica Ader se põe como elemento da obra disposta no chão, de modo que seu corpo funciona como construção das linhas geométricas facilmente relacionáveis à obra do holandês Piet Mondrian, principalmente após a adição sequencial de objetos em cores primárias, assim como o tecido, que assume o papel de tela, estendido no chão. Schoenberger (2021, p.211) aponta uma possibilidade de leitura da obra como um *tableau vivant*, termo francês que pode ser traduzido literalmente como tela viva, originário do século XIX, após a popularização da fotografia, cujo propositor faz uma espécie de apropriação corporal de determinado momento pictórico da história da arte.

Figura 75 – Robert Rauschenberg, *Minutiae*, 1958



Fonte: The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen

Grootveld e Ader convergem em alguns aspectos de suas produções que cooptam características de diferentes tipos de humor e do lúdico; contudo, Grootveld, uma década antes e sem a formação artística que atesta a produção de Ader. Outra convergência se dá na infame série realizada por Bas Jan Ader quase duas décadas após a primeira aparição de Grootveld nos canais. *In search of the miraculous*, uma série de 18 fotografias datadas de 1973, que documentam uma caminhada noturna de Ader em Los Angeles. Ao longo da parte inferior das fotos, o artista escreveu a letra da canção *Searchin* dos *Coasters*, de 1957. A versão de 1975 de *In search of the miraculous* foi composta em três partes,

começando com uma exibição na *Claire Copley Gallery* em Los Angeles. Na noite de abertura, seus alunos da Universidade da Califórnia, Irvine, cantaram uma série de tropéis gravados e posteriormente tocados durante toda a exibição.

Figura 76 – Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles)*, 1973.



Fonte: The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen

A continuação do *In search of the miraculous* ocorreria em uma jornada de Ader, partindo dos Estados Unidos para Holanda em um pequeno barco, o menor até então a atravessar o oceano Atlântico. Por fim, o museu *Groninger* exibiria as imagens e documentações de Los Angeles, a viagem de Ader e uma série de fotografias que espelhariam as realizadas nos Estados Unidos, porém em Amsterdam. Segundo Roberts (1994, p.32-35), algumas semanas após Ader deixar Cap Cod, o seu contato de rádio foi perdido; os destroços de seu barco foram encontrados na costa da Irlanda quatro meses depois. O trabalho nunca concluído, o desaparecimento e os mistérios envoltos na trágica história do artista acabaram por se tornar o evento mais famoso e amplamente analisado referente ao próprio.

Verwoeret (2006, p.47) defende, em sua publicação a respeito do tema, que os críticos interpretaram o ocorrido como um possível suicídio e, a partir de tal conjectura, traçaram a poética da obra. O autor comenta que, no final, através de seu desaparecimento e morte, Ader acabou por incorporar o papel do trágico herói romântico de uma maneira inesperada e irrevogável. O trabalho é *sobre* a ideia do trágico e é *em si* uma tragédia. No entanto, Schoenberger (2021, p.215) argumenta sobre outra possibilidade de análise do trabalho, na qual se deve olhar o trabalho específico como sendo uma continuação de sua

prática artística: em seu uso de humor seco, evidente nas fotografias de passeios noturnos; nas questões do humor transnacional satírico em todo o plano de três partes; e no artista realizando pessoalmente a obra, colocando-se como um marinheiro na tradição náutica holandesa.

A tradição naval holandesa iniciou-se em meados do século XV com caráter privado. No início de 1488, sob o intuito de um maior controle estatal, foi criado o que viria a se chamar marinha holandesa. A partir da criação de estatuto jurídico, o que de fato não eliminou o caráter privado de algumas províncias, porém, reafirmou o forte caráter mercante e, também, protecional. Durante o século XVII, a Holanda já era uma potência naval consolidada e contava com a maior frota naval europeia, acarretando diversas revoltas e guerras com a justificativa de defesa de rotas marítimas e de defesa territorial. A predominância holandesa perdeu sua relevância apenas no século XVIII para França e Inglaterra, porém, cultural e tradicionalmente, permanece fortemente presente para os holandeses.

A tradição holandesa está diretamente ligada ao trabalho de Ader. Desde seu pequeno livro de aventuras de Béa Bloemkool até seu retorno e sua incorporação da paisagem e de elementos ligados à cultura holandesa. Como em *Fall II*, na qual utiliza os canais de Amsterdam, a bicicleta e as flores, em suas menções ao neoplasticismo, o grupo *De Stijl* e as pinturas de Mondrian, até seu rearranjo floral em *Primery Time* e *Untitled (Flower Work)*, no qual há uma utilização das cores primárias de Mondrian e uma breve representação das cores azul e vermelho presentes tanto na bandeira estadunidense quanto na holandesa.

Pelo excesso de mistério e infinidade de teorias e possibilidades ligadas ao último trabalho de Ader, poucos debruçaram sobre o que Schoenberger (2015) elucida: a forte conexão do artista aos elementos tradicionais, culturalmente ligados à sua terra natal, tal como a tradição náutica holandesa, que encontramos no *Kom Mikky* de Grootveld, e que posteriormente se tornou dedicação integral do próprio. De certo modo, a morte de ambos os artistas está diretamente ligada à sua arte, seja no desaparecimento durante a realização do trabalho ou no *happening* vitalício proposto por Grootveld, cujo fim se deu da mesma forma que seus *happenings* ocorriam, com a determinante participação do público e a ocupação da cidade em terra e água.

Figura 77 – *Piepschuim* de pneus de Robert Jasper Grootveld, 1972. Colocado em *Oostenburgerdwarsstraat* perto de *Ezelsbrug*



Fonte: Buitenbeeldinbeeld

3.7 Estratégias, arte, ativismo

Quando Adorno (1947) menciona a “introdução do caos na ordem” como potencial atribuído às artes, a noção de objetificação da arte atribuída pela sociedade capitalista não foi rejeitada pelo autor, de modo que haveria um embate interno nas artes e em suas estruturas para que o potencial de gerar uma alternativa fosse atingido ao tornar-se autônoma, desvincular-se de funções práticas e assim, seria possível a realização de uma oposição e crítica sociais, como um modo de resistência. Embasado pelo pensamento

de Adorno, Chaia (2007, p.34) menciona que a arte adquire significado possível, estando ou não engajada, a arte consegue ser uma forma de opor-se à sociedade.

Concomitantemente com o pensamento de Adorno (1947), Chaia (2007) menciona Debord, considerando-os como diametralmente opostos. Debord acreditava que havia chegado o momento em que deveria ser realizado na vida o que só se havia prometido na arte mediante sua superação, como afirma em *A sociedade do espetáculo* (2017, p.149). A posição crítica elaborada pelos Situacionistas mostrou que a supressão e a realização da arte são aspectos inseparáveis de uma mesma *superação da arte*. Aselm Jappe (1999, p.175) assume que os Situacionistas acreditavam haver encontrado o sujeito mais amplo e mais irredutível possível: “a vida”. A relação da sociedade com o espetáculo é concebida como uma relação entre vida e não vida. Jappe assume que Adorno, em contraposição, defendia a arte contra os que pretendiam ‘superá-la’ e os partidários, de uma ‘arte engajada’, em favor de uma intervenção direta na realidade, pois a garantia da função crítica estava contida na separação da arte com o resto da vida.

Nota-se um empasse quanto à não arte, pois não se trata objetivamente de uma superação, apesar de sua inserção no contexto arte vida, ou seja, no diálogo com o sujeito irredutível mencionado por Jappe. Contudo, a não arte intervém nas estruturas artísticas, mesmo que demore para ser devidamente reconhecida por seu caráter artístico, ela comumente atribui signos consolidados como estratégia de subversão e resistência. Cabe a menção ao *plano de impressão rotativo*, no qual, signos intrínsecos a aspectos museológicos, como a parede branca, a disposição de imagens, e a técnica tradicional da gravura foram subvertidos. A parede levada para a rua, sob um transporte móvel, as cenas não convencionais retratadas e a comercialização direta com o transeunte, transformando o sujeito observador em sujeito colecionador, por um valor ínfimo, justificado pela subversão da técnica tradicional de produção de gravura, permitindo maior produção de obras autênticas, por um custo inferior.

Contudo, a autenticidade foi a alegação que causou maior controvérsia no precoce encerramento da *rotaprenten*. Visto que a gravura que gerou maior repercussão, na verdade, se tratava de uma cópia do artista Utagawa Kunisada, cuja original datava de 1865, ação que, no futuro, visto o contexto, poderia se encaixar na apropriação. A intenção artística de Veldhoen e Grootveld, ao realizar tal cópia e expô-la ao público, fora do ambiente formal artístico, causou tamanho choque nas autoridades e em alguns transeuntes, que, apesar de a original ser datada em cem anos antes da cópia, o pastiche

foi apreendido e julgado. Antes da exposição em homenagem aos cinquenta anos do plano de impressão rotativa, ação que deturpou toda base ideológica do plano, porém, o consolidado como determinante momento artístico, as gravuras foram alocadas em lojas, comercializadas e transformadas em um livro/catálogo.

Em uma análise do contexto em que a cópia foi inserida, a ação pode ser lida como um desvio, porém, sob um panorama ainda maior, ou seja, os anos subsequentes ao plano, a subversão inicial foi apresentada e absorvida por instituições museológicas, transformado em mercadoria e atestado como produto artístico. O pensamento crítico de Grootveld e sua execução, no formato da galeria construída em sua bicicleta posicionada em praça pública, se torna irrelevante perto do nome do artista que realizou as gravuras manualmente. A ação, ou o plano, desconsiderando o resultado no formato da gravura, funciona em seu tempo como um golpe publicitário que levou visibilidade e *status* a Veldhoen, tornando Grootveld um agente facilitador que possibilitou o aumento de preços e de procura, e a permanência das obras como acervo museológico.

Discursos e ações, como a exemplificada anteriormente, se tornaram gradualmente parte importante das ações museológicas, que compreenderam ações além da materialidade como resultado. Para Foster (2014, p.172), na arte contemporânea, a instituição da arte não poderia mais ser descrita apenas em termos espaciais; era também uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades. O observador da arte também é um sujeito social definido na linguagem e marcado pela diferença.

A pressão dos movimentos sociais, bem como dos desenvolvimentos teóricos, provocou o esgotamento das definições restritivas de arte e artista, identidade e comunidade. Para o autor (2014, p.173), a arte passa para o campo ampliado da cultura, domínio da antropologia, e constituindo também uma série de desvios na *localização* da arte. Porém, essa localização também tinha limites: podia ser recuperada pela galeria ou pelo museu, ela encenava o mito do artista redentor, cujo autor trata como um lugar bastante tradicional.

Atualmente, um tema esgarçado por autores e artistas, a autoria e a apropriação são estratégias que soam até mesmo passadas, desde o conceito de *readymade* de Duchamp, que suscitou não apenas o autor e a apropriação, mas também, a poética, o conceito, o desvio e o poder institucional sobre o objeto de arte, a reflexão sobre o que é

um objeto de arte. Diversos autores e filósofos se debruçaram sobre tais questionamentos, levando até o suposto fim de uma racionalidade dominante ligada aos conceitos artísticos preestabelecidos e concretizados. Grootveld trabalhou sobre tal lógica anteriormente e, simultaneamente, a movimentos que institucionalizaram essa nova lógica que, a partir da cooptação e aceitação, se apresentam de uma maneira subversivamente controlada. O conceito de *tecido de signos*, por exemplo, foi apresentado por Barthes apenas no ano de 1967, com a *Morte do Autor*, no qual é abordada a impossibilidade de uma autoria completamente original, evocando a uma seleção de objetos preexistentes que são, pelo autor, modificados, alterados em sua significância para ganharem desdobramentos de sentidos guiados por quem os atribui.

Uma estratégia similarmente subversiva, popularizada nos anos 1990, que visa a esquiva da cooptação mercadológica, se opondo escancaradamente ao consumo em massa, é o *Cultural Jamming*, ou interferência cultural, que consiste em manifestações anticonsumo, *fanzines*, alterações de *outdoor* e anti-propagandas. O termo, popularizado pelo crítico e escritor estadunidense Mark Dery, considera os que se utilizam da tática são parte como terroristas artísticos, parte como críticos vernaculares. Segundo Mesquita (2011, p.176), os *jammers* buscam sequestrar a cultura comercial e democratizar os canais de comunicação que legitimam as desigualdades e os poderes econômicos, políticos e culturais. Jogando com símbolos e signos presentes no cotidiano produzindo, assim, confusão e distorção com a intenção de capturar e ativar a consciência social e política.

O *Cultural Jamming* é a arte do cidadão criada para desafiar a publicidade que se apodera do espaço público com suas mensagens. Seu poder está no improviso, em acessar ilegalmente o interior dos códigos corporativos de comunicação para raptar suas imagens, slogans e logomarcas. Neste jogo espontâneo, quando um misterioso ato de resistência deixa um ruído na cidade (Mesquita, 2011, p.184).

Figura 78 – *Billboard Liberation Front, Camel*. Janeiro de 1996, Califórnia



Fonte: Billboard Liberation

Dentro da estratégia, percebe-se a utilização do lúdico segundo Huizinga, presente em jogos de palavras, aliterações e de um certo senso de humor aplicado convergindo também com pensamento situacionista de Debord, ao cooptar um signo conhecido e aplicar um questionamento social, cultural e econômico de modo direto e impactante. O *cultural jamming* reflete sobre o poder exercido no espaço comum urbano, sobre os habitantes e transeuntes, reforçado por logomarcas e *slogans* que habitam o imaginário de toda uma sociedade, principalmente quando se trata de determinadas multinacionais e empresas, quase onipresentes na sociedade ocidental e cujos logotipos e slogans são absorvidos na mais tenra idade e reafirmados tão constantemente, que o consumidor o encara com familiaridade e naturalidade. Agindo e refletindo de modo direto sobre tais produtos e marcas, os *jammers* tentam expor a sociedade burocrática de consumo dirigido. Mesquita, ao abordar o assunto, reitera a noção previamente mencionada de contracultura, ao afirmar que:

A contracultura não se assemelhava de fato ao que era reproduzido na mídia (paz e amor dos hippies). Havia coletivos extremistas e indivíduos criativos que visavam destruir a propriedade privada e constituir novas organizações sociais, com base na distribuição livre de bens, serviços e cultura (Mesquita, 2011, p.79).

O autor localiza na contracultura a criação de atos absurdos que usavam o meio do espetáculo para bombardeá-lo, como uma guerrilha simbólica, interferindo nas notícias e manipulações da mídia como produto da contracultura. Derry, expõe origens ainda mais remotas, ao ressaltar que o roubo da linguagem programada é tão antigo quanto a desconstrução das narrativas dominantes da cultura branca pelos escravizados. Neste caso, Mesquita (2011) cita a análise de Henry Louis Gates, na qual africanos escravizados reescreviam tais narrativas como paródias encriptadas culturalmente, de modo que os brancos não pudessem compreendê-las.

Mesquita (2011, p.180) exemplifica, via Dery e Henry Mayhew, crítico social vitoriano, que a mudança dos vocábulos e a criação de gírias da classe trabalhadora de vendedores ambulantes londrinos funcionavam como uma estratégia de ridicularizar a polícia local e permanecerem impunes. Uma forma de assalto à sintaxe da vida cotidiana posteriormente apropriada para imagens, o que pode ser remetido à criação de onomatopeias e sons entoados por Schwitters em sua passagem com *Kleine Dadá Soire* pela Holanda. Posteriormente, as estratégias foram utilizadas nas colagens e intervenções na iconografia, em imagens estáticas ou montagens cinematográficas, além da montagem na própria construção narrativa utilizada na vanguarda.

Uma referência comum nos antepassados dos *jammers* mencionados por Mesquita (2011, p.181) e por Schoenberger (2017, p. 161), quando abordam brevemente as intervenções de Grootveld, são os novos realistas franceses, como já mencionado. Pouco tempo antes das intervenções em Amsterdam, artistas como Jacques de la Villeglé e Raymond Hains, que vinham realizando trabalhos englobados sob a nomenclatura de *décollage*. Um método que consistia em destacar ou remover camadas de uma determinada imagem, o aparecimento de camadas subjacentes cria um novo sentido e uma nova imagem, como uma colagem ao revés.

Figura 79 – *Jazzman*, Jacques de la Villeglé, 1961

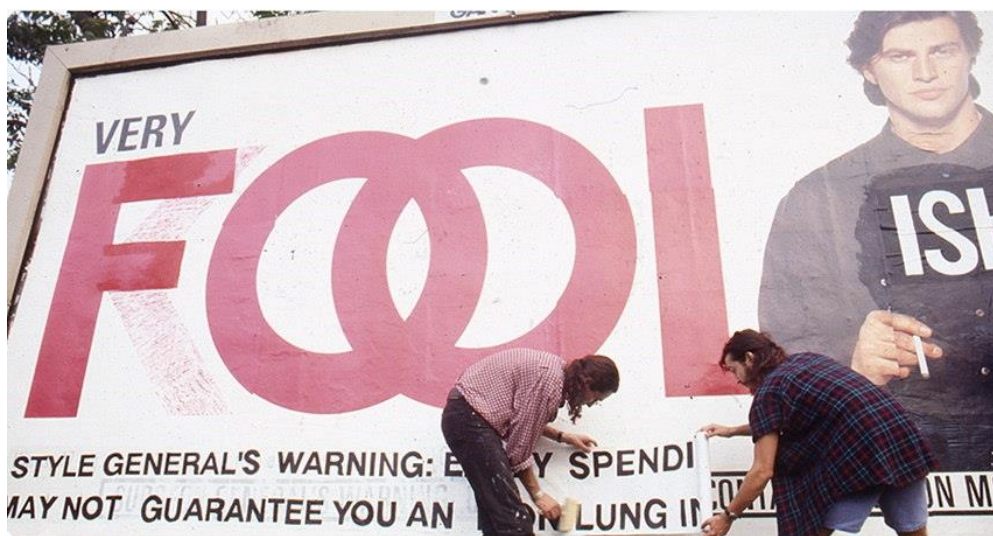


Fonte: Tate.

O comparativo é válido, caso analisarmos o período, a localidade e os questionamentos presentes nas ações artísticas, como a intenção de criticar o consumo excessivo de imagens e provocar as alterações sociais estabelecidas no pós-guerra a partir do crescimento econômico europeu por meio de ações repetitivas. Ou seja, existe um diálogo teórico no qual podemos englobar os Novos Realistas e Grootveld, não apenas no recorte de intervenções e apropriações, como aqui demonstrado e diretamente ligado aos cartazes de tabaco modificados por Grootveld, principalmente durante os anos de 1961 e 1962. A intervenção em cartazes de tabaco realizada pelo conhecido grupo de

jammers BUGA-UP¹³⁹, entre os anos de 1978 e 1985, é mencionada por Mesquita (2011, p.187). O autor menciona que o humor dos *jammers* é componente discursivo necessário e, quando bem contextualizado em uma intervenção, é capaz de aproximar pessoas de um determinado assunto. O humor, neste caso, reduz a barreira de resistência sobre a recepção de ideias complexas, reforça elementos persuasivos e chama a atenção da mídia.

Figura 80 – *Very Kool Very Foolish*, Jorge Rodriguez-Gerada, previamente conhecido como Artjammer, Nova York, 1995.



Fonte: jorgerodriguezgerada

Outra comparação realizada por Schoenberger (2017, p. 161), e essa também alocada na categoria de vandalismo, foram as intervenções realizadas nos muros do *Quartier Latin* sob o espírito do maio de 1968. Tomadas pelo sentimento anticonsumista, a juventude estudantil, que em determinado momento passou a ser encarada como uma categoria social crescente, utilizou os muros como estratégia de reafirmar valores e a liberdade de expressão, fortemente influenciados pela perspectiva abordada e pelo sentimento captado por Debord na *Sociedade do Espetáculo* publicado um ano antes.

¹³⁹ Sigla referente a *Billboard Utilising Graffitists Against Unhealthy Promotions*.

Figura 81 – *Consuma mais você viverá menos*, escrito nos muros de Paris, 1968



Fonte: rfi

Práticas artísticas performadas nas ruas se tornaram cada vez mais comuns, como podemos constatar nos anos subsequentes à atuação de Grootveld. A Internacional Situacionista, segundo Mesquita (2011, p.198), observou as estratégias de recuperação do protesto pelo espetáculo, ou da arte vanguardista pelas categorias pré-estabelecidas, sendo depois aceita institucionalmente.

O *détournement* virou uma forma estética domesticada nas mãos dos artistas de apropriação com seu discurso pós-moderno de crítica à originalidade. *Jammers* foram convidados a integrar o panteão das campanhas publicitárias, outra maneira apontada pelo autor do corporativismo englobar a contracultura. (...) A rebelião existencial é o estilo padrão do capitalismo flexível. O sistema repressivo tornou-se obsoleto. (...) Suas táticas são como grandes *insights* na vida cotidiana que desestruturam as narrativas da história social e da arte e acrescentam novas visões para a elaboração de um futuro mais justo e verdadeiro (Mesquita, 2011, p. 198-203).

Retomando o pensamento de Foster (1996) em *O Artista como Etnógrafo*, no qual o pensamento de Benjamin a respeito do artista como produtor é reformulado e alterado

para o artista como etnógrafo, ao contestar arte capitalista-burguesa, alterando o sujeito (cultural e ou étnico). Foster (2014, p.162) apresenta o pressuposto realista, no qual o outro, no caso, o sujeito pós-colonial, que substitui o sujeito proletário de Benjamin, está, de alguma forma na realidade, não na ideologia, porque ele é socialmente oprimido politicamente transformador e/ou materialmente produtivo, ao afirmar a verdade de uma posição política ou a verdade de uma opressão social.

Para Foster (2014), o pressuposto realista é combinado com uma *fantasia primitivista*: o outro, que geralmente se supõe ser de cor, tem acesso especial ao psiquismo primário e a processos sociais dos quais o sujeito branco é de, alguma forma, excluído; uma fantasia modernista amplamente explorada nas vanguardas. Passa-se a desafiar convenções repressoras da sexualidade e da estética, porém a codificação automática da diferença aparente como identidade se manifesta, e da condição do outro como exterioridade tem de ser posta em questão. Podendo reduzir a identidade a sua essência e restringir a identificação tão importante para a filiação cultural e aliança política.

A partir disso, Foster (2014, p.164-165) traça um mapeamento do primitivo a com base nas relações entre espaço e tempo antropológicas que persistem guiando a narrativa da “história como desenvolvimento” e da “civilização como hierarquia”, numa associação que o primitivo é inicialmente projetado pelo sujeito branco ocidental como um estágio primal da história *cultural* e, depois, reabsorvido como um estágio primal da história *individual*.

A idealização da condição do outro tende a seguir uma linha temporal na qual um grupo é privilegiado como um novo sujeito da história, para em seguida ser desalojado por outro, uma cronologia que pode derrubar não só diferentes diferenças (sociais, étnicas, sexuais etc.) mas também diferentes posições dentro de cada diferença (Foster, 2014, pp. 165-166).

Daí resulta uma política que pode *consumir* seus sujeitos históricos antes de eles se tornarem historicamente efetivos. Duas vertentes do pensamento contemporâneo a respeito dos estereótipos apresentados por Grootveld são preponderantes: a visão ocidental sobre culturas originárias e saberes tradicionais, representados como místicos, eram vistas como inferiores aos saberes colonizadores, a partir do escárnio ou da

bestificação. Como mencionado por Foster. Ou, a visão desses povos como exóticos, um objeto de pesquisa antropológica, inspirador e, de certo modo, beatificados, com uma aura de bondade e compreensão atribuída ao sobrenatural. Vertentes mencionadas por Foster (2014, p.166), as quais o artista europeu poderia absorver e transpor para sua arte e, a partir dela, domar e podar o que há de *selvagem* e transformá-las *verdadeiramente* em arte, aquela apresentada e fruída por espectadores/consumidores de arte.

Atualmente, a armadilha em ambos os pontos de vista é amplamente debatida; antigas e novas estratégias são constantemente postas em voga, povos originários e marginalizados propõem uma subversão da narrativa tradicionalmente recontada e encontram uma abertura sistêmica, maior que a inexistente anterior, para disseminar suas produções, dentro da lógica da extrema importância de escovar a história a contrapelo simultaneamente à cooptação mercadológica, que busca transformar em mercadoria pautas contemporâneas. Porém, como mencionado, a inexistente abertura anterior permitiu a proliferação da criação de uma mitologia branca, ocidental e europeia tanto sobre o animalesco que os envolvia quanto o mito do “bom selvagem”. O início da representação do personagem Piet, por Grootveld, se deu antes de sua viagem à África, momento considerado determinante pelo artista. A figura que supostamente encantava as crianças ao lado de *Sinterklaas* em suas peregrinações e distribuições de doces e que aterrorizava Grootveld por sua grotesca encenação, aparece nas ações do artista desde a década de 1950, quando se caracterizava como Piet e alterava as principais características do personagem.

Em uma espécie de desvio folclórico, Piet, que é facilmente correlacionado com uma pessoa escravizada por *Sinterklaas* visto sua caracterização, ou seja, a hedionda prática do *blackface*, trazida em navios que remetem às práticas escravagistas e à tradição naval holandesa ligada ao colonialismo, é um doce e fiel servo do *bom velhinho*, sempre disposto, sorridente e a postos para fornecer doces e pequenos presentes às crianças holandesas também boazinhas. Já o Piet de Grootveld, por vezes, tem a característica da doçura servil acentuada e paródica, é extremamente ingênuo com traços infantis, como no discurso realizado no *happening Open het Graf* no qual Grootveld, como Piet, diz que “adoraria ganhar uma camisola”, como uma dupla prática de *crossdressing*. Em outras ocasiões, como nos posteriores *happenings* na *Spui* o Piet de Grootveld adquire um ar lunático, com olhos arregalados, charutos, falando frases desconexas ou repetidas em tom cada vez mais alto e hostil.

O artista James Luna, cujas origens são nativo americana e mexicana, é mencionado por Foster (2014, p.182) por sua paródia aos estereótipos referentes às suas origens. Segundo o autor, Luna traz o primitivismo para parodiá-los, para devolvê-los à sua audiência explosivamente. Suas estratégias perturbam uma política dominante que depende de estereótipos estritos, práticas de autoridade estáveis e diversos tipos de reanimações humanistas e ressurreições museológicas. Por uma perspectiva, Grootveld, com suas representações constantes de Piet, pretendia chocar a audiência e exacerbar a problemática que envolvia o personagem, algo que se liga a sua preocupação na crítica referente aos *happenings* na estátua de van Heutsz, como visto quando foi distribuído ao público sarcasticamente as garrafas de *água de colônia*.

Em um subcapítulo de *Waiting for the Witch Doctor*, livro oriundo da pesquisa de Schoenberger a respeito do *scrapbook* de Grootveld, a autora argumenta a respeito do que identifica como prática de *blackface* realizada pelo artista. No subcapítulo, Schoenberger (2020, p.45) menciona que mesmo que não houvesse uma segregação racial explícita na Holanda, tal como nos Estados Unidos, havia sim uma divisão não oficial. Grootveld, por sua vez, frequentava majoritariamente ambientes frequentados por pessoas negras, como clubes de *jazz*. Na África do Sul, Grootveld optou por habitar a parte segregada de Durban, na qual adquiriu a “caixa mágica” e teve conexões com locais, como é visto em fotos e mensagens presentes no seu *scrapbook*.

Dentre os itens referentes à viagem e aos nativos de Durban, há uma fotografia na qual Grootveld abraça os ombros de seu colega, um jovem rapaz negro, provavelmente de Durban, com o braço esquerdo e seu não identificado colega o abraça com o braço direito, ambos descontraídos olhando diretamente nos olhos um do outro, em um ambiente interno ao lado de uma janela. Há também uma carta escrita *ndugu wa farraha*, algo que se assemelha à *seja feliz, irmão* ou *esteja bem, irmão*, sendo o irmão também traduzido como relativo ou camarada. Contudo, o idioma se aproxima do suaáli, não comumente falado na África do Sul e não listado como um de seus idiomas oficiais. Sendo Durban a terceira cidade mais populosa da África do Sul, não é incomum a presença de pessoas de outros países e etnias, principalmente no ambiente portuário. O *scrapbook* também apresenta um poema; Schoenberger sugere que a ode é datada simultaneamente ao período em que Grootveld esteve embarcado, *Dedicado ao tão aguardado, ex-exibicionista, Robert Jasper*:

When I look into his crotch
I see myself
Brown with white eyes
An albino with European thoughts
Guilty, without an alibi
Disinherited by age-old generations
A silent night remains
*Waiting for the witch doctor*¹⁴⁰
 (Schoenberger, 2020, p. 46)

Não há indícios de quem foi o autor, contudo, Schoenberger (2020, p.46) assume, em sua interpretação de conteúdo, que poderia ter sido um homem negro, e indica um possível relacionamento íntimo entre ambos. A autora supõe que foi um homem, uma vez que os relacionamentos privados de Grootveld envolveram tanto homens quanto mulheres (2009, p.64). Todavia, argumentações a respeito de relacionamentos, sejam esses íntimos ou não e, apesar de o poema que atribui as diversas qualidades já mencionadas e debatidas sobre Grootveld, ao exibicionismo, à feitiçaria e ao fato de ele se sentir constantemente perdido em um vácuo geracional, Grootveld, permanece um homem branco europeu e, por mais que possa e tenha divergido do pensamento homogeneizador de sua geração, suas atribuições em fantasias se tornaram ainda mais erráticas sob o aspecto revisionista de seu trabalho e seu pensamento recai sobre uma problemática maniqueísta.

Schoenberger, em sua pesquisa sobre os arquivos de Grootveld, principalmente em relação a autodenominação *o mouro em sua jangada* e o fato de atrair a atenção para festa infantil de *Sinterklaas* realizada em 1955¹⁴¹, sua não aceitação durante o crescimento dos festejos da data, como visto em diversos exemplos como no *happening Open het Graf*. Grootveld protesta de modo lúdico, paródico, direto e exagerado ao demonstrar seu repúdio sobre as temáticas, como fez com a publicidade, o tabaco, os automóveis, dentre outras questões previamente abordadas. Grootveld, de fato, se apropria de elementos das culturas tradicionais, atribuindo a elas um valor comum aos europeus, como itens mágicos, em uma estratégia de diminuição da racionalidade e inferiorizando saberes e narrativas tradicionais, como se em seu local de pertencimento não houvesse espaço para saberes ancestrais, magia e tais pensamentos comumente relacionados aos povos

¹⁴⁰ Quando eu olho em sua virilha, eu me vejo, marrom com olhos brancos, um albino com pensamentos europeus, culpado sem alibi, deserdado pelas antigas gerações, a noite silenciosa permanece, esperando pelo feiticeiro. Tradução livre da autora desta tese.

¹⁴¹ Originalmente *Robert Jasper in De Moor op her vlotje een attentie voor de a.s zaterdag te houden collecte van het sint nicolaas kinderfeest*, mencionado por Duivenvoorden (2009, p. 105) como uma referência a Otelo, o Mouro de Veneza, de Shakespeare.

colonizados. Ao atribuir a magia a si mesmo, Grootveld se *subcategoriza* à posição xamânica, à vista de seus conterrâneos, e atribui a si um tipo de poder nessa posição, visto que, a atribuição mágica ligada ao irracional e à loucura possuía uma potência narrativa superior a sua posição marginalizada ligada a suas origens, seus estudos e seus empregos.

Piets foram utilizados à exaustão durante os *happenings* no *lieverdje*. O elemento teatral cooptado do folclore local esteve presente não apenas nas ruas e praças, mas em água, nos *piepschuins*, em ambiências como a *K kerk* e os eventos como o *Open het Graf*. O ambiente urbano, mesmo durante a pequena existência da *K kerk*, não foi abandonado por Grootveld e sua crítica ao espaço comum se estendeu em ações, tanto sozinho, quanto com o Provos, como no *plano das moradias brancas* e nos ideais acerca de uma cidade menos poluída, com o *plano das chaminés brancas*, e na disseminação de transportes alternativos. Seu apreço por sua cidade natal o fazia ver e escancarar tanto problemas existentes quanto possíveis soluções, nunca sob intuito de se afastar ou abandonar Amsterdam, como era comum às comunidades que se juntaram durante as décadas de 1960 e 1970. Grootveld ocupou espaços abandonados, procurou a história e o significado de praças, estátuas e monumentos, e os expôs para outros habitantes locais. Atribuindo outro sentido à estátua de uma criança zombeteira devido à sua ligação com a fábrica de tabaco, as possibilidades de sentido e reflexões de Grootveld reverberam de tal modo que o *lieverdje*, atualmente cercado de cafés e livrarias, é comumente ligado à figura do artista e é local de realização de protestos de estudantes locais. O monumento dedicado ao general genocida van Heutsz continua alvo de ataques e debates, mesmo após a remoção de seu nome. Inaugurado quase concomitantemente com a opulenta estátua do anarquista Domela Nieuwenhuijs, todos esses símbolos habitam uma mesma Amsterdam, a cidade com que Grootveld criou uma intrínseca dependência e para a qual idealizou o que via como uma permanência futura mais adequada às gerações vindouras.

Mais de uma década após a série de protestos de Grootveld, diversos grupos e artistas expuseram sua hostilidade em relação aos símbolos presentes no espaço público. Mesquita (2011, p. 220) narra a ação do grupo brasileiro 3nós3 em 1979, na qual estátuas paulistanas foram encapuzadas com sacos de lixo, em um suposto sufocamento. Uma metáfora ao silêncio e à tortura que coibiu os adversários do regime militar, mas também como uma manifestação sobre o patrimônio público que quase nunca é notado pelos transeuntes. O grupo avisou a mídia local de maneira anônima para que tais ações fossem apuradas e se apropriaram da divulgação como um meio prático e barato para

documentação, registro e disseminação. Os materiais foram posteriormente transformados em postais. Esa estratégia foi amplamente utilizada por Grootveld, principalmente durante suas intervenções nas propagandas – o momento de sua detenção e atenção dos jornais também era manipulado pelo artista para finalidade própria.

Outros grupos mencionados por Mesquita utilizaram estratégias semelhantes às de Grootveld, como práticas performáticas inusitadas realizadas em ambientes como bares e restaurantes, as intervenções humanas do *Viajou sem Passaporte*, realizadas entre 1978 e 1982, catalogavam em fotografias as reações do público nas situações inusitadas em que eram inseridos sem ciência. Tal como a catalogação das ações de Grootveld enquanto performava Miep ou outras figuras ligadas ao gênero feminino. O que Mesquita aborda como Poética do Fluxo:

Nas ruas ou em situações que interpolam comentários políticos com interferências que estimulam outras percepções sensíveis da arte diluída na vida (...)Diálogos são positivos, irônicos ou táticos, tal como o amálgama entre as proposições coletivas atuais com outras manifestações da contracultura (Mesquita, p.211- 225).

Para Lefebvre (1991, p.135), ao abandonar a representação, o ornamento e a decoração, a arte no urbano pode se tornar prática e poética, ou *práxis e poiesis*, em escala social, “a arte de viver na cidade como obra de arte.” A amplitude dessas ações reverbera na absorção internacional do sistema de arte mediante a prática, segundo Mesquita (2011, p. 234), oficializando em alguma lacuna da história da arte contemporânea como, por exemplo, em processos de renovação urbana, gentrificação e uso instrumentalizado da estética subcultural que reforçam o lucro e o prestígio dessas estruturas.

É perceptível que, ao inserir Grootveld nesse campo, seu diálogo se aproxima mais das futuras vertentes e estratégias que as suas supostas referências. Categorias abordadas por Kwon (2002), a partir do pensamento da artista e educadora Suzanne Lacy (1993) que identifica como *novo gênero da arte pública* ou o que a crítica Arlene Raven (1993) reconhece como *arte de interesse público*. Kwon (2002, p.105) menciona que Lacy observa o que existe no espaço entre as palavras público e arte é a desconhecida relação entre artista e audiência, tal relação pode ser considerada o trabalho de arte em si. Já Raven, reconhece como a forja de interseções diretas com as questões sociais. O que incentiva a coalizões comunitárias em busca de justiça social e na tentativa de obtenção

do poder institucional para artistas atuarem com agentes sociais. Uma forma contemporânea de consciência social e arte politicamente ativista.

Kwon (2002, p.107) afirma que esses artistas escolhem a *liberdade* de trabalhar em locais *reais* com pessoas *reais* abordando questões *cotidianas*.

Em um movimento que um crítico aborda como “realismo social pós-moderno”, o novo gênero da arte pública também insiste num afastamento das tendências universalizantes da abstração modernista, para celebrar as realidades particulares do indivíduo “ordinário” e suas experiências “cotidianas”. Questões dos corações e mentes do “sujeito usual nas ruas” ou “pessoas reais” fora do mundo da arte (Kwon, 2002, p.107).

A autora reitera e se debruça no fato de que, apesar do esforço realizado pelos artistas, críticos e historiadores em unificar tais tendências da arte pública em um movimento coerente, as inconsistências, contradições e variações são inúmeras.

Ao mesmo tempo que o afastamento de Grootveld com as instituições e seus representantes, galerias, museus, curadores e financiadores o afasta da controvérsia de Foster amparada por Bordieu e Kester (entre outros), também, proporcionalmente, o afasta da ideia de artista, de produtor de arte em si e da terminologia ligada a artistas que trabalham com alguma vertente social e/ou ativista, o *excepcionalismo artístico*. Segundo Earley (2023)¹⁴², a conotação do *excepcionalismo* não denota uma conduta errática ou pejorativa, mas uma espécie de privilégio concedido aos artistas para que cometam desvios aos padrões normalmente aplicados à sociedade, mediante experimentações estéticas, analisando e intervindo em problemáticas referentes à sociedade e até mesmo aos meios em que habitam suas produções. O que isenta os artistas de uma pressão normativa ou objetividade em suas produções ao utilizar recursos como humor, ironia e ambiguidade em suas produções. Tais recursos, somados à falta de objetividade, não expõem diretamente a mensagem do artista ao público, mas trabalham com uma suposta autonomia intelectual do espectador, o que, de outra forma, torna essas obras altamente mal interpretadas pelo público. Feito tal parêntese, apesar da presença do humor, da ironia

¹⁴² EARLY, Christopher. Artistic exceptionalism and the risks of activist art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Hoboken, v. 81, n. 2, p. 141–152, June 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/jaac/kpad005>>. Acesso em: Maio, 2025.

e da ambiguidade, que naturalmente podem gerar uma interpretação equivocada, simultaneamente ao pensamento que uma vez apresentada ao espectador a intenção do artista, por mais literal que seja, ganhará novas atribuições e interpretações. Grootveld, não esteve em um ambiente controlado, com um público-alvo ou se inseriu em determinado ciclo para causar quaisquer rupturas, logo, a terminologia não se aplica ao artista.

Nas décadas que sucederam os mais proeminentes trabalhos de Grootveld, houve uma aproximação de sua figura artística a uma figura política ou ativista. O Provos, definitivamente, causou estranhamento e introduziu questões pertinentes à vida social holandesa, cuja reverberação chegou a alguns países distantes. Como visto previamente, Grootveld e o Provos são facilmente conectados em determinados aspectos morais e filosóficos à contracultura. Porém, as motivações de Grootveld para os constantes afastamentos com o Provos, foram as questões políticas pregadas por van Duijn e projetadas por de Vries ao público, tornaram as manifestações ativistas incontroláveis, se afastando dos preceitos iniciais tanto do Provos quanto do próprio Grootveld, ou seja, o ativismo social uma vez que espalhado não pode ser controlado, exemplificado a crença ainda existente em relacionar Grootveld a eventos como o protesto do dia do casamento da princesa Beatrix e ao suposto *happening* realizado por Stolk no *Lieverdje*.

Em uma suposta categorização de Grootveld, caso analisemos seus âmbitos de atuação, por meio de questionamentos e estratégias, pode-se abarcá-lo como um *artivista*. Chaia (2007), em seu texto *Artivismo – Política e Arte Hoje*, trata do estreitamento das atividades artísticas que se querem políticas, ou práticas políticas que procuram suporte na estética, e assinala os possíveis momentos do surgimento do *artivismo*, sendo o primeiro deles o final da década de 1960, a partir dos movimentos de direitos civis, mobilizações estudantis, contracultura, dentre outros, abordando especificamente o Situacionismo e a *Sociedade do Espetáculo* (1967). Segundo o autor, uma das formas de sabotar a sociedade capitalista é imprimindo novo significado à arte, gerando a antiarte, capaz então de permitir novas possibilidades de ampliação da vida (Chaia, Ano, p. X). O segundo momento ocorre em meados da década de 1990, com a difusão do neologismo e o avanço tecnológico que propicia o alastramento do campo de ação, ambos atrelados à arte conceitual da década de 1970 e à emergência da temática ativista que ganha contornos delimitados na década de 1980.

De imediato, o ativismo cultural tende a aproximar-se da antiarte, ao eliminar o objeto artístico em favor da intervenção social inspirada pela estética e ao desconsiderar a contemplação em benefício do envolvimento da comunidade. Neste fazer, os sujeitos produzem conceitos ou práticas, tendo por base uma consciência crítica aguçada portada pelo artista individual ou por um coletivo. O ativismo distingue-se pelo uso de métodos colaborativos de execução do trabalho e de disseminação dos resultados obtidos. Desta forma, é característico desse tipo de arte política a participação direta, configurando formatos de situações que vai do artista crítico até o engajado ou militante (Chaia, 2007, p.X).

Há, então, para Chaia, um reconhecimento do artista no reconhecimento de conflitos a serem enfrentados, na crítica da produção contemporânea e no reconhecimento do outro, sendo o artista contra a ideia atrelada ao objeto e o sistema de distribuição. Tal arte se vale do *processo* e, no seu interior, a *tática*, relacionada ao microcosmo ou ao macrocosmo. Há no *ativismo* um *realismo político* e a incorporação da instrumentalização da arte, que parte do individual para o coletivo e culmina no outro, transpondo o cenário para o espaço público.

Em uma abordagem cronológica, Grootveld não poderia pertencer a uma corrente delimitada, décadas após suas ações que coincidem com o nascimento, proposto por Chaia (2007), de tal terminologia. Porém, ações pertencentes a décadas subsequentes à atuação de Grootveld nas ruas foram revisitadas, como o *cultural jamming*, e alocá-lo em um âmbito *artista* poderia ser um viés, mas lê-se que a contracultura fomenta uma base para o estreitamento desses laços políticos e estéticos, mesmo anos após diversas ações que já aproximavam tais aspectos, tanto como aproximavam a arte da vida, do espaço público e do coletivo.

Mesquita (2011, p. 236-237) menciona coletivos de arte brasileira que buscam se inserir no mercado comercial e criticá-lo ao mesmo tempo “como um vírus”, uma espécie de paradoxo adotado por muitos. Ambivalências que, como visto anteriormente, podem significar uma estratégia eficaz de inserção no sistema, podendo desencadear momentos de crise e reflexão. Em abril de 2003, ao abordar o *Mídia Tática Brasil*, que se propõe a discutir as interseções entre arte, política e tecnologia sob o prisma da mídia tática, foi publicado, em um importante periódico, uma matéria denominada *A explosão do a(r)tivismo*, na qual a autora descrevia os coletivos os aproximando de estratégias situacionistas e de artistas brasileiros como Hélio Oiticica, Arthur Barrio e Cildo

Meireles. Ainda segundo Mesquita, em respostas, diversos artistas se sentiram excluídos e mal-descritos, além da polêmica relação com a terminologia *ativista*. Sobre o termo, Mesquita expõe sua visão pessoal na qual acredita que o termo é problemático por denotar certo engessamento dos campos de inserção entre ativismo e práticas artísticas, além de, obviamente, ser um nome projetado pela mídia muito mais com o objetivo de se criar a aparência de uma “nova tendência” na arte.

Dentre poucos anos, a tendência da união dos termos arte e ativismo, adquiriu diversos entusiastas e contrários. Em 2016, Stange, em artigo para a revista *Artreview*, o considerou ignorado pelo *establishment* artístico, identificando uma tendência acadêmica e museológica em ignorar o termo. No decorrer da matéria, o autor identifica que a tendência estava no afastamento efetivo das instituições e nas discussões e ações práticas em busca de mudanças reais do ser. Diversos debates são pautados dentro dos conceitos de arte e ativismo, desde mudanças na base do que denominam como alta cultura, patronos e instituições tradicionais, a atos radicais ligados a micropolíticas, polarização, consumo dirigido do público de arte devido à rápida absorção dos responsáveis pelas instituições e manutenção do sistema de arte as pautas comumente pertencentes a grupos marginalizados, tal como foram absorvidas e transformadas em mercadorias as pautas da contracultura, em um constante ciclo de renovação de ideais e manutenção do sistema capitalista de base que rege o âmbito artístico.

Sendo assim, proponho o afastamento de Grootveld em sua temporalidade e por seu afastamento consciente tanto do mercado e do ambiente artístico quanto das questões relacionadas à política em seu significado mais burocrático, ao qual van Duijn e de Vries se aproximaram nas décadas de 1960 e posteriores.

Parte III

Qualquer observação, mesmo a mais insignificante, reveladora de que os críticos viam pelo menos uma pequena parte do que ele via no quadro o deixava agitado até o fundo da alma. Sempre atribuía a seus críticos uma compreensão profunda e maior do que aquela que ele mesmo tinha e deles sempre esperava algo que ele mesmo não via em seu quadro. E, não raro, tinha a impressão de encontrar isso na opinião dos espectadores.

(Anna Kariênina, Liev Tostói)

4.1 O Incomum Artista do Comum

Em *A Sociedade do Artista: ativismo, morte e memória da arte*, Stéphane Huchet aborda com profundidade diversos temas relativos a permanências e metamorfoses artísticas em distintos séculos que reverberam na atualidade, elaborando um rico diálogo entre textos, autores e períodos, questões relativas ao fim da arte, ao fazer/devir do artista, moral, utopia, regimes estéticos, sem perder de vista o ativismo artístico e os “artistas do cotidiano”, ou, *artistas-do-comum*. Em sua constelação introdutória, alguns pontos característicos dessa categoria artística são introduzidos e retomados ao longo do texto:

Motivados por uma (nobre) vontade de missão social, de criação de relações no comum, no prosaico e no ordinário da vida e do real – *chama de artistas-do-comum* – talvez constituam uma nova categoria de artistas, ativistas corajosos, felizes, socialmente engajados, pouco sensíveis ao seu próprio prestígio. Apresentam verdadeira despreocupação em relação ao amplo contingente icônico, disciplinar, histórico da arte e das imagens (Huchet, 2023, p. 13).

À primeira vista, percebe-se que o autor trata de artistas e práticas pautadas no contemporâneo, ou seja, há uma distância histórica das realizações de Grootveld, cuja proximidade se estreita quando se lê algumas das referências como Kaprow, Beuys, Oiticica, dentre outros. Ao citar *A Genealogia do (não) Artista*¹⁴³, constatamos a concepção reinante à época de Grootveld retomada e, de certa forma, nunca abandonada por artistas que prezam pelo vínculo social, como são descritos os *artistas-do-comum*.

¹⁴³ Frederico Gomes “A genealogia do (não) artista” 1983, p. 172.

Kaprow concebia em 1964 como a elaboração das condições de transmissão da experiência e da criação de valores – constitui ainda hoje o solo sobre o qual florescem certas formas de arte que buscam criar vínculo social no contexto da vida cotidiana (Huchet, 2023, p.19).

Kaprow, cujos escritos mencionam Grootveld como exemplo de não artista, preestabeleceu alguns dos pensamentos teóricos utilizados como embasamento atual em proposições artísticas e ativistas de indivíduos ou coletivos que se encaixam na categoria de *artistas-do-comum*. Tais práticas, por vezes, ancoram no engajamento e, despreocupando-se com o método plástico ou *performativo*, arriscam negligenciar a arte.

Há uma forte possibilidade suscitada por Huchet (2023, p.73) que os *artistas-do-comum* têm sua práxis motivada em contrariar o enrijecimento doutrinal proposto em uma cientificização da arte¹⁴⁴. Desafiar, provocar e contrariar o modelo e os moldes artísticos pode ser encarado como uma estratégia dos *artistas-do-comum*, um método antigo caso visto sob a perspectiva historicista da arte, a tentativa de diálogo e inserção de uma arte lida como *comum*, ou uma proposta ativista embasada em questões sociais e aproximação com outro; em diversos casos necessita de uma, ainda que às vezes hipotética, noção de verticalidade do artista com *o outro*. Seguindo tal raciocínio, podemos observar algumas noções de *artistas-do-comum* em que eles

Parecem desejar, em nome da arte, reinventar alguma experiência vital e existencial suscetível de dever pouco à arte e seus procedimentos. Ao mesmo tempo, eles não parecem poder renunciar à arte, apesar de muitas ações realizadas em seu nome serem suscetíveis de acontecer sem recorrer a seu prestígio (Huchet, 2023, p. 42).

Por exemplo, na escolha de locais mais marginais possíveis a um circuito institucional ou tradicional da arte. Sob o intuito de fazer da arte um contexto portador e legitimador de uma experiência descomprometida com toda dívida para com as históricas condições de possibilidades práticas e simbólicas da arte. Há um deslocamento por parte desses artistas na direção de agendas características da problemática da inserção social e participativa, refletindo uma ampla tendência cultural e política. Dessa maneira, o autor (2023, p.44) afirma que as motivações dos *artistas-do-comum* representam um deslocamento, tanto físico quanto na direção das agendas características da problemática

¹⁴⁴ A compreensão de tal postura é aprofundada pelo autor em *Antes da Ciência* (Huchet, 2023, p. 73-78).

da inserção social e participativa. Algo que, atualmente, consta também no ideário de muitos arquitetos, construção da cidade, do habitar a cidade, do planejamento, da aproximação, contra imposições do mercado especulativo e das políticas públicas urbanísticas neoliberais.

A lógica de retomar o pensamento às práticas artísticas dos Situacionistas, como o desvio e a deriva, o pensamento de Lefebvre e as práticas simbolicamente conscientes de Grootveld, é subvertida quando pensa-se pouco mais além, não em um obscurantismo artístico, mas em práticas de cânones, como Huchet exemplifica (2023, p.66), a assimilação da vida cotidiana no fazer artístico pode ser notada em afrescos e vasos gregos; na pintura holandesa do século XVII estão presentes obras de Borsch, Vermeer, Rembrandt os quais tiraram proveito do contraste entre o excepcional e o cotidiano, transformando este último numa categoria predominante da pintura de gênero. A maneira com que o cotidiano e o urbano foram cooptados em temáticas artísticas, canônicas ou não, se torna, então, o ponto de discussão e intersecção dos retratados *artistas-do-comum*.

Outro aspecto característico suscitado por Huchet (2023, p.80) parte de um suposto despertar existencial, crítico e sensível, no qual procuram salvar o público e as comunidades da alienação. Convergindo com o pensamento de Foster, quando trata do artista como etnógrafo, o *artista-do-comum*, em sua pretensão de burlar espaços artísticos, atingir outras comunidades e se apropriar do espaço urbano, adota uma postura messiânica, um salvador, que em muito se assemelha à antiga figura do artista como gênio. Pautando-se em uma narrativa de diluição da autoria, permeado por recursos artísticos que transpõe ao outro a sensação de cocriação e certa responsabilidade. O artista multiplica as posições de práxis e a ação para melhor ocultar-se por trás delas, numa posição de discurso multifacetada, difratada e, conseqüentemente, consolidada por meio de um poder de encenação, articulação e interpelação redobrado.

Nota-se o impasse de um artista que se põe literalmente na figura do outro, como em fotografias e performances, impondo uma dependência de produção com o outro, caso de *happenings* e performances. Porém, o eu não se apaga, não há um disfarce na imposição da posição do autor. Vê-se que a fuga do estatuto do artista dentro da historiografia da arte talvez seja intransponível e, mesmo disfarçados de não artistas, a maior parte desses artistas camuflados age apenas com peças pré-moldadas por instituições.

Beuys, por exemplo, como entusiasta de uma abertura artística e participativa, se aproxima da concepção contemporânea que todos podem ser artistas em potencial. Essa ponte entre o artista e o público e esse potencial aproximação com a diluição da narrativa gera um palanque de fala, e garante certa autoridade à pauta de *artistas-do-comum*. Algo semelhante é apresentado por Huchet como um nó:

Certa arte moderna vive de tentar realizar a fusão entre arte e vida, mas o fracasso dessa utopia, além de sempre tornar necessário recomeçar o jogo, transforma este em impossibilidade de sair da arte – já que é a realização desse impossível, isto é, a superação do fosso entre arte e vida, que permitiria a libertação total (Huchet, 2023, p. 128).

Mesmo quando certos artistas continuam, ingenuamente, invocando as motivações da luta anti-institucional, eles raramente se dão conta – ou então fingem ignorar – que “aquele que entra no domínio da arte nunca mais sai dele”¹⁴⁵. O domínio, cujo público por vontade ou ingenuidade ignora, e o artista, que forja a saída de um local de permanência e pertencimento, funcionam sob lógicas contraditórias e, por vezes, utópicas. Huchet (2023, p.166) nos oferece um olhar sobre a lógica do processo artístico que, num primeiro momento, finge conceder ao povo sua competência singular, logo o povo tem a ilusão de oferecer gentilmente o que nunca deixou de pertencer ao artista, uma retroalimentação de poder realizada pelo artista.

Entretanto, a crença em uma mudança, seja ela regada de utopia, otimismo ou ingenuidade, está de fato presente em práticas artísticas. A proposta atual de muitos artistas consiste na transformação do teor do conhecimento teórico em princípio de ação, ou na participação concreta e ativa. Esse despertar de consciência do público, a partir de um gatilho artístico, crê em uma arte capaz de nortear tal proposta que desperta a mudança, a crença no poder transformador, política e eticamente, na capacidade do poder formador da arte, com capacidade de transformar o mundo e realizar um ideal, mesmo que em escala micropolítica, algo que constata Huchet (2023, p.175) em uma reflexão sobre o ativismo, em um cenário que impossibilita a reversão da crença social no poder do artista e na necessidade de sua existência.

¹⁴⁵ Referência do autor a Peter Burger “*Aporien der asthetischen Moderne/ Aporie de un'estetica dell'epoca moderna*”, em catálogo da exposição Extra Muros, pp. 24-25.

Conforme os desenvolvimentos dos parágrafos anteriores, diversos pontos dialogam com questionamentos levantados ao longo desta tese. Estratégias utilizadas atualmente não são de fato uma novidade ou uma reinvenção no campo historicista da arte. O desejo de aproximação e inserção no comum, cuja práxis direciona diversos artistas à utilização do próprio comum, seja no espaço marginalizado, na temática aparentemente banal e nos aspectos cotidianos, foram amplamente debatidos aqui. Grootveld se utilizou estritamente do ambiente comum, direcionando sua arte prioritariamente a transeuntes e os alocando em papel de espectador involuntário. Enquanto artistas buscam, mesmo que de maneira ingênua e utópica, se pôr na figura do outro, Grootveld desfigurou e reconfigurou o outro em suas transformações, ao personalizar e fazer de si caricatura de outros. Porém, observamos também sua realocação na figura artística, na qual não há uma falsa noção de verticalidade entre ele e o outro. Nesse ponto, percebe-se uma suposta ciência de Grootveld, que alguns artistas que assumem postura semelhantes ignoram ou optam por ignorar, que uma vez no domínio artístico sua saída se torna impossível. Nesse caso, estratégias artísticas são criadas para uma não inserção, reestruturada e impossibilitada em seu *pós mortem* a partir da consolidação de seus escritos e catalogação de seus trabalhos como peça que faltava, enxergando seus registros como semelhantes aos dos artistas que posavam ao catar materiais reciclados, como uma fundamentação de ações e criação de base teórica intelectual de suas criações imagéticas materiais.

Palavras utilizadas para descrever *artistas-do-comum* na contemporaneidade como ingênuo, utópico, otimista, podem facilmente ser adjetivos relacionados às ações de Grootveld; alguns desses aparecem de fato ao longo da tese. A ingenuidade, por exemplo, é algo presente no gestual, nas fotografias, nas performances e na caracterização do artista nos mais diversos papéis; sua intenção, na maioria dos casos, era a subversão da expectativa esperada do espectador. Como já visto, Grootveld trabalhou muito com signos e significados, literalmente, como percebido pelas aliterações e intervenções escritas, em seus discursos cuidadosamente elaborados para que fossem direcionados ao público geral e de fácil entendimento, porém, recorrendo a fatos e figuras históricas e folclóricas, transitando pelo imaginário popular através do simbolismo presente em imagens repetitivas, conhecimentos gerais, ritos tradicionais e o real significado, interpretado por ele em cenas e locais comuns. Seria ingenuidade pensá-lo como ingênuo e atribuí-lo à aleatoriedade. Zombar da ingenuidade e alocar-se no messiânico, atribuir-

se um caráter mágico, é transgredir o esperado do artista que trabalha diretamente com o público, por vezes, involuntário, e se torna estratégia de controle narrativo. Grootveld, de fato, controlou a narrativa de uma coluna jornalística e a direcionou exatamente para o que gostaria que fosse visto e pensado a respeito de suas ações e convicções. A origem de sua ambiguidade, tanto mencionada, nunca foi realmente ambígua.

Segundo Huchet (2023, p. 199), as práticas artísticas que almejam a reintegração à/da vida, nunca renunciaram aos recursos da representação. Não há como proferir que uma prática pôde, por si só, garantir a tomada de decisão de um público na intervenção da realidade comum. Entretanto, o autor afirma que na modernidade, uma época relativamente longa, a arte pretendeu veicular finalidades sociais em relação estreita essa motivação.

É por essa razão que a utopia acerca da capacidade que a experiência estética teria de levar o sujeito a (re)agir e a lançar mão de uma ação possui um caráter quase mágico. (...) A “participação”, com suas técnicas adequadas *happening*, *performance* etc. envolve uma capacidade e um incentivo ao despertar crítico e prático (Huchet, 2023, p. 199).

Quando nos referimos ao contemporâneo, a motivação de origens vanguardista e moderna não é mais mantida como um solo comum. O conjunto de componentes que formam uma organicidade na arte, mencionado por Rancière¹⁴⁶ em *O Espectador Emancipado* (2012, p.57) e citado por Huchet (2023, p. 200), tem como “a intenção do artista, a forma sensível apresentada, um lugar da arte, o olhar de um espectador e um certo estado da comunidade” social. Uma unidade fundamental condicionada pela crença na capacidade de a arte ter um efeito real sobre a sociedade, renúncia absente na arte dos *artistas-do-comum*. Dentro da ideologia da representação, onipresente nas artes:

Um *happening* ou uma *performance* encenam sempre, de modo improvisado ou não, as condições de possibilidade de rir com quem ri, de chorar com quem chora (...) de criticar com quem critica, denunciar com quem denuncia, de desejar com quem deseja, de sonhar com quem sonha, de atravessar um instante com quem atravessa um instante, de moldar o tempo com quem molda o tempo, de explorar o espaço com quem explora o espaço, de ser corpo com quem é corpo (Huchet, 2023, p. 198).

¹⁴⁶ Jaques Rancière o espectador emancipado, 2012, p. 57.

Performances, ações, *happenings* nunca deixaram de se sustentar também por uma relíquia irreduzível de representação, em uma experiência sensível compartilhada, dentro da lógica da participação, a qual o conjunto apagaria as categorias de produtor e receptor – o que, no contemporâneo, faz parte da utopia estética dos artistas que procuram mostrar sua disposição para trocar sua visão com a de seu público.

A troca do artista com o outro, ou, da visão do artista que instiga uma visagem conjunta com o espectador, perpassa a vontade interior desse ser artista criador de mudança, de mostrar sua possibilidade e de, quem sabe, ser abraçado pelo outro. Porém, a possibilidade que paira sob esses produtores de visões e ações artístico-ativistas de pauperizar a arte em prol de suas crenças é, de fato, um risco grande, iminente e atualíssimo. Contudo, se estratégias artísticas e ações pertencentes ao grande hall de possibilidades artístico-visuais forem utilizadas e efetivamente pautarem mudanças, tais mudanças seriam relocadas no âmbito político e ativista? Morariam nas realizações o apagamento e a pauperização da arte? Existiria uma arte que dá certo? Ao pensar em uma arte que dá certo, provavelmente elaboraremos um plano que engloba o reconhecimento público, como veremos adiante, os compradores, colecionadores, expositores e críticos, que consolidam os artistas tanto pública quanto financeiramente, apesar do mito, tanto real, do artista que falece na miséria e se torna um cânone. A finalidade da arte poderia render uma segunda investigação tão extensa que caberia em outra ou outras teses.

Dentro do âmbito do fazer artístico ativista, que Grootveld é, em tantos casos, ligado diretamente, podemos reconhecer a efetividade de suas práticas no comum, no cotidiano, na vida política e sócio-cultural. Ações governamentais abraçaram seus *piepschuins*, sua ideia nunca patenteada das bicicletas brancas. Não é algo impensável. Sua versão inserida no sistema capitalista aparece em milhares de pontos ao redor do mundo, bicicletas comunitárias patrocinadas por empresas e, em alguns locais, pelo governo. Os avisos sobre o câncer e outros malefícios do tabagismo, que renderam a detenção de Grootveld, são atualmente obrigatórios na maior parte do mundo. Pautas do Provos pregadas por Grootveld entre 1965 e 1967, como emissão de gases tóxicos, a luta contra especulação imobiliária e gentrificação, o direito das mulheres sobre seu próprio corpo, e das crianças em permanecer em ambiente escolar seguro durante a jornada de trabalho das mães, em muitos países, são pautas presentes ou já consolidadas com resoluções eficazes. Homenagens em forma de monumentos, estátuas, ruas, parques, não

são tão facilmente aceitas; o levante público e o debate desses locais aparecem recorrentemente em veículos midiáticos. O monumento ao general genocida holandês, por exemplo, sofreu diversas alterações, como já mencionado. A *Spui* se tornou ponto de manifestantes e estudantes. O local foi modificado fisicamente, atraindo e perpetuando cafés e livrarias. O *Lieverdje* não teve descanso desde a década de 1960. Dentre diversos exemplos mencionados nos capítulos anteriores.

Transformações no âmbito do pequeno país que é a Holanda são atribuídas por um ínfimo contingente de pessoas às ações do Provos. A crença na não autoria dos planos do conglomerado funcionam como uma onda, algo que não poderia ser dissociado entre os indivíduos, de autoria tão conjunta que se desmembraram com a mesma intensidade, força e rapidez que se consolidaram. Tais ideais afastaram Grootveld da categoria de autor e difusor de mudanças efetivas. Ainda com a imagem da onda, tão ampla em significados, muitas questões levantadas por Grootveld em anos anteriores foram engolidas sob uma terminologia comum e, quando expurgadas, não encontraram força em seu nome, agora que separado do caos provocado pelo Provos. A partir desse olhar não fragmentado, suas ações, *happenings* e performances foram vistos como meios de propagação do pensamento de um coletivo, completamente diferente do sentido de coletivo utilizado na arte contemporânea. Suas ações artísticas que não atingiram compradores, colecionadores e expositores, pelo menos não à época, foram sublocadas à força do discurso político de terceiros como *no máximo* ativismo. Mas, ainda assim, não podemos atribuir a um ano e meio de *happenings* uma mudança social efetiva. Por vezes, o eco transmitido pela arte se trata de um conjunto de ecos pertencentes a vozes geracionais, locais, influenciadas pelo espírito da época, como visto. As mudanças ocorrem após trocas de poderes, alternâncias nas representações e representatividades, da ciência ou do público que comprova e constrói a pavimentação da manifestação que perpetuou melhor seu eco. Simultaneamente às alterações hierárquicas que podem acontecer com a ação artística em se tornar arte, no caso de Grootveld, percorrendo o caminho inverso ao proposto por Bowness (1989), começando pelo espectador involuntário.

As alterações hierárquicas da receptividade de um artista e sua obra são trazidas por Huchet (2023, p.134) via Heinch e Bowness, que identificou quatro níveis de mecanismo de reconhecimento público de uma obra. Sendo o primeiro reconhecimento pelos pares; o segundo, pelos *marchands*, colecionadores, compradores; o terceiro, especialistas críticos, curadores, *connaisseurs*; e o quarto, os espectadores. Atualmente,

no contexto dos *artistas-do-comum*, há uma inversão hierárquica que busca a aproximação do primeiro nível, o artista, com o último, o espectador. Contudo, a crença que defende que o público é menos qualificado para entender as artes foi, por diversas vezes, problematizada. Como se nota nas obras de Du Bos e Rancière, por exemplo.

Segundo Huchet (2023, p.143), Du Bos, no ano de 1719, destina seu ataque contra o monopólio profissional do juízo pretensamente correto sobre a arte, em nome do público e do desejo de vê-lo constituir uma relação estética autônoma com a arte – um precursor do discurso de Rancière. Para Du Bos, a finalidade da arte consistia em tocar o espectador, pensamento compartilhado por diversos artistas mencionados na obra, como Barrio, na década de 1970, que acreditava na necessidade de o artista reconquistar a função crítica, Delacroix que, em 1829, questionava o papel do crítico e seu julgamento sobre estarem em posse da verdade, e Hogarth que, ainda no século XVII, criticava a formação acadêmica, mencionando “o mau espírito do conhecedor e bom espírito do pintor” (Huchet, 2023, p.151) .

Ao analisar tal problemática, percebemos sua constante presença nos debates artísticos ao longo dos mais diversos períodos da história da arte. Um pensamento de Du Bos, mencionado por Huchet (2023, p.152), afirma que o juízo que depende de raciocínios analíticos não tem o mesmo valor e, sobretudo, o mesmo direito de cidadania estética que o juízo que depende do gosto natural. Este último pode se aperfeiçoar por meio das comparações e da estética, sendo necessário um contexto cultural capaz de sustentar a emergência de um público competente.

Para Rancière (2012, p.17), no princípio de *O Espectador Emancipado*, a emancipação começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir. Com a compressão de que as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à dominação e à sujeição, ou seja, olhar também é uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. A partir da construção própria, que leu ou sonhou, viveu ou inventou, o espectador é, ao mesmo tempo, distante e intérprete ativo do espetáculo que lhe é proposto.

No texto *Sem Fim...Finalidades da Arte*¹⁴⁷, de 2021, Huchet dialoga com as ideias presentes na *Sociedade do Artista*, de 2023, ao mencionar a recorrente temática do fim

¹⁴⁷ Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/20121/12911>>. Acesso em:

nas artes sob a perspectiva de uma dialética paradoxal de morte e transfiguração. Nesse texto, encontra-se a ideia dos artistas, denominados aqui (inter)ativistas, e suas intenções generosas, com a intenção de sensibilizar, conscientizar, transformar, remodelar uma coletividade, algo que pode ser equiparado à antiga ideia de “arte como ideia”:

Mas a “doação” quase sacrificial da arte aos outros, a oferta social da arte aos leigos, implica também um mecanismo de morte e transfiguração: fazer morrer a arte para ela renascer outra, difundida em todos e para todos, desativando as separações. Essa doação pode, inclusive, significar sua “liquidação”. É preciso interpretá-la porque ela arrisca ser uma enésima versão da “morte da arte” (Huchet, 2021, p.225).

O pensamento da morte, do fim, precede a temporalidade de Grootveld. Essa transfiguração alimentou, segundo Huchet (2021, p.225), as vanguardas modernas, a morte tornando-se vida caracterizou a “estetização da vida” presente na contemporaneidade de Grootveld, principalmente na década de 1960. Como destaca a citação do autor a Mario Pedrosa¹⁴⁸ (2021, p.226), que (1986, p.235), ano de 1968 mencionava a nostalgia por uma integração, imprescindível à vida coletiva nas sociedades primitivas. Autor (2021, p. 227), ao referenciar artistas cujas intenções se basearam na criação de situações de partilha com o público, cita Oiticica, Clark e Beuys, os brasileiros e o alemão que coexistiram com Grootveld e, de certa forma, inventaram maneiras de despertar uma sensibilidade no público sem uma “má consciência em ser artista”, algo que contemporaneamente renegado por artistas (inter) ativistas, ou, *artistas-do-comum*.

Sentimos que hoje, o pertencimento histórico do artista à elite cultural e a uma história da arte que nunca foi democrática constitui uma espécie de pecado original motivando em alguns deles estratégias de nivelamento (motivação tanto crítica quanto meta-psicológica: acreditamos que o mito do artista, socialmente construído, repousa sobre processos psicológicos que tenderam a confirmar com semore mais força o caráter lendário de estatuto. Com todas as instâncias detentoras de autoridade, isso é questionado). A arte sempre foi sofisticada, exigente, difícil, cifrada. O mito do artista é ainda vivo. A “legenda” que a figura do artista representa desde tempos antigos e que a modernidade contribuiu muito a consolidar nunca constituiu um mito

¹⁴⁸ PEDROSA, Mário. Do Porco Empalhado ou os critérios da crítica. In: Mundo, Homem, Arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1986.

democrático, mas essencialmente aristocrático – ou *dandy* (Huchet, 2021, p.227).

Contudo, a divergência do rompimento atual com o antigo rompimento presente nas ações dos três artistas supracitados, Oiticica, Clark e Beuys, cujas intenções eram que todo mundo pudesse se tornar artista, e o nivelamento para o grande público

É a diferença entre quem ainda acreditava no poder formador da invenção sofisticada e quem acredita que se deve pauperizar a arte nivelando-a com produtos interativos de fácil acesso cuja espessura simbólica se esgota instantaneamente (Huchet, 2021, p.227).

Após centenas de anos de pensamentos adversos sobre a especialização, tal ponto debatido em capítulos anteriores foi mais um dos questionamentos pelo qual Grootveld optou, conscientemente, abordar nas suas ações, a estratégia de controle sobre a narrativa criada midiaticamente a respeito de si. A falta de escolaridade de Grootveld e o fato de pertencer à classe trabalhadora braçal informal, apenas foi explorada quando se trata do Provos, que cria a terminologia *provotariado* como um trocadilho com a palavra proletariado na intenção da união de uma classe jovem que ansiava por mudanças sociais efetivas. Na metade da década de 1960, quando surgiu o Provos, Grootveld já havia se apoderado do discurso a seu respeito que insistia em colocar alguma de suas atribuições passadas, como *lavador de janelas*, antes de mencionarem seu nome em matérias jornalísticas. A ausência de estudos e do pertencimento à elite cultural, ainda que Grootveld transitasse por tais ambientes, reforçou sua autodenominação mágica, utilizando o escárnio a seu favor. Utilizar-se de discurso semelhante ao dos artistas como Delacroix e Barrio, não traria efeito na aproximação direta à última hierarquia, o espectador, atacando diretamente todas as outras classes ao se afirmar em tom igualitário ao de seu público. Ao cooptar e transformar o discurso da mídia sobre si, Grootveld pareceu consciente de que a arte nunca foi ou será de fato democrática. Divergindo de artistas à sua época que personalizam como exemplos específicos de muito do que foi mencionado, como o caso de Veldhoen, o artista da elite cultural, diplomado em métodos tradicionalíssimos como a gravura, cujo ímpeto de sair do circuito a partir da inovação criada para produção de gravuras se mostrou impossível.

Afinal, o ser artista de Veldhoen advém da criação do método de realizar gravuras gastando menos, do trabalho manual realizado de forma realista e demonstrando precisão na técnica, ou de seus estudos acadêmicos e premiações? Ao analisarmos o *rotaprentenplan*-não pensamos apenas na qualidade técnica das gravuras e no método de impressão, mas em um trabalho como todo, a localização das obras, a temática das gravuras, como elas foram expostas, como foram comercializadas, o intuito e o pensamento da ação, tal como uma obra contemporânea, em sua amplitude, aspectos e camadas e, para além da gravura em sua técnica e a impressão cuja autoria é de Veldhoen, todo o resto foi de autoria e realização de Grootveld.

Há um longo e complexo histórico em *ser artista* no decorrer da história das artes e, tal como pode-se observar as inúmeras alterações estilísticas e do fazer artístico, diversas mudanças na figura do artista ocorreram. Partindo de um projeto vanguardista, pode-se observar um movimento alternativo. Huchet (2023, p. 359) cita, via Heinich¹⁴⁹, que a partir de meados do século XIX acontece uma divisão mais radical entre o artista “oficial”, que segue as normas e as regras acadêmicas, e o artista de “vocaçãõ”, que afirma sua originalidade e busca novas normas, transgressivas. Heinich observa que parte dos artistas vanguardistas podia optar por uma trajetória inicialmente marginal.

A arte começava a se tornar objeto de uma nova difusão e de uma circulação institucional que dotava de uma nova visibilidade, o artista de vanguarda podia aproveitar esse contexto para tornar mais visível e inteligível sua postura conflitante. A arte moderna criou, assim, as condições para que o artista agisse num espaço singular, entre as possibilidades de difusão, de reconhecimento e as estratégias de “resistência” (Huchet, 2023, p.359-360).

Tais condições se tornaram palpáveis para essa nova figura do *ser artista*, devido à crescente valorização do mercado de arte tanto pela postura quanto pela produção, ou seja, assumir essa nova postura conflitante se tornou vantajosamente rentável para artistas da época. Uma retroalimentação citada por Huchet (2023, p.360) via Pedrosa¹⁵⁰, cuja arte dependia da existência de um mercado que estava nas mãos de uma burguesia cujos filhos – os artistas modernos – criticaram ou abandonaram. Mas esses filhos sempre precisaram dessa burguesia e desse mercado para sobreviver. Para o artista da atualidade ou, o pós-

¹⁴⁹ Heinich (1996) *apud* Huchet (2023).

¹⁵⁰ Mário Pedrosa, *Arte culta e arte popular*, em Otilia Arantes (org.), *Política das artes, textos escolhidos* I.

artista, em referência a Dominique Chateau¹⁵¹, sua situação corresponde a um conceito de arte saturado, vive na época de um conceito da arte que não mais permite pensar o artista como aquele produtor capaz de criar em condições de equilíbrio entre os vazios dados, fiel à utopia que acredita ou afirma a possibilidade de todos serem ou se tornarem artistas, ainda movidos pelos ideais de *pleno artista*.

O sucesso dentro e fora das instituições e a permanência atual dos tais *artistas-docomum*, dentro do contexto pós artístico, nos remete ao pensamento vanguardista, à consolidação de linguagens e a posicionamentos artísticos da década de 1960, à arte moderna, à historiografia da arte em geral, na qual, como Huchet cita Pedrosa (2023, p.382) em *Arte e Cultura Popular*, no ano de 1975: “o artista representa, dentro da sociedade burguesa, a plena encarnação do herói individualista, o maior fetiche criado por essa sociedade e, por isso, por encarnar seu mito primordial, essa sociedade vê-se obrigada a gratificá-lo com todos os bens que possui”.

Fenômeno observado por Danto na figura de Warhol, em 1960, relatado como exemplo por Huchet (2023, p.381-382), no qual o galerista, devido à vastidão de visitantes, optou por retirar as obras de Warhol e, Danto¹⁵² constata que o artista “havia se tornado sua arte pelo viés de sua imagem, e, no catálogo definitivo de suas obras, sua vida deveria valer como obra”. Algo não muito extraordinário na década de 1960, exemplificado por Huchet (2023, p.382) a partir de nomes como Yves Klein, Piero Manzoni, Gilbert e George, Beuys, os acionistas vienenses etc. E, por razões como essa, Pedrosa criticou a *body art*, pois, o corpo dos artistas eram seus objetos, capitalizando o espetáculo de sua autodestruição.

A consolidação do *ser artista* no caso de Grootveld é sistêmica; dentro dos parâmetros da mística do artista, podemos relacioná-lo à figura do artista miserável que é redescoberto em sua importância após a morte, não na magnitude de seu conterrâneo van Gogh, mas em menor escala, por instituições, críticos e revisionistas, e em um microcosmo nesta tese. Sua integração foi facilmente feita sob a justificativa revisionista de grandes instituições e se faz aqui de uma outra forma, com ambiguidade premeditada, tal como a terminologia foi abordada por Grootveld, levantando questionamentos que reverberam por séculos de história da arte, ao negar uma busca incessante pela finalidade

¹⁵¹ Dominique Chateau, *Qu'est-ce qu'un artiste?* Éditeur, PU RENNES, 2008.

¹⁵² Arthur Danto, *Who was Andy Warhol*, *Artnews*, LXXXVI,n.5, maio 1987.

de seus meios, métodos e categorização. Grootveld, um não artista, excêntrico, *lavador de janelas*, mágico, xamã, essencial exibicionista, que transformou sua figura em arte fosse a partir de personagens representados em *happenings*, performances e fotografias, não capitalizou, em vida, mas utilizou o espetáculo de sua destruição em seu eterno *happening* antitabagista, lido como ideia estapafúrdia ou primórdio da *body art* que ocasionou em sua autodestruição e na constatação que previa demonstrar.

Em um momento de excesso de possibilidades pelo acesso a todos os meios de expressão disponíveis no território da arte, há um risco de saturação que leva o artista, muitas vezes, a se prender na *hipersignificância* dados esses meios e possibilidades. O discernimento artístico em ocupar, dentro do conceito saturado da arte, o intervalo entre excesso e déficit plástico-proposicional, não é uma tarefa simples e assume o risco em não exprimir mais nada, destruindo, assim, sua singularidade. Entretanto, para Huchet (2023, p.417), seja o déficit, seja o acesso, ambos deixam intocado o mito do artista, de modo que, a arte, pode-se dizer que está estilhaçada, o mito do artista, não. Ele é pleno.

No ano de 1968, Pedrosa (1986) questionava o lugar do artista em meio à criação de um novo vínculo entre o artista e a sociedade, ao afirmar que, no fundo, o que jazia sobre todo movimento antiarte era um sentimento nostálgico dos artistas, por uma sociedade em que fossem tão integrados, tão imprescindíveis à sua vida coletiva como nas sociedades primitivas, de comunidade social, autêntica, o eram à sua sobrevivência, à preservação de seus ritos sagrados e mitos. Essa constatação de Pedrosa em 1968 remete diretamente ao raciocínio de Huchet quando nos alerta que

O lema central da modernidade artística que diz querer fundir arte e vida esbarra no fato de que nunca é com *essa* vida atual, essencialmente insatisfatória, que uma fusão legítima pode acontecer! Se, ao almejar fundir arte e vida, não é com sua vida atual que o artista fundirá (su)a arte, é preciso conceber *outra vida* aqui e agora, é preciso trabalhar para a criação de *outras maneiras de ser e viver*, portanto é preciso continuar a fazer arte! (Huchet, 2023, p. 420).

O tipo de vida que o artista visa, em sua fusão com a arte, não existe e nunca existirá e, com essa ciência, o artista precisa retomar, relançar, reinventar incessantemente o sonho, definitivamente inacessível. Como citado por Huchet (2023, p. 420), Kaprow¹⁵³

¹⁵³ Allan Kaprow, *Experimental Art*, p. 79.

diz que “se algo valioso deve ficar para nós amanhã, terá de ser um mito”, esse mito bem trabalhado e construído poderá se tornar arte. Sendo assim, todas categorias do *ser artista*, pleno, *artistas-do-comum*, pós-artistas...teriam em comum a tentativa em reinventar a experiência.

Cabe ao artista e o ao amanhã a experiência e a tentativa de reinventá-la. A legitimidade da fusão entre a vida, a *outra vida*, a criação do *outro modo de viver*, a reinvenção do *outro modo de ser* cabem nas tentativas, na criação, construção e trabalho do que há de ser o tal artista, esteja ele sob quaisquer denominações que preservem ou reiterem o mito.

5 CONCLUSÃO

Talvez Grootveld nunca possa ser escrito ou descrito e, quanto mais anos, leituras e vivências atropelam a escrita e com ela contribuem, mais árdua se torna a tarefa de condensá-las em um formato. A presente tese, como já mencionado, iniciou-se há mais de uma década antes do ingresso no programa de doutorado da Escola de Belas Artes e, durante os últimos quatro anos, foram diversos *buracos do coelho* adentrados, evitados e explorados. Em diversos artigos escritos a respeito da figura desse artista nos últimos sete anos, conclusões se tornaram inconclusões. Seu final, o encerramento de sua performance ironicamente vitalícia, foi abruptamente modificado quando, em retrospecto, seus valores foram cooptados pelo sistema o qual debochadamente negou.

Encontrar um formato para transpor Grootveld em pesquisa acadêmica se impôs como desafio inicial. Havíamos de explorar suas ações, seus trabalhos, ideias e ideais que dialogam intrinsecamente com sua narrativa biográfica, sua cidade e seu contexto social e cultural. Tal como o *gnot*, deveríamos nos atentar ao pequeno ponto envolto por uma forma arredondada e para o traço que pende dela. O desafio nos levou à escrita em três partes fundamentais, uma à outra.

Primeiramente, seus trabalhos careciam de uma narrativa, inexistente até então, atrelada aos momentos de sua vida que criaram tamanha convicção no que Grootveld acreditava que deveria ser e foi feito por ele. Sua biografia é inserida em momentos de incerteza, fome e caos. Signos o foram impostos desde o nascimento por sua mãe, ideais sólidos do pai, ambiências descritas pelo irmão e vivências junto da irmã o levaram a construção da base de ações futuras, cujo viés é tão sólido quanto curvilíneo. Agentes externos agregaram pensamentos, apontaram caminhos, como Lorsch, Vrijman, Veldhoen, van Duijn. Sua renda, ou seus trabalhos informais, se tornaram fonte de produtividade, como sua experiência na *Le Canard* e na África do Sul. Grootveld tornou seu entorno tão importante quanto sua figura, principalmente sua cidade natal. Amsterdam, em sua fisicalidade, canais e praças foi ocupada como parte essencial de suas ações, a história da cidade, tradição naval e ícones históricos foram explorados a partir de seus *piepschuins* e da inserção da memória de van der Lubbe nos *happenings*. A inserção iconográfica de Amsterdam não ficou impune ao olhar artístico de Grootveld como nas publicidades, estátuas e memoriais.

Narrar a abundância de feitos e algumas causas e efeitos, cuja documentação é raridade, ficou a cargo de uma primeira e extensa parte da pesquisa, para que, diferente de seus *happenings*, não ficássemos repetindo as mesmas ações, somente as evocando quando necessário.

Partimos, então, para um entorno maior e teórico, o que circunda aquele ponto interno do *gnot*. Apesar de sua pretensão na autodenominação xamânica, ou das duas publicações referentes a Grootveld, sua biografia escrita por Eric Duivenvoorden e na pesquisa de Schoenberger, em parceria com o *Rijksmuseum*, sobre seu *scrapbook*, encontramos o termo mágico. O que Grootveld realizou não era tão destoante do que ocorria à sua época, e propomos tais relações na segunda parte da pesquisa. Apesar da dissonante opinião do que seria um *happening*, *eventos que aconteciam num vácuo de tempo, em um tempo de vazios, e do caos tudo poderia emergir*. O denominado criador do *happening*, Kaprow, o menciona discretamente como produtor da *não arte*. Nota-se que o discurso de Grootveld, ataca constantemente o sistema vigente, a publicidade, a arte como bem de consumo, estrita e elitista, dialogava com a sensação de sua época: seu *zeitgeist*, a contracultura. O proveito da cidade e os modos de habitá-la foram temas profundamente caros aos situacionistas. Vê-lo como um mago, xamã, louco que proferia absurdos, apesar de funcionar como estratégia artística, escapa à lógica em retrospecto. A magia por si só foi um tema presente no contexto contracultural e pauta de pensadores como Lévi-Strauss.

Grootveld não pareceu encarar com seriedade nenhum aspecto relacionado a si mesmo. Apesar do semblante sisudo e fala áspera de suas entrevistas, nos anos 2000, o humor, o sarcasmo, a paródia e o lúdico estiveram presentes, em graus distintos, em todas suas ações artísticas. Recurso também utilizado por outros artistas, como os Novos Realistas, e por artistas posteriores, como seu conterrâneo, Bas Jan Ader. A forte tendência em pender para o lúdico na arte holandesa após a Segunda Guerra Mundial é analisada por Schoenberger a partir da obra do também holandês Huizinga. A autora cria em sua tese a terminologia Conceitualismo Lúdico, que engloba tanto Grootveld quanto Constant. Sendo Schoenberger a única pesquisadora que se debruçou sobre Grootveld, fora dos dois anos em que ele esteve envolvido com Provos holandês, 1965 e 1967, sua perspectiva teórica foi fundamental para a realização desse âmbito da pesquisa. Sendo assim, a segunda parte também conta com a fundamentação da terminologia, nunca abordada em português, *conceitualismo lúdico*.

Sem muita certeza se foi causa ou consequência, optei por realizar a terceira parte desta pesquisa sob uma perspectiva aprofundada na teoria e crítica. Após seis anos de pesquisa formal sobre Grootveld, dois deles dedicados ao Provos, cuja pesquisa originou a única publicação em português a respeito do tema, *Provos: arte, contracultura e sociedade de consumo*, 2023. E dezesseis anos de pesquisa informal, movida por um interesse infundável sobre o excêntrico artista, a ambiguidade tão presente em suas ações surge em texto na terceira e última parte: *O incomum artista do comum*.

Partindo da magistral publicação do professor Stéphane Huchet, *A Sociedade do Artista Ativismo, morte e memória da arte*, 2023, e de outras publicações do autor. A terceira parte, um pouco menor em extensão, porém ampla em reflexões e densidade, propõe outro olhar sobre Grootveld, uma perspectiva crítica que se contrapõe ao carismático personagem da longa narrativa da primeira parte. Grootveld não se apresentou como definitivo, não houve consenso sobre seu papel como artista, nem sobre sua importância na construção artístico-cultural dentro da historicidade artística holandesa e contrapô-lo é de alguma forma seguir sua poética. A proposta da conclusão da pesquisa é ramificar a circunferência que se fechou (na parte II) ao redor daquele pequeno ponto deslocado (parte I) e propor uma continuidade, vista a amplitude de afluências possíveis.

De fato, sua vida e seus trabalhos foram escrutinados de modo inédito, principalmente na primeira parte desta tese; traduções, catalogações, levantamento de dados e imagens, elucidam uma vida dedicada a demonstrar lúdica e artisticamente a influência da cidade, da cultura, dos paradigmas e dos modos de viver sobre o artista e do artista sobre essas influências. A inserção de um modo de produção composto por diversos fragmentos foi associada a pensamentos estabelecidos, questionados e formulados, de modo que a abordagem, um pouco fragmentada, possibilitou uma interseção histórico-crítica do objeto de pesquisa.

Porém, não seria franco delimitar aspectos, expor modos, catalogar dados e deixá-los atrelados a pensamentos fechados, com suposta finalidade que, como visto na terceira parte, tem como ameaça uma interpretação fechada que arriscaria a milésima alteração de paradigma e repetição de interpretações que se restringem, ao fim, em finalidade. E, “como nada em arte escapa a uma inserção inelutável na história, como toda arte nasce da arte, inclusive quando se pretende o contrário” (Huchet, 2023, p.41), pôde-se realizar tal trabalho, sob o viés do questionamento, da ampliação da margem da dúvida, como a

terminologia popular amplamente utilizada em narrativas que carecem de roteiro, um *final aberto*. Afinal, “arte, artista, obras de arte, reduzem-se a termos que a gente usa por convenção ou por inércia” (Huchet, 2023, p.41). E, desse modo, a arte se torna um nome, não uma realidade. Cabendo em tentativas, muitas vezes, não tão felizes em reinventar a experiência.

E nesse sentido reinventamos um Grootveld, por muito tempo esquecido e fragmentado, pela ausência de um referencial sólido. Ressalto que com a terceira parte da tese pretendo criar vertentes a serem exploradas sobre não apenas sobre Grootveld, compreendendo que teses tem limitações e considerando que devemos concluí-las em escrita, mas com margens para novas afluências e pensamentos. Pensemos que, Grootveld a sua época refletiu temáticas e questões que ecoavam no ocidente, sua narrativa biográfica foi pautada em suas memórias narradas pelo próprio em seus últimos anos de vida, já debilitado pela doença e isolado de amigos e familiares.

Por anos seus escritos, fotografias, pinturas, estiveram perdidos, e ainda não se sabe sobre a possibilidade da existência de outras produções de Grootveld. Como uma espécie zombeteira, que foi Grootveld, o que acredito ser o fragmento de seu *scrapbook*, penso ser um fragmento por diversos motivos como a delimitação de tempo em um volume, páginas que parecem faltar, sequências com sentido seguidas de sequências sem sentido. Ou seja, as instituições podem ou não ter um acesso futuro a materiais que podem acrescentar novas visões a pesquisa ou contradizer o presente escrito. E de algum modo, creio que isso faz parte da poética de Grootveld, após tantos anos de falta de conservação de suas obras é difícil sabermos como ela era quando produzida, e essa é mais uma mágica deixada por Grootveld espalhada por Amsterdam.



REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985

Action, reality and fiction in the art of the 60's in Netherlands. 2020. Disponível em: <<https://drtenge.com/?p=4018>>. Acesso em: 11 fev. 2021

ALMEIDA, Tatiane Aparecida de. Mito e magia em Claude Lévi-Strauss. *Interações: Cultura e Comunidade*, Belo Horizonte, vol. 13, núm. 23, pp. 211-221, 2018. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/3130/313056746008/html/>>. Acesso em: 11 fev.2024.

ALTSHULER, Bruce. *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History, 1962–2002*. Nova York: Phaidon, 2013.

ANDRE, Charles. *Evolving story: trepanation and self-trepanation to enhance brain function*. Arq. Neuro-Psiquiatria, São Paulo, 75 (5) Maio, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0004-282X20170040>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

APTED, Michael. *It's a Happening*, 1966. Kolektiva media (2018) 26 minutos e 44 segundos. Disponível em: <<https://kolektiva.media/w/bdba1686-e3b3-4e2a-ab80-70a4858976fd>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

ARAÚJO, Léa. *Provos: arte, contracultura e sociedade de consumo*. Monstro dos Mares, Ponta Grossa. Belo Horizonte, 2023.

BAS, Jan Ader. *Nederlander Exposeert in Whashington*. Het Vaderland, April 24, 1961.

BECK, Annemiek; Ohele, Frans. *Le Canard: cultureel trefpunt in de Jaren vijftig*, AHM, Amsterdam, 1989.

Le Canard in de jaren vijftig. Een cultureel trefpunt, zijn tijd ver vooruit. 1999. Disponível em: < https://pure.uva.nl/ws/files/2833067/34594_UBA003000072.pdf> Último acesso em: maio, 2025.

BEEREN, W.A.L. *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60 in Nederland*. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1979. Disponível em: <https://www.dbnl.org/tekst/beer006acti01_01/index.php>. Acesso em: 11 fev.2024.

BENT, Jaap. *O Fellow Travelers I Write You a Poem in Amsterdam: Allen Ginsberg, Simon Vinkenoog, and the Dutch Beat Connection*. Chicago, College Literature, vol. 27, no. 1, 2000, pp. 199–212. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25112503>>. Acesso em: 11 fev.2024.

BERECZ, Ágnes. *Novos realismos: 1957-1962. Objeto estratégias entre o readymade e o espetáculo*. In: ROBINSON, Julia (org.). *New Realisms: 1957–1962. Object*

Strategies Between Readymade and Spectacle. Cambridge, MA; Londres: MIT Press, 2010.

BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres, Verso, 2012. Disponível em: <<https://selforganizedseminar.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/08/bishop-claire-artificial-hells-participatory-art-and-politics-spectatorship.pdf>> Último acesso em Maio, 2025.

BOVIER, François. *Doublage et détournement, Décadrages*, 23-24 | 2013, 10 April 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/decadrages.707>> Último acesso em: Maio, 2025.

BOWNESS, Alan. *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*, Nova York: Thames and Hudson, 1989

BRAGA, Ruy. *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*. São Paulo: Boitempo editorial, 2012.

BRIENEN, Rebecca. *Types and Stereotypes: Zwarte Piet and His Early Modern Sources*, in *Dutch Racism*, Amsterdam, ed. Philomena Essed and Isabel Hoving, vol. 27, 2014.

BURLEIGH, Paula. *Ludic Labyrinths: Strategies of Disruption*. Amsterdam, *Stedelijk Studies Journal*, 7, 2018. Disponível em: <<https://stedelijkstudies.com/journal/ludic-labyrinths-strategies-of-disruption/>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

CARLOS, Ana Fani A. *Henri Lefebvre: o espaço, a cidade e o 'direito à cidade'*. Rev. Direito Práx: Rio de Janeiro, V.11, N.01, 2020.

CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. Londres; Nova York: Routledge, 1996.

CASTRO, Laura. *Não há desvio sobre o vazio A produção do espaço pela desvalorização, atualização e transformação de elementos existentes*. Rev. Risco, São Paulo v20, 2022.

CHAIA, Miguel. (Org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

COHEN, Renato. *Performance Como Linguagem: criação de um tempo espaço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

Conceição, Alexandrina. *Usos e abusos da categoria território*. Sergipe, *Revista Da ANPEGE*, 17(32), 7–21, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.5418/ra2021.v17i32.13582>> Último acesso em: Maio, 2025.

CRITCHLEY, Simon. *On Humour*. 1st ed. Nova York: Routledge, 2004.

DAMIANI, Amélia. *Introdução a elementos da obra de Henri Levebvre e a Geografia*. Revista do Departamento de Geografia – USP, São Paulo, vol. especial 30 anos, 2012.

DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DEBORD, Guy. *Sociedade do Espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. 2º ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

DEBORD, Guy, WOLMAN, Gil. A User's Guide do Détournement, 1956. Disponível em: <<https://theanarchistlibrary.org/library/guy-debord-gil-j-wolman-a-user-s-guide-to-detournement>> Último acesso em: Maio, 2025.

Drijfland. De drijvende tuinen van Robert Jasper Grootveld. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0Kqes0So9tI>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

DUIVENVOORDEN, Eric. *Magier Van een Nieuwe Tijd: Her Leven Van Robert Jasper Grootveld*. 1ª ed. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2009.

DUIVENVOORDEN, Eric. *Rebelse Jeugd hor Nozem en Provo's Nederland Veranderden*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2015.

EARLY, Christopher. Artistic exceptionalism and the risks of activist art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Hoboken, v. 81, n. 2, p. 141–152, June 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/jaac/kpad005>>. Acesso em: Maio, 2025.

FAZZINO, Jimmy. *World Beats: Beat Generation writing and the worlding of U.S. literature*. University Press of New England, 2016.

FERREIRA, Alvaro. A produção do espaço: entre dominação e apropriação. Um olhar sobre os movimentos sociais. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-24515.htm>>. Acesso em: 11 fev 2024.

FILHO, Claudio. *Pierre Restany: para além do real Um estudo sobre o Novo Realismo e sua conexão com a X Bienal de São Paulo (1969)*. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019. Disponível em: <<https://www2.ufjf.br/ppgacl/wp-content/uploads/sites/139/2019/08/FILHO-Claudio.-Pierre-Restany.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

FOSTER, Hal. *O Retorno do Real: A vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa? Arte e crítica em tempos de debacle*. Ubu, 2021.

FRANK, Thomas. *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. University of Chicago Press, 1997.

FREITAS, Tatiele. *O Novo Realismo e a experiência do horror: as narrativas de violência na América Latina*. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em:

<<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/28312/1/NovoRealismoExperiencia.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

Freek de Jonge over Robert Jasper Grootveld, 2005. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=3zBUOIUhIKM>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

GEEST, Dirk. *De poëzie van de Vijftigers Experiment en spontaniteit*. Disponível em:
<<https://www.literatuurgeschiedenis.org/20e-eeuw/de-poezie-van-de-vijftigers>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

GIANNACI, Gabriela; WESTERMAN, Jonah. *Histories of Performance: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*. Nova York: Routledge, 2018.

Ginsberg Project, *Simon Vinkenoog*, junho, 2011. Disponível em:
<<https://allenginsberg.org/2011/06/simon-vinkenoog-1928-2009/>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

GOFMAN, Erving. *Performances: belief in the part one is playing, in the performance studies reader*, Henry Bial, ed., 59-63. Londres e Nova York: Routledge, 2004.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art Since the 60s*. London: Thames & Hudson, 1998.

GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o Nascimento da Contracultura*. Tradução Leila de Souza Mendes. 2ª ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

GUBBELS, Truus. *Passie of professie. Galeriers en kunsthandel in Nederland*. Amsterdam, 1999. Disponível em:
<https://pure.uva.nl/ws/files/2833067/34594_UBA003000072.pdf> Último acesso em: Maio, 2025.

Het Parool. *Sect Founder Jasper*, Het Parool, 5 de setembro de 1962. Disponível em:
<https://www.iisg.nl/grootveld/documents/parool-5-9-1962.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2024.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. Tradução: Cris Siqueira, 2ª ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

HUCHET, Stéphane. *A Sociedade do Artista Ativismo, morte e memória da arte*. São Paulo, Editora 34, 2023.

HUCHET, Stéphane. *Sem fim... finalidades da arte. Palíndromo*. Florianópolis, v. 13, n. 30, p. Disponível em:
<<https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/20121>>. Último acesso em: Maio, 2025.

HUCHET, Stéphane. *A história da arte como multiplicidade simbólica*. XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte CBHA, 2002. Disponível em: <

<http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto05.pdf>> Último acesso em: Maio, 2025.

HUCHET, Stéphane. *Vejo, Entendo, Ajo: um silogismo tenaz na comunicação estética*. Belo Horizonte, nº 148, Abr./2021, p. 171-191. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/kr/a/x3Z5wysFnvsHCkNjHsyBBJC/?lang=pt&format=pdf>> Último acesso em: Maio, 2025.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Internationale Situationniste no.3 *Détournement as Negation and Prelude*. Dezembro, 1950. Disponível em: <<https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/detournement.html>>. Acesso em: 11 fev 2024.

Internationale Situationniste no. 4. *Die Welt als Labyrinth*. Junho, 1960. Disponível em: <<https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/diewelt.html>>. Acesso em: 11 fev 2024.

Internationale Situationniste no. 4. *On the difficulties with a situationist installation at the Stedelijk Museum in Amsterdam*. Janeiro, 1960, 2023. Disponível em: <<https://libcom.org/article/die-welt-als-labyrinth>>. Acesso em: 11 fev 2024.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Trad. de Iraci Poleti. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Califórnia: University of California Press, 1993.

KAPROW, Allan. *A Educação do Não-Artista, Parte I, 1971*. Disponível em: <<https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/kaprow-allan-a-educaccca7ao-do-nao-artista.pdf>>. Acesso em: 11 fev 2024.

KEMPTON, Richard. *Provo: Amsterdam's Anarchist Revolt*. 1ª ed. Autonomedia, 2007.

KLEIN, Yves. *Antropometria*. Disponível em: <<https://vimeo.com/459844494>>. Acesso em: 11 fev 2024.

KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Massachusetts, MIT Press, 2002. Disponível em: <https://monoskop.org/images/d/d3/Kwon_Miwon_One_Place_after_Another_Site-Specific_Art_and_Locational_Identity.pdf> Último acesso em: maio, 2025.

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). *Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023 Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>> Último acesso em: Maio, 2025

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo, Papirus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo, Cosac & Naify, 2012. Disponível em: <<https://dokumen.tips/documents/levi-strauss-c-o-feiticeiro-e-sua-magia.html?page=1>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

LIPPARD, Lucy, Chandler, John. A Desmaterialização da Arte. *Art International*, n. 12, fevereiro de 1968: 31-36, 1967. Tradução: Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade, *Arte & Ensaios*, v.25 n.25 (2013), Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/49826/27116> Último acesso em: fev. 2025.

MACCHI, Fabiana. *Kurt Schwitters, o dadaísta que era Merz*. *Sibila: revista de poesia e cultura*, ano 24, Abril, 2009. Disponível em: <<https://sibila.com.br/poemas/kurt-schwitters-o-dadaista-que-era-merz/2790>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

MAFRA, Juliana. *O amargo humor da arte contemporânea*. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/EBAP-AQPGQ7>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

MAMCO GENEVA. *Die Welt als Labyrinth*. Disponível em: <<https://www.mamco.ch/download/docs/89ssvpec.pdf/MAMCO-DP-Die%20Welt%20als%20Labyrinth.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MARI, Henk de. Uche, uche, uche. *Panorama*, 27 jan. 1962. Disponível em: <<https://www.iisg.nl/grootveld/documents/panorama-27-1-1962.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

Mario Pedrosa atual Org. Izabela Pucu, Gláucia Villas Bôa, Rio de Janeiro, Instituto Odeon, 2019. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>> Último acesso em: maio, 2025

MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas: Arte Arivista e Ação Coletiva*. 1 ed. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2011.

MOLES, Abraham Antoine. *O Kitsch: a arte da felicidade*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MORREALL, John. *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. 1ª ed. Chichester, Reino Unido e Malden, 2009.

Nederlands Foto Museum. Disponível em: collectie.nederlandsfotomuseum.nl. Acesso em: 11 fev. 2024.

PAS, Niek. *Provo! Mediafenomeen 1965-1967*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2015.

PAS, Niek. *Imaajze de verbeelding van provo (1965-1967)*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2003.

PEDROSA, Mário. *Do Porco Empalhado ou os critérios da crítica*. In: *Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEDROSA, Mário. *Arte culta e arte popular*, em Otilia Arantes (org.), *Política das artes, textos escolhidos I*.

PEREIRA, D. A. *JOSEPH BEUYS: uma investigação sobre modos de ação*. *Revista Aspas*, São Paulo, 4(1), 92-101, 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v4i1p92-101>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

PEREIRA, Carlos Alberto. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEZOLET, Nicola. *The Cavern of Antimatter: Giuseppe “Pinot” Gallizio and Technological Imaginary of the Early Situationist International*. Grey Room, Inc. and the Massachusetts Institute of Technology, n 38, Disponível em:10.1162/grey.2010.1.38.62, 2010. Último acesso: maio, 2025.

PIETERSE, Vicent. *From Artist-As-Leader to Leader-As-Artist*. Amstelveen: Real Life Publishing/De Weijer Uitgeverij, 2011.

PORTO, Renan. *Bricoleurs do fim do mundo –Pensamento bricoleur e práticas de criação de sentido*. Lugar Comum, Universidade federal do Rio de Janeiro Rio de janeiro, no 58, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/46777/25268>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

POSTMA, Jan. *het magisch centrum van de asfaltjungle*. Março de 2015. Disponível em: <<https://www.groene.nl/artikel/het-magisch-centrum-van-de-asfaltjungle>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

Provo-images. Disponível em: <https://www.provo-images.info/> Acesso em: 11. Fev. 2024.

RANCIÈRE, Jaques. *O Desentendimento: Política e Filosofia*. São Paulo, Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jaques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo, Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jaques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo, Editora 34, 2012.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/28312/1/NovoRealismoExperiencia.pdf>>. Acesso em: 11. Fev. 2024.

RIBEIRO, Djamila. *É necessário se discutir apropriação cultural com seriedade, porém, sem intransigências e desonestidade*. 2016. Disponível em: <<https://azmina.com.br/colunas/apropriacao-cultural-e-um-problema-do-sistema-nao-de-individuos/>>. Acesso em: 11. Fev. 2024.

Rob scholte museum. Disponível em: <https://robscholtemuseum.nl/robert-jasper-grootveld-museum-rokertje-little-lexington-uche-uche-verslaving-klaas-witte-fietsen-magisch-centrum-weed-company-terpen-1966-nico-boink-drijflland-uitvaart/>. Acesso em: 11. Fev. 2024.

Robert Jasper Grootveld *over Magisch Centrum Amsterdam*, 1972, 5 min e 55 segundos de duração. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SAgWCVRyMmc>. Acesso em: 11. Fev. 2024.

Robert Jasper Grootveld *millenium deel 1*, 1998, 9 min e 52 seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=209Z65IwfVk>. Acesso em: 11. Fev. 2024.

Robert Jasper Grootveld *over de Lowlands Weed Company*, 1972. 5 min e 9 seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qoSU7A3XUIg>. Acesso em: 11 fev. 2024.

Robert Jasper Grootveld *Antirookacties, het Lieverdje en de happenings (deel 1)*. 8 min e 51 seg, Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WkzgbLDg_0U. Acesso em: 11 fev. 2024.

Robert Jasper Grootveld *Antirookacties, het Lieverdje en de happenings (deel 2)*. 10 min e 15 seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CzIEr5e9UwY>. Acesso em: 11 fev. 2024.

Robert Jasper Grootveld *Drijvende eilanden van piepschuim*, 1997. 2 min e 32 seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xOZDEuh3qho>. Acesso em: 11 fev. 2024.

Robert Jasper Grootveld. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=SakISi-l2VU>. 43 seg. Acesso em: 11 fev. 2024.

ROEGHOLT, Alice. *Appels op de oceaan: oceaan, oceaan, waar komt toch die naam vandaan...* Ed. René de Milliano, 2001.

ROBERT JASPER GROOTVELD OVER VERSLAVING EN DE KOMST VAN KLAAS. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=omb23Qm_RG8. Acesso em: 11 fev. 2024.

ROODUIJN, Tom. *Zelfs de snobs zijn hier laks' Kunstenaarssociëteit Le Canard van Hans Rooduijn*. De Parelduiker, v.13 n°1, 2008. Disponível em: https://www.dbnl.org/tekst/_par009200801_01/_par009200801_01_0010.php. Acesso em: 11 fev. 2024.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SCHOENBERGER, Janna. *Ludic Conceptualism: Art and Play in the Netherlands, 1959 to 1975*. Nova York: City University of New York, 2017.

SCHOENBERGER, Janna. *Ludic Exhibitions at the Stedelijk Museum Die Welt als Labyrinth, Bewogen Beweging, and Dylaby*. *Stedelijk Studies Journal*, 7, 2018. Disponível em: <10.54533/StedStud.vol007.art06>. Acesso em: 11. Fev. 2024.

SCHOENBERGER, Janna. *Waiting for the Witch Doctor: Robert Jasper Grootveld's Scrapbook and the Dutch Counterculture*. Amsterdam: Rijksmuseum Studies in History, Vol.2, 2020.

SCHOENBERGER, Janna. *Conceitualismo Lúdico de Bas Jan Ader: performando a identidade transicional*. Revista Farol, v.17, n25, 2021. Tradução: Léa Araujo e Angela Grando. Disponível em: <https://www.dbnl.org/tekst/beer006acti01_01/index.php>. Acesso em: 11 fev. 2024.

SCHOENBERGER, Janna. *Kerk, koning, kapitaal, kazerne en kroeg*. De Witte Raaf, no 211, maio/junho 2021. Disponível em: <<https://www.dewitteraaf.be/artikel/kerk-koning-kapitaal-kazerne-en-kroeg/>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

SILVEIRA, P. "Definições e indefinições do livro de artista." In: *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. Disponível em: <10.7476/9788538603900>. Acesso em: 11 fev. 2024.

SNEED, Gillian. *Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas Relacionais Contemporâneas*. Art Criticism, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, outono de 2010. - *Revista Poiésis*, n 18, p. 169-187, Dez. de 2011. Traduzido por: Luciana Mota.

SZITA, Jane. *Alice Roegholt on Amsterdam's Working-Class Palaces*. Março 2021. Disponível em: <<https://www.iconichouses.org/news/ihc20-alice-roegholt-on-amsterdams-working-class-palaces>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

TOLSTOI, Liev. *Anna Karenina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

VERWOERT, Jan. *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous*. Londres: Afterall Publishing, 2006.

VINKENOOG, Simon. *Liefde: zeventig dagen op ooghoogte*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1965.

ZIM, Aline Stefânea. "Cultura Kitsch e Modernidade: a ascensão do não-autêntico." *Revista Estética E Semiótica*, 9(2), 90–93. Disponível em: <<https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v9.n2.2019.06>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

VERHAGEN, Hans. K Kapel van Robert Jasper: vreemd vermaak in de bijt van het Plein. *Algemeen Dagblad*, 31 de março de 1962. Disponível em: <<https://www.iisg.nl/grootveld/documents/k-kapel-van-rjg-vreemd-vermaak-ad-31-3-1962.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2024.