PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

LARS BANG LARSEN

com textos de Palle Nielsen

Palle Nielsen e a aventura do parque de diversões da arte ativista

Tradução Sergio Flaksman

zazie

zazie

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

LARS BANG LARSEN

com textos de Palle Nielsen

Palle Nielsen e a aventura do parque de diversões da arte ativista

TRADUÇÃO
Sergio Flaksman

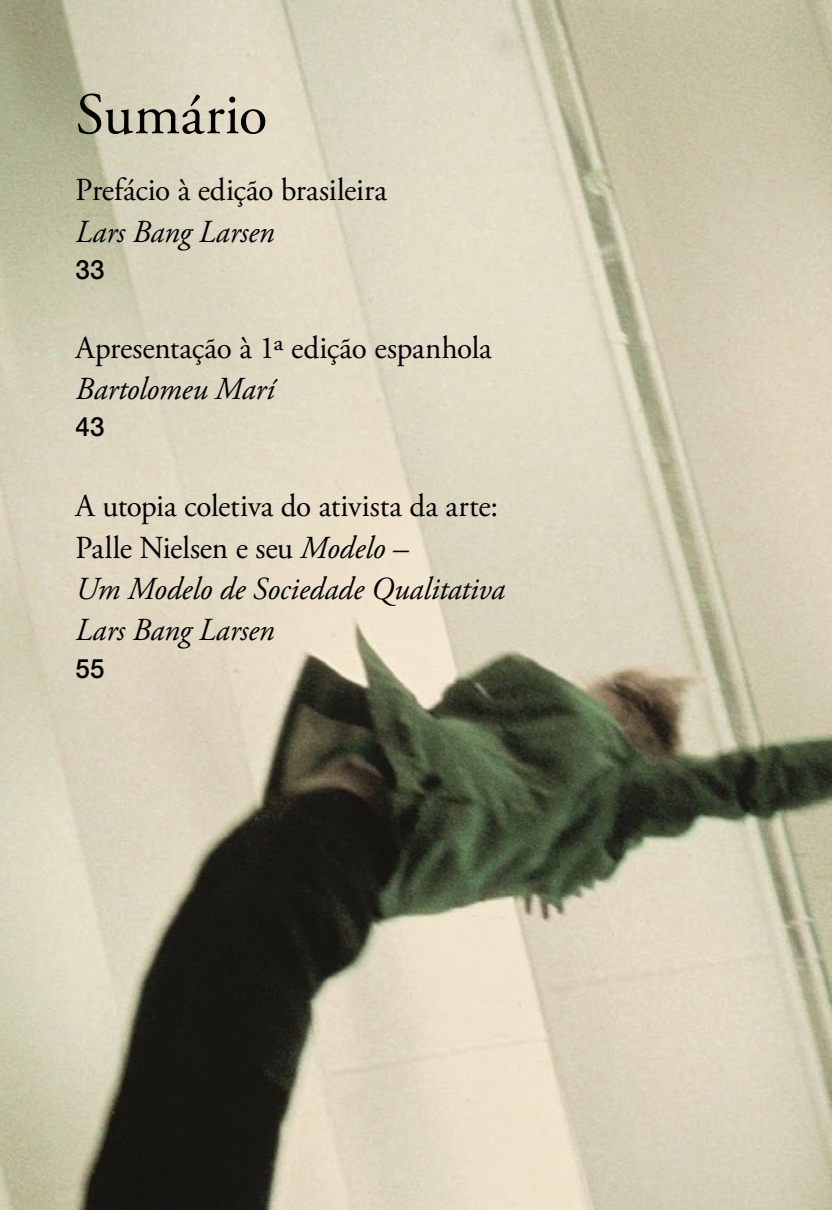
zazie

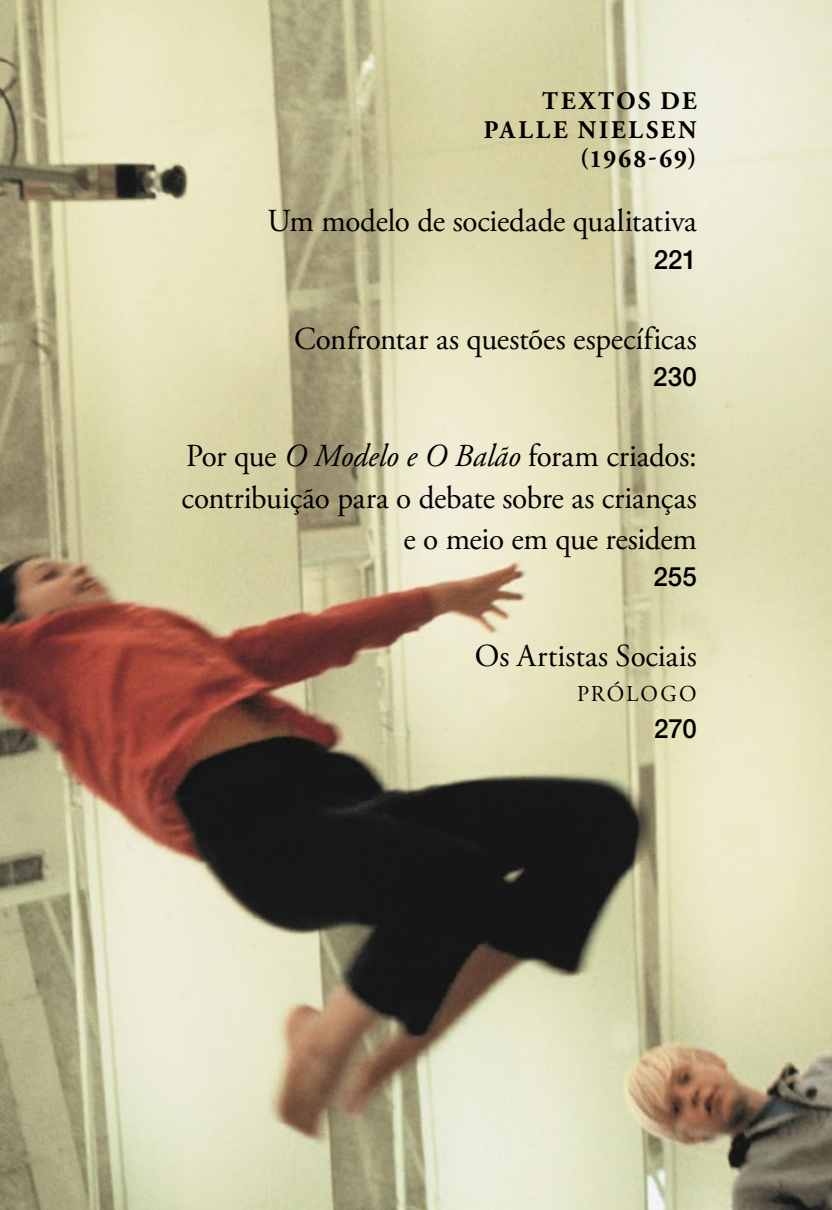
Sumário

Prefácio à edição brasileira
Lars Bang Larsen
33

Apresentação à 1ª edição espanhola
Bartolomeu Marí
43

A utopia coletiva do ativista da arte:
Palle Nielsen e seu *Modelo* –
Um Modelo de Sociedade Qualitativa
Lars Bang Larsen
55





TEXTOS DE PALLE NIELSEN (1968-69)

Um modelo de sociedade qualitativa
221

Confrontar as questões específicas
230

Por que *O Modelo e O Balão* foram criados: contribuição para o debate sobre as crianças e o meio em que residem
255

Os Artistas Sociais
PRÓLOGO
270








AND
IF


























LENA


nothing
real to us
except




WE
LOVE
YOU.


HAITI




HEJ!
ALLA VUXNA ÄR
MATS
MATS


APPERSTIGRAF

Prefácio à edição brasileira
Lars Bang Larsen

Foi uma coisa audaciosa e surpreendente: em outubro de 1968, um museu de arte de Estocolmo foi transformado num playground para crianças. Ao longo de suas três semanas de existência, dezenas de milhares de crianças vieram brincar em *O Modelo – Um Modelo de Sociedade Qualitativa*. Ali tiveram contato com ferramentas, materiais, figurinos e estruturas postos à sua disposição pelos organizadores, que esperavam que as crianças demonstrassem, ao longo de suas brincadeiras, que modelo de sociedade desejavam ter.

O Modelo foi um exemplo do que o teórico literário Jo Moshenska define como a força cultural do "desejo de dar forma às brincadeiras infantis e interpretá-las". Uma década antes, Roland Barthes havia observado, em *Mythologies*, que "os brinquedos franceses são o melhor exemplo que se pode encontrar de que os brinquedos são essencialmente um microcosmo adulto". Na análise de Barthes, o brinquedo significa algo "inteiramente socializado", como o exército, os correios ou um salão de cabeleireiro, preparando a criança para aceitar o "universo das funções adultas". Em contraste, *O Modelo* foi concebido como um microcosmo infantil, um lugar de descondicionamento onde a criança que brinca pode constituir-se como criadora, e não uma usuária, proprietária ou subalterna. A iniciativa rompia com a arquitetura e o discurso predominantes na instituição artística moderna do fim dos anos 1960 e prefigurou – com sua mobiliza-

ção estratégica, integrada e profundamente contraintuitiva do cubo branco – o que mais tarde seria conhecido como ativismo artístico. Também suscitava novas contradições entre a representação adulta e as brincadeiras infantis, entre arte e política, entre liberdade e controle, entre iniciativa coletiva e individual. É possível até dizer que constituiu um arcabouço metafísico, na medida em que foi definido como um *modelo* – um formato a ser reproduzido.

Como ocorre às vezes com o que não pode ser identificado no seu tempo e a partir do seu tempo, o acontecimento hospedado pelo Moderna Museet desapareceu, como uma poderosa rajada de vento que acontece num momento e some logo depois. *O Modelo* e as outras obras do artista, arquiteto e ativista Palle Nielsen caíram no esquecimento. Mas em torno da virada do milênio, quando Nielsen começou a exibir a documentação visual do evento, e sobretudo a partir de 2010, quando

este livro foi lançado, *O Modelo* passou a gozar de uma recepção restrita, mas constante, tanto na Escandinávia quanto em outras regiões. Na Suécia, as discussões posteriores gravitaram mais em torno da Aktion Samtal ("ação diálogo"), a rede ativista com que Nielsen organizou a iniciativa. Assim, *O Novo Modelo*, um projeto de curadoria baseado no *Modelo* iniciado por Maria Lind e por mim em 2013, trazia o testemunho de Gunilla Lundahl, representante da Aktion Samtal e importante coorganizadora do *Modelo*.

Este livro descreve a história do *Modelo* do ponto de vista do envolvimento de Palle Nielsen com playgrounds de aventura na Dinamarca e na Suécia no fim dos anos 1960. É um percurso construído a partir da reconstituição da atividade de Nielsen como autor, promovendo, num nível mais simples, uma reavaliação de sua obra no contexto da arte neovanguardista escandinava e, num sentido mais profundo, exa-

minando a dinâmica singular de sua postura como autor. Ele sempre demonstrava relutância ou ambivalência quanto à ideia convencional de autoria, ambivalência que lhe permitiu por algum tempo sustentar uma posição intermediária, combinando uma abordagem artística, o ativismo e a arquitetura, mas que acabou por se transformar numa posição política e teoricamente mal resolvida, o que resultou no abandono de toda produção artística no fim da década de 1970. Assim, o *Modelo* não se presta a uma leitura pelo prisma da originalidade, e a assinatura artística de Nielsen era incomum e multifacetada: como projetista e produtor de áreas de lazer infantil, ele se envolvia no desdobramento coletivo de uma versão desta forma culturalmente disponível (ou uma não forma antiartística) em colaboração com grupos de ativistas e outros coletivos.

Falo das tensões internas e periféricas à autoria de Nielsen por algo que eu gostaria de

ter feito de outro modo quando escrevi este livro. Eu deveria ter entrevistado e incluído as vozes dos ativistas dos coletivos em que Nielsen trabalhou, como exercício de história oral. Caso eu tivesse escutado esses colaboradores – entre eles, parte dos que atuaram no *Modelo* –, poderia ter obtido visões mais precisas quanto ao lugar e à situação da iniciativa em sua relação com uma crítica mais ampla da vinculação entre o urbanismo e a vida diária, contribuindo para os debates sobre a inteligência organizacional dos quais o trabalho de Nielsen fazia parte em diferentes contextos.

Em nossos dias, o constructo cultural da figura do autor se tornou menos problemática, ou mais transparente. Ele já não sofre a pressão das identidades coletivas, como foi o caso durante a era que o filósofo Alain Badiou chamava de "década vermelha", estendendo-se de 1966 a 1976 e girando em torno das lutas de libertação nacional no Vietnã e na Pa-

lestina, do movimento internacional de jovens e estudantes, de revoltas operárias na França e na Itália e da Revolução Cultural na China, que, embora diferentes entre si, foram referências fundamentais no contexto escandinavo daqueles anos.

Ser artista ou autor hoje se encaixa com muito mais facilidade na economia da realização individualista dominante em nossas economias política e digital. Esse é um motivo por que precisamos levar adiante a difícil tarefa de desconstruir a relação entre a estética, que tende a ser representada como epítome da produção e da sensibilidade individuais, e a política, vista convencionalmente como o domínio da substância social e da presença coletiva. *O Modelo* é uma prova de que as linhas entre as duas nunca poderiam ter sido traçadas com uma nitidez equivalente.

O Modelo foi um evento radical em que tanto crianças como adultos se viram envolvi-

dos na produção de um espaço: espaço urbano, espaço para brincar, espaço para uma subjetivização estético-política. Ele pode lembrar ao leitor brasileiro a *Pedagogia do oprimido,* de Paulo Freire: de maneira independente, tanto Gunilla Lundahl quanto Palle Nielsen se referiam à influente obra de Freire como um possível arcabouço de interpretação para a produção artística ativista na Escandinávia. Outra comparação que pode ser traçada entre o *Sul Global* e o *Norte Global* em relação ao *Modelo* está nos *Domingos da Criação,* concebidos por Frederico Morais em 1971: uma série de acontecimentos que, de maneira semelhante ao *Modelo*, desafiavam a autoridade cultural do museu de arte – no caso, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – com uma criatividade coletiva que não se enquadrava em nenhuma categoria.

Agradeço muito a Laura Erber e a Zazie Edições por dar uma nova vida em português a

este livro, e a Sergio Flaksman pelo belo trabalho de tradução do texto original em inglês. *O Modelo – Um Modelo de Sociedade Qualitativa* é um projeto ao qual estou sempre voltando com novas perguntas: espero que possa inspirar os que se deparam com ele pela primeira vez nesta tradução.

Quero dedicar esta edição de *O Modelo – Um Modelo de Sociedade Qualitativa (1968)*[1] ao próprio Palle Nielsen, que faleceu no decorrer do trabalho de tradução.

Copenhague, agosto de 2021

[1] Título original da edição espanhola. (N.E.)

Apresentação à 1ª edição espanhola *Bartolomeu Marí*[2]

O ano de 1968 tem o caráter mítico de ponto de inflexão do nosso tempo, marcando a transição do século 20 para o 21. Por muitos motivos, o mundo tornou-se outro na segunda metade dos anos 1960, e especialmente hoje, neste início

[2] Bartomeu Marí Ribas (Ibiza, 1966) é um filósofo e promotor cultural espanhol. Entre 2008 e 2015, foi diretor do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA). O presente livro foi editado pela primeira vez na Espanha, em 2010, comemorando a incorporação da instalação multimídia de Palle Nielsen pelo acervo do MACBA. (N.E.)

de novo século, percebemos o porquê. Foi àquela altura que se cristalizaram por todo o planeta as formulações mais recentes das utopias políticas e culturais. Na década seguinte, a ideia de progresso acabaria sepultada, enquanto crises sistêmicas começariam a manifestar-se em ciclos. Foram muitos os acontecimentos que assinalaram a importância de 1968; hoje, vamos recordar um deles que, embora menor, ainda assim tem alta relevância.

Palle Nielsen, um jovem artista dinamarquês especializado na concepção de áreas de recreação infantil, criou a exposição *O Modelo – Um Modelo de Sociedade Qualitativa* (*Modellen – Em modell för et kvalitativ samhälle*) na galeria principal do Moderna Museet de Estocolmo. Graças a Pontus Hultén, brilhante diretor da instituição e hoje considerado por muitos o criador do museu contemporâneo, o Moderna Museet foi, até a abertura

do Centre Pompidou em Paris,[3] a instituição artística mais importante do que então se conhecia como Europa Ocidental.

Esta publicação celebra a doação pelo artista, ao Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), dos documentos relativos a essa obra/intervenção no tecido social escandinavo da época. Gostaríamos de agradecer a Palle Nielsen por sua generosa doação a um museu que, embora distante das origens geográficas do autor, sente-se próximo de suas intenções; encaramos *O Modelo* como um ponto de referência histórico, ideológico e estético que aponta rumos futuros. Na verdade, *O Modelo* é crucial para uma visão da história da arte cujas raízes remontam a uma das obras mais importantes do acervo do MACBA: o trabalho de Constant, artista holandês originalmente

[3] O Centro Georges Pompidou foi inaugurado em Paris em 1977; seu primeiro diretor também foi Pontus Hultén, que administrou o centro até 1981.

associado ao Movimento Cobra, autor de *Nova Babilônia* (1958-72) e um dos fundadores da Internacional Situacionista. Constant é um dos maiores artistas europeus do século 20.

O Modelo se filia à última visão utópica que Constant formulou ao longo dos muitos anos que dedicou à concepção e disseminação de um novo modelo de sociedade baseado na atividade lúdica e no prazer. No fim da década de 1950, a visão desse jovem da região do Ruhr, sobrevivente da Segunda Guerra Mundial, baseava-se na convicção de que reconstruir o mundo *era* possível; tanto física quanto moralmente, a realidade precisava ser reconfigurada por uma transformação completa. Os vestígios de vários tipos de fascismo ainda assombravam a mente de muitos, e o medo só era aplacado pela oferta crescente de bens de consumo cada vez mais sofisticados. O mundo oficial da arte, que a essa altura já admitira os criadores menos "agressivos" das vanguar-

das do início do século 20, promovia a pintura abstrata mais desideologizada do mercado e, assim, a valorização da forma e da execução, da feitura em si. Já Constant propunha um novo tipo de vida em comum, desconectado da residência física, da propriedade privada e do caráter necessário do trabalho. Cabia aos próprios residentes – e não aos engenheiros, arquitetos ou urbanistas — a construção permanente de uma *Nova Babilônia*.

O Modelo revela a maneira como o museu – como instituição e edifício físico submetido a uma certa agenda – se transformou, a partir de meados do século passado, no lugar ideal para a apresentação (na Europa Ocidental) de mensagens da dissidência política. A arte e a instituição artística têm a capacidade de absorver e digerir toda forma de discurso e ação. É nos museus que encontramos as raízes dos espaços públicos destinados a experiências, ensaios e propostas "enxertadas" que não

poderiam ocorrer em nenhum outro local da esfera pública, num contexto em que a ação política se restringia aos partidos políticos e suas atividades. Palle Nielsen usou o formato da "exposição" para converter o cubo branco do museu num espaço a ser usado pelas crianças (a entrada era franca para menores de dezoito anos). Ele visava proporcionar-lhes atividades de lazer num ambiente de liberdade, recorrendo a meios que não se encontravam em qualquer outra instituição pública: música, imagens, fantasias etc. Nunca antes a galeria principal do museu mais importante da Europa Ocidental chegara tão perto de representar um paraíso para as crianças. No começo do século 21, claro, as regras correntes de segurança tornariam inviável um paraíso desse tipo.

Uma das características e um dos valores essenciais mais notáveis do *Modelo* é que ele põe as crianças no centro da iniciativa institucional. Sem constituir propriamente uma

camada social desprotegida, ou um público incapaz de tomar decisões independentes, as crianças (ainda que por pouco tempo) deixam de ser meros destinatários passivos de mensagens publicitárias, transformando-se em agentes com identidade própria, autorizados a questionar a autoridade implícita dos adultos. A atividade lúdica das crianças parecia dizer ao produtor-consumidor adulto que ele não fazia ideia do que era o lazer, a procura desinteressada de satisfação. Nielsen se incluía entre aqueles que enxergavam a dimensão política da infância, antes que a combinação de corrida imobiliária com decoração de interiores, convertida em negócio multinacional, acabasse por reduzir tudo isso a só mais um bordão publicitário.

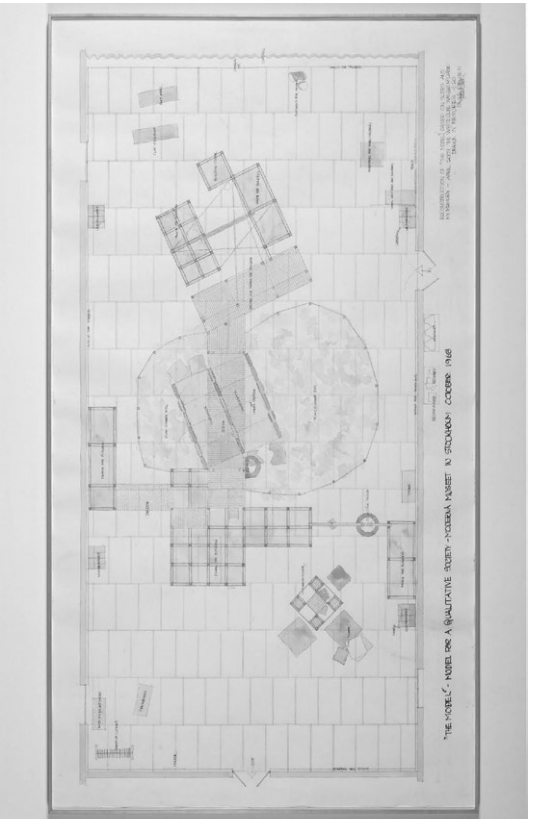
Com os *Playgrounds* de Peter Friedl (1995-2004), a coleção do MACBA já abordou a área da recreação infantil e suas implicações ideológicas. No caso, envolvendo uma tipolo-

gia urbana – a área de recreação designada por playground – que caiu claramente em desuso. Friedl ressalta como os espaços que tentavam refletir ideias utópicas se transformaram nas ruínas de um passado fora da história. Em seu trabalho, ele incluiu a figura do arquiteto holandês Aldo van Eyck, que trabalhou com Constant na década de 1960 para definir uma nova relação entre arte e arquitetura. A partir de então, Friedl projetou e construiu centenas de playgrounds na cidade de Amsterdã. De maneira similar, o arquivo reunido pelo arquiteto inglês Nils Norman, tratando da história e do desaparecimento dos "playgrounds de aventura" – termo que o próprio Palle Nielsen ajudou a cunhar e cujo conceito desenvolveu –, revela o declínio das tipologias de atividade lúdica que simbolizavam uma visão das formas de diversão hoje excluídas do contexto cotidiano das cidades.

O M. I. T. Project (1990-2009), de Matt Mullican, trata a atividade lúdica como instrumento de aprendizado, como uma escola alternativa. O projeto consiste em uma instalação que tem a ver com diferentes cosmologias, desenvolvidas pelo artista, mas com raízes num modelo múltiplo de comunicação e ação que engloba o mundo dos museus de esportes, ciência e tecnologia, além do arquivo pessoal e da descrição via enumerações. Ao longo dos anos, o projeto cresceu e englobou atividades discursivas e educacionais que recorrem a pedagogias alternativas, além de modelos de aprendizado e curatela, fora do alcance das diretrizes institucionais. Entre elas, encontram-se os seminários sobre René Schérer e sua obra, realizados em 2007, e o volume *Fernand Deligny: permitir, trazar, ver*, contendo as experiências educacionais e curatoriais de Fernand Deligny.[4]

[4] *Fernand Deligny: permitir, trazar, ver*. Barcelona: MACBA, 2009.

Assim, *O Modelo* de Palle Nielsen faz parte de um outro "modelo" de narração histórica, especialmente a presente coleção. Ele possibilitou o desenvolvimento de temas que se desdobraram no tempo, além de diferentes gramáticas artísticas e intelectuais. Nada disso teria sido possível sem a generosa doação da documentação de Palle Nielsen e sem os minuciosos esforços historiográficos e editoriais de Lars Bang Larsen, que compilou este volume. Aos dois, manifestamos nossa mais profunda gratidão.



Planta do *Modelo*, produzida por Palle Nielsen.

A utopia coletiva do ativista da arte: Palle Nielsen e seu *"Modelo – Um Modelo de Sociedade Qualitativa"*

Lars Bang Larsen

No outono de 1980, uma curadora do Moderna Museet de Estocolmo escreveu uma carta a Palle Nielsen:

Palle,

Foi difícil chegar até você, mas espero que dessa vez a carta tenha seguido para o endereço certo. Faz sete anos que trabalho no programa dirigido a crianças no Moderna Museet. Como você pode ver pela carta anexa, o programa será documentado no catá-

logo de uma grande exposição em Bruxelas no outono de 1981.
Espero que você contribua para o catálogo com um artigo, já que O Modelo, criado por iniciativa sua em 1968, é um dos acontecimentos mais importantes da história do museu – tendo sido, por assim dizer, o ponto de partida para toda uma nova forma de organização, não só do Moderna Museet como da maioria dos outros museus da Suécia.[5]

O Modelo – Um Modelo de Sociedade Qualitativa foi um "playground de aventura" para crianças que Nielsen instalou dentro do Moderna Museet, por três semanas, em outubro de 1968. *O Modelo* punha à disposição das crianças um espaço repleto de vários meios para desenvolver atividades lúdicas, entre os quais ferramentas, materiais diversos, tintas,

[5] Carta de Birgitta Arvas a Palle Nielsen. Estocolmo, 25 nov. 1980.

fantasias e máscaras representando figuras mundiais, além de LPs que podiam ser postos para tocar num grande sistema de som.

O público fazia filas para entrar, e os jornais publicaram fotos de crianças correndo pelo museu. O playground de aventura de Nielsen permitiu que a experiência das crianças humanizasse a instituição, e as fotos que tirou para documentar o evento irradiam alegria e exuberância. Entretanto, se na época *O Modelo* representou esse espírito positivo e imediato, hoje não pode mais ser entendido nos mesmos termos. E, muito embora seja referido desde então como um precursor dos programas de busca de novos públicos criados por tantos museus a partir da década de 1970, não era uma iniciativa do tipo que a própria instituição costumava criar.[6] Por isso, Nielsen

[6] Ver, por exemplo: Stig Brostrøm. "Louisiana og børnene" ["Louisiana e as crianças"]. *Information*, Copenhague, 21 maio 1970. Vários museus de arte promoveram exposições

nunca respondeu aos louvores equivocados da curadora do Moderna Museet.

Não foi a primeira vez que se tentou transformar as crianças em produtoras e consumidoras de arte em exposição. No início

---

infantis na Dinamarca em 1979, declarado Ano da Criança pela ONU. Para Nielsen — que nunca mediu suas palavras — havia o risco de descontextualizar os problemas infantis: "É bom que os museus tratem a criança como tema de exposição, mas se a exposição não tiver qualquer outra perspectiva, e for apresentada só como mais uma forma da arte burguesa, as crianças e seus pais na verdade serão logrados. Porque hoje, na Dinamarca, as crianças vivem uma situação ruim, e a meta de qualquer iniciativa dessas precisa ser muitíssimo clara: atender aqui e agora às necessidades de áreas de recreação, creches, jardins de infância, centros para jovens e clubes – áreas vivas onde as crianças possam acumular experiências próprias –, além de locais de trabalho que contribuam para a autoestima coletiva. Deve ser esta a nossa exigência. Mas será ainda arte? Uma coisa que possa ser abrigada num museu? Não será uma ação política, que deve dar-se noutro lugar?" (Palle Nielsen. "Børn – kunst – og så krisen" ["Crianças – arte – e então a crise"]. *Cras*, Copenhague, n. xxi, 1979, p. 49.)

do século 20, a Whitechapel Gallery atraía as crianças do East End de Londres com concursos e coleções de brinquedos; na década de 1940, o MoMA, de Nova York, promovia anualmente, nos períodos de férias, exposições e oficinas de arte chamadas *Children's Holiday Circus of Modern Art*. *O Modelo*, contudo, alinhava-se mais com as vanguardas e com sua demolição sistemática do sentido e do valor da arte, e a caracterização do mundo da arte como uma nova arena psíquica: no espírito, por exemplo, da declaração de André Breton, para quem "a mente que mergulha no surrealismo revive, com um fervor ardoroso, a melhor parte da infância".[7]

[7] André Breton. *Manifesto surrealista*, 1924. A agenda surrealista de Breton ressoa na descrição que Roger Caillois faz da atividade lúdica como "uma tentativa de destruir momentaneamente a estabilidade da percepção e infligir uma espécie de pânico voluptuoso a um espírito lúcido quanto ao resto [...]. Entregando-se a uma espécie de espasmo, convulsão ou choque que destrói a realidade com uma rapidez

De maneira similar, *O Modelo* se preocupava com o sentido da mudança social e subjetiva que a atividade lúdica da criança produz no interior da sociedade. Assim, a ocasião foi nada menos que a manifestação da utopia social de um artista ligado ao ativismo que tentava partir de uma concepção antielitista da arte para a criação de um ser humano coletivista. O resultado, como disse um jornalista, era "quase assustador para os adultos".[8]

Com base em material de arquivo – fotografias, recortes da imprensa e várias fontes textuais – e em entrevistas com Palle Nielsen, o que apresento a seguir é uma descrição histórica

soberana" (Roger Caillois. *Man, Play and Games* [*Les jeux et les hommes*, 1958]. Illinois: University of Illinois Press, 2001, p. 23 [ed. port.: *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Trad. José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1950]).

[8] Clas Brunius. "Paus i Barnastressen" ["Pausa no estresse infantil"]. *Expressen*, Estocolmo, 10 out. 1968. Os recortes desta e de outras citações da imprensa que apresentamos vêm dos arquivos do Moderna Museet e de Palle Nielsen.

ca do *Modelo*. Numa tentativa de reconstituir o período do evento e a linguagem da época, interpreto *O Modelo* pela maneira como se situou diante de polaridades como arte e antiarte, idealismo e pragmatismo, o lado de dentro e o lado de fora, o que era conduzido por crianças ou dirigido por adultos. Jacques Derrida escreveu que o ponto de partida para a desconstrução é sempre *exorbitante*, porque é o ponto a partir do qual se procura um caminho para fora (*ex*) da esfera (*orbe*) da metafísica e para as maneiras como ela persiste em dar forma ao pensamento. Assim, avançamos "como um pensamento errante sobre a possibilidade de um itinerário e de um método. Ele é tão afetado pelo não conhecimento quanto por seu futuro, e *arrisca-se mais além* por vontade própria".[9] Se minha

[9] Jacques Derrida. *Of Grammatology* [*De la grammatologie*, 1967]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976, p. 162. [Ed. bras.: *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1973.]

leitura é uma desconstrução, *O Modelo*, em si, pode ser visto como paradigma de uma postura crítica que se arrisca mais além: foi um evento *exorbitante*, tendo em vista a energia bruta que liberou no interior do museu, mas também o potencial ainda não mapeado que ajudou a revelar, sem disfarce, no cabo de guerra entre sua agenda antiautoritária e seu título, de ressonância quase burocrática: *O Modelo – Um Modelo de Sociedade Qualitativa*.

No início do século 20, dois críticos de arte russos afirmaram que o traço distintivo da arte produzida pelas crianças é o "acontecimento fortuito": o acidente, a coincidência, o milagre.[10] Descontinuidade semelhante caracterizou a aparição inusitada do *Modelo* no

[10] Abram Efros e Yakov Tugendkhold. *Iskusstvo Marka Shagala* [*A arte de Marc Chagall*]. Moscou, 1918. Apud John E. Bowlt. "Esoteric Culture and Russian Society". In: Edward Weisberger (org.). *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986, p. 179.

Moderna Museet em outubro de 1968 – bem como seu desaparecimento. Tanto na Suécia quanto na Dinamarca nativa de Nielsen, o evento escapou à atenção do campo da história da arte.[11] Vários fatores contribuíram para tan-

[11] Os catálogos das exposições *Information* (organizado por Kyanston McShine, Nova York, 1970) e *The Nordic '60s: Upheaval and Confrontation* (organizado por Maaretta Jaukkuri, Helsinki, 1991) trazem umas poucas fotografias documentando *O Modelo*. A exposição também é mencionada de passagem por Leif Nylén em seu livro *Den öppna konsten: Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det Svenska 60-talet* [*A arte aberta: eventos, teatro instrumental, poesia concreta e outras quebras de fronteira nos anos 1960, na Suécia*], Estocolmo, 1998; e Stuart Burch a discute no contexto dos modelos institucionais de participação do público no ensaio "Taking Part: Performance, Participation and National Art Museums" (in: Simon Knell, et al. [orgs.]. *The Nation Exhibited*. Londres: Routledge, 2010). Escrevi eu também sobre o evento, entre outras publicações, em *Afterall*, Londres, n. 1, outono-inverno 1999: "Social Aesthetics, 11 Examples in the View of Parallel History", e em *Afterall*, Londres, n. 16, outono-inverno, 2007: "True Rulers of Their Own Realm: Political Subjectivation in Palle Nielsen's *The Model: A Model for a Qualitative Society*".

to, e o primeiro foi simplesmente Nielsen ter parado de produzir arte. Embora tenha sempre trabalhado nos campos, e entre os campos, da arte, do ensino e da arquitetura, ele se afastou da cena artística de Copenhague ao fim da década de 1970, desencantado com o espírito empresarial que ameaçava reinar entre os artistas da área. *O Modelo*, do ponto de vista historiográfico, também passa ao largo do caminho hegemônico. Seria um erro interpretá-lo como um projeto neovanguardista (pelo menos no sentido estrito do termo). Sua relação com a instituição artística diferia daquela cultivada pela arte conceitual, por exemplo (que, de maneira mais fundamental, dependia da instituição artística para subverter o objeto artístico). Ao mesmo tempo, a arrojada ambição social do *Modelo* o levava para muito além das ideias, hoje domesticadas, de obra de arte "aberta" e da participação do público; desse modo, é difícil explicá-lo nos mesmos

termos que empregamos para desdobramentos artísticos posteriores. Além disso tudo, *O Modelo* subvertia a tal ponto a ideia de autoria que – mesmo hoje, quando a ideia de "morte do autor" é admitida como premissa teórica – ainda pode ser visto como uma crítica radical da maneira como as instituições e os mercados da arte tendem a fetichizar a persona e a assinatura do artista.

O ressurgimento do *Modelo* neste livro pode ser um sinal de que a exposição teve, ou tem, suas raízes no futuro; mais uma razão para lamentar sua exclusão da história da arte. Nessa medida, *O Modelo* pode lançar uma nova luz sobre certos desdobramentos artísticos da década de 1970, como o ativismo na arte e a crítica às instituições. A expressão "ativismo artístico" (bem como suas variantes "arte ativista" ou "arte militante") foi cunhada nos anos 1970, inspirada entre outras coisas pelas formas plásticas e teatrais de protesto da década de 1960. O

mesmo espírito do *Modelo* pode ser encontrado, por exemplo, nas oficinas das crianças de bairro que o coletivo nova-iorquino Group Material organizava em seu espaço de exposições. Mas, enquanto *O Modelo* se caracterizava pela indisciplina e pela anarquia, nas oficinas do Group Material havia regras claras: "Todo mundo ajuda a arrumar depois das aulas; nada de brincadeiras violentas nem brigas na galeria", dizia um dos convites.[12] A insistência de Nielsen em usar o espaço institucional em favor da crítica artística também foi precoce. Ao escolher a sede de uma instituição para seu modelo de sociedade qualitativa, ele subverteu a afirmação de Marcuse, para quem a utopia era tudo o que o poder social impedia de existir. Enquanto Nielsen, dessa forma, punha em prática um conceito tático e menos determinista de instituição que

[12] Trecho do convite para uma das oficinas infantis organizadas pelo Group Material em dezembro de 1980. Arquivo do Group Material na Biblioteca Fales, Universidade de Nova York.

o encontrado nas posições de muitos artistas e ativistas do seu tempo, o espectro de significados possíveis que o *Modelo* dava a entender com sua aceitação de uma obra coletiva e concentrada no processo estava muito distante tanto dos procedimentos de documentação como da estética dos textos da crítica institucional.

Acredito que Nielsen tenha negligenciado a metafísica estética que evocava ao usar o espaço de um museu para apresentar a sua crítica, iniciativa que desestabilizava a dimensão social concreta do seu ativismo em defesa dos espaços de lazer. Depois que penetra na instituição artística, o playground deixa de ser apenas um playground; e qualquer materialismo que se apresente associado à atividade lúdica será invariavelmente volátil. Dessa maneira, revelavam-se subtextos contraditórios evocando tropos disciplinares no meio do programa libertário do *Modelo*; ao mesmo tempo, o projeto era impelido no rumo de no-

vas formas de especulação com as quais respondia, ou mesmo as refutava, às ferramentas teóricas que pareciam obviamente mais indicadas para abordá-lo. Assim, *O Modelo* não pode ser reduzido, por exemplo, ao conceito sociológico de arte do ativismo, ou a uma política heterotópica do espaço.

Ao contrário do que se poderia esperar, *O Modelo* não almejava destilar a essência lúdica das brincadeiras infantis. Não era uma tentativa de transformar trabalho em lazer, de acordo com o modo como alguns pensadores da época (como Marcuse) concebiam o potencial subversivo da estética. Procurava, sim, *transformar a atividade lúdica em trabalho*, e é possível dizer que essa é uma distinção sutil em relação à formulação anterior, mas também um modo de pôr fim à antinomia lazer/trabalho que remonta às ideias do socialista utópico Charles Fourier, para quem, no início do século 19, a atividade espontânea das crianças nos locais de

trabalho poderia revelar a grande mentira da civilização: "Se fosse possível fazer as crianças trabalharem, apenas por prazer, seria mais fácil despertar o entusiasmo de seus pais, geralmente mais inclinados a renunciar ao prazer em favor do dinheiro".[13] Dessa maneira, diz Fourier, o monstro – "este metal nefasto chamado dinheiro" – poderia ser amansado por uma tropa de crianças, os verdadeiros atores da história.[14] Como na república utópica infantil de *Pinóquio*, em que as crianças só se dedicam a brincar, criar tumulto e fazer barulho, *O Modelo* era uma espécie de parque temático anarquista; mas tanto produzia quanto representava algo mais que isso.

Concebido a partir do ativismo urbano, o playground de aventura que Nielsen instalou no

[13] Charles Fourier. *Børnene og arbejdets forvandling* [*As crianças e a transformação do trabalho*]. Copenhague: Rhodos, 1972, p. 11.
[14] Ibidem, p. 132.

museu conectava-se a uma série mais longa de eventos que nem sempre se situavam no campo da prática artística, e assim nunca se limitavam ao real ou ao social. *O Modelo* também ocorreu no interior do museu porque o museu *não é* a cidade, e nele as crianças podiam se exercitar e se manifestar livres das amarras do ambiente urbano. Em outras palavras, a atividade lúdica das crianças no museu de arte era o sonho de um espaço urbano que precisava abrir-se para novos imaginários sociais e uma nova crítica da arte. E foi assim que *O Modelo* constituiu uma questão de significado para a estética e, para a política, uma questão de representatividade.

CONFRONTAR AS QUESTÕES ESPECÍFICAS

Em maio de 1968, estudantes ocuparam universidades e saíram às ruas em várias cidades de

todo o mundo. Mas a revolta dos jovens não se resumia a uma só causa ou a uma única ideologia. É significativo que eles questionassem não apenas o establishment, mas as formas e os signos convencionais da própria política. Além da especificidade das muitas lutas que, enfeixadas nos levantes sociais e culturais que culminaram nessa época, e continuaram a desdobrar-se nos anos e nas décadas subsequentes, um fator crucial foi a reinvenção das próprias forças da transformação.

Primeiro, todas as formas de humanismo posterior à Segunda Guerra levavam em conta a posição singular da criança. Para a arte, isso tinha duas implicações. Em primeiro lugar, nos movimentos artísticos como a Arte Bruta ou o Grupo Cobra, admitia-se a integridade singular da criatividade e do ponto de vista das crianças. Experiências de inserção de arte na vida, como nas comunidades de "ação analítica" de Otto Mühl, tinham uma visão radical

da infância e procuravam contornar a maneira como ela era vista pela ideologia burguesa lançando mão de um "infantilismo fundamental" (*prinzipieller Infantilismus*).

Segundo, a infância não era mais considerada uma verdade poética perene. A partir de então, tinha se transformado numa questão *política*, em que as crianças eram vistas como uma das camadas subalternas às quais a revolta dos jovens tentava conferir alguma autonomia institucional. Se a juventude podia ser entendida em termos de classe, por que não também a própria infância? Assim, antes mesmo do começo dos grandes movimentos sociais dos anos 1970 – o feminismo, a questão ecológica, os movimentos homossexual e antinuclear –, ocorreu uma verdadeira "cruzada das crianças".[15] De forma similar ao Poder Negro, o "Po-

[15] Ver: Günter Amendt (org.). *Kinderkreuzzug, oder: Beginnt die Revolution in den Schulen?* [*Cruzada infantil, ou A revolução começa nas escolas?*]. Hamburgo: Rowohlt, 1968.

der Infantil" era debatido na Escandinávia, e por toda a Alemanha Ocidental os militantes da Nova Esquerda criaram *Kinderladen* (oficinas para crianças) em antigos prédios abandonados: centros antiautoritários de atenção infantil, em que as crianças eram encaradas como seres políticos e sexuais. Em Paris, secundaristas organizavam comitês contra a Guerra do Vietnã e aderiam às greves operárias ou dos universitários. Os jornalistas Patrick Seale e Maureen McConville descreveram como milhares de secundaristas franceses saíram para as ruas no dia 10 de maio:

> *Rompia-se uma longa tradição de passividade estudantil. Os Comités d'Action Lycéens (CALs) afirmavam que as restrições existentes nos lares, nas escolas e impostas pela polícia eram todas diferentes facetas da mesma repressão. Nas barricadas daquela noite, a lição teve sua prova de fogo: à meia-noite,*

> *ao terem de escolher entre voltar para a casa da mãe ou ficar lutando a noite inteira, muitos preferiram ficar. A partir de então, os lycéens nunca mais se ausentaram da linha de frente.*[16]

Enquanto isso, todos aqueles que não compareciam às barricadas ou os que contribuíam de outra forma para a manutenção do antigo sistema político eram denunciados como "a esquerda adulta".

Num texto de 1972, Alexander Kluge e Oskar Negt discutiam como qualquer movimento revolucionário da classe proletária envolve pessoas de todas as idades, não só das faixas que o capitalismo define como a parcela produtiva da população. Em consequência, nos movimentos revolucionários, as crianças sempre criaram espaços próprios de experi-

[16] Patrick Seale e Maureen McConville. *French Revolution 1968*. Londres: Penguin Books, 1969, p. 127.

mentação: Kluge e Negt mencionam como exemplo a maneira como associações livres – "repúblicas de crianças", com espaços de recreação e pontos de reunião próprios – surgiram espontaneamente depois da Revolução de Outubro, como resposta das próprias crianças à agitação política, não como uma extensão das organizações dos adultos. Foram manifestações de uma *Kinderöffentlichkeit*, uma esfera pública das crianças – tão soberana quanto a própria atividade lúdica.

A esfera pública burguesa relega as crianças a guetos e sucedâneos, como a programação de TV a elas dirigida. A fim de desenvolver sua sensibilidade peculiar, porém, as crianças precisam de espaços e escalas de tempo diferentes das dos adultos:

> *Para exercer sua forma específica de sensualidade, de "realização", as crianças precisam, mais que os adultos, de uma esfera*

pública concebida de modo mais espacial. Carecem de mais espaço para se movimentar, de lugares que representem da maneira mais flexível que se pode imaginar um território para a ação, onde as coisas não sejam fixadas de maneira definitiva, dotadas de nomes, sobrecarregadas de interdições. Também precisam de escalas de tempo diferentes da dos adultos para poder crescer.[17]

[17] Alexander Kluge e Oskar Negt. *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972, p. 466. Edição em língua inglesa: *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1993, p. 284. A concepção altamente politizada que Kluge e Negt apresentam de uma esfera pública das crianças levou a discussão da atividade lúdica para além do domínio e do vocabulário da história antropológica e cultural, em que a obra seminal de Johan Huizinga, *Homo Ludens* (1955), ocupava posição de destaque. Em contraste com a postura oposicional defendida por Kluge e Negt, Huizinga via no hermetismo da atividade lúdica e na forma como ela suspende a vida comum ou "real" suas características mais importantes: "seu isola-

Para Kluge e Negt, a esfera pública das crianças representa uma dinâmica de oposição que não se pode isolar, mas que, como todas as esferas públicas proletárias, exibe a tendência de englobar toda a sociedade.

Alinhada à *Kinderöffentlichkeit* de Kluge e Negt, a pesquisa que Palle Nielsen fez sobre as áreas de recreação em meados da década de 1960 procurava responder à necessidade que as crianças têm de atividades lúdicas. Ainda durante seus estudos na Academia Real de Belas-Artes da Dinamarca (Det Kongelige Danske Kunstakademi), Nielsen conseguiu convencer o responsável pelo planejamento municipal de um subúrbio de Copenhague, Gladsaxe,

---

mento, seu caráter delimitado. Ela é 'atuada' dentro de certos limites temporais e espaciais. Contém um desenvolvimento e um sentido próprios" (Johan Huizinga. *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: Beacon Press, 1955 [1938], p. 8 [ed. bras.: *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro e Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2019]).

a empregá-lo como consultor artístico. Nessa condição, Nielsen dedicou-se a produzir o que definia como configurações espaciais para crianças. Experiências que realizou na época mostram que o grau de atividade lúdica das crianças e a frequência com que brincam em grupo aumentavam quando a área a elas destinada era menor, como em espaços cercados e angulares, ou pontos de observação elevados, em vez de vastas áreas abertas. Com base nesses princípios, Nielsen projetou um espaço destinado a crianças com cerca de 500 metros quadrados, inaugurado no outono de 1967, contendo – como descreveu um jornal de Copenhague – "um campo aberto para brincadeiras, um tobogã e uma área de atividades com lugar para fogueiras, uma casa de animais, um complexo de brinquedos de jardim, uma caixa de areia, um rinque para patins de rodas, um teatro ao ar livre, uma ponte suspensa, uma

casa de bonecas e casinhas de brinquedo".[18] Era uma área de recreação que possibilitava ricas variedades de jogos e brincadeiras, mas que não usava equipamentos lúdicos já prontos, permitindo às crianças dispor a seu modo os equipamentos e entregar-se às suas experiências. No entanto, não se tratava de *Kinderöffentlichkeit* no sentido estrito de espaço produzido pelas próprias crianças; à semelhança dos outros projetos de Nielsen, aquela era uma área pública para crianças criada em benefício delas.

Nielsen logo expandiu sua pesquisa para as ruas. Num domingo de março de 1968, ativistas e moradores locais construíram todo um playground de aventura, seguindo um projeto de Nielsen, como parte de um movimento de ocupação das áreas dos fundos de antigos conjuntos habitacionais operários de Nørrebro, em Copenhague. Às sete da manhã, os

[18] "Her ligger legeland". Matéria no jornal dinamarquês *Politiken*, Copenhague, 15 set. 1967.

residentes foram despertados por ativistas que lhes disseram que a área dos fundos de seu conjunto residencial tinha sido escolhida para a construção de um novo playground de aventuras: a conclamação convenceu os moradores a passarem a manhã de domingo construindo um playground (sem nenhum aviso à polícia).

Para Nielsen e seus companheiros de ativismo, a construção de playground*s* ilegais era uma alternativa a formas de protesto como manifestações e invasões de imóveis abandonados, uma busca por apresentar uma crítica construtiva ao planejamento urbano da época. A ideia de Nielsen era "enfrentar as questões reais" do espaço urbano lançando mão de uma tática eficaz em situações específicas de injustiça, adotando o ponto de vista de um indivíduo empoderado pela luta. A ação, noutras palavras, consistia em produzir um espaço extraparlamentar aberto à participação individual num local de identidade coletiva. Em sua participação

espontânea, a comunidade do Burgo Norte reconheceu que a construção de um playground para as crianças atendia a uma necessidade que até então não fora reconhecida naquela área.[19]

[19] Para atrair e convencer os moradores locais, o grupo de Nielsen endereçou a cada um um saco de papel contendo pãezinhos frescos e preso a um prospecto mostrando a imagem de duas crianças brincando na calçada. O texto – de criação coletiva dos ativistas – dizia: "Você mora com seus filhos ou escuta o vozerio e os gritos das crianças nas escadas e na entrada quando chega em casa? Lembra-se de ter tido poucas oportunidades de brincar quando era pequeno? Por que as crianças fazem barulho na entrada? As coisas não mudaram muito desde que você foi criança. Hoje você pode responder à demanda de mais jardins de infância e creches, de playgrounds e clubes melhores para os jovens, e de mais investimentos no bem-estar das crianças, participando ativamente dos debates públicos. Você já questionou seu conselho municipal, ou sua associação de moradores, em relação aos investimentos no apoio a crianças e jovens? Você sabe que as autoridades têm o poder de conceder vários tipos de auxílio e podem investir no bem-estar das crianças se você exigir? Sua atitude em relação às necessidades de crianças e adolescentes é que vai determinar o valor dos investimentos para financiar a liberação de mais terrenos, a criação de melhores instalações

O cenário dessa militância em favor das áreas de recreação era um espaço urbano em que ainda havia ensejo para mudanças informais. As funções urbanas ainda não se encontravam restringidas pelo valor cada vez mais alto do espaço construído e por um planejamento urbano regido pelo varejo; ao contrário, abundavam na Copenhague da época conjuntos residenciais obsoletos e áreas abandonadas. A pré-condição da mudança estava, como sempre, nas mentes e nos corpos dos habitantes, e o motivo para os moradores reconhecerem a intervenção dos ativistas era, inclusive, psicossocial, ou psicoespacial. Os pais jovens tinham passado pelo rigoroso sistema escolar das décadas de 1930 ou 1940, as mulheres, em geral, limitavam-se a uma vida doméstica, e os altos

para as atividades infantis nos futuros projetos de residências e nos novos projetos de áreas de recreação a serem criadas pelo município. A construção de instalações bem pensadas para as crianças vai reduzir o barulho nas entradas e escadas. Elas não vão ter tempo para isso, porque estarão brincando".

(ou pelo menos muito louvados) padrões de distribuição econômica dos Estados de bem-estar social da Escandinávia em boa parte estavam ainda por vir. E não havia espaços para a atividade lúdica das crianças.

Para Nielsen e seus companheiros de ativismo, a militância em favor dos playgrounds não era orientada por nenhuma doutrina política em especial; nem era um "gesto criativista", como as ações noturnas de pintura mural que os situacionistas escandinavos promoviam em Copenhague nos anos anteriores. Em vez disso, resultava de uma mescla improvisada, uma generosidade confrontacional que assumia a forma da promoção de melhoramentos extralegais dos espaços públicos. Defrontadas com o vernáculo arquitetônico de um playground de aventura, as autoridades se viam diante de um difícil dilema: ou chamavam as escavadeiras e derrubavam tudo, o que produziria um efeito de maldade e autoritarismo, ou

aceitavam o playground como um monumento imprevisto à falta de planejamento urbano. Depois que os ativistas conseguiam acionar a imprensa, ignorar o playground ficou muito difícil: empurrar o presente de volta para o passado já não era mais possível.



Impressora offset instalada por Palle Nielsen para a exposição *Festival 200* no Salão de Exposições de Charlottenborg, em Copenhague, 1969.

Embora tenham sido demolidos pelas autoridades, os dois playground*s* ilegais que Nielsen

projetou e ajudou a construir em Copenhague em 1968 e 1969 tiveram grande sucesso como ações de propaganda através da imprensa, registradas tanto pelos jornais diários como pela TV. Mais que um simples tipo novo de espaço público para as crianças, eles transformaram-se em eventos fotogênicos que diferiam, como meio, do que na década de 1930 o projetista de jardins Carl Th. Sørensen batizara de "playgrounds de restos" (*skrammellegepladser*). Sørensen defendia que fosse proporcionada às crianças a possibilidade de construir "cidades" próprias em terrenos sem uso nas áreas urbanas, onde elas mesmas pudessem ser as criadoras. O "playground de restos" era uma área que ia além da pedagogia, e na qual se devia permitir às crianças que brincassem submetidas apenas a um mínimo de interferência adulta: nenhuma relação educacional era necessária na cidade das crianças. Em 1943, foi inaugurado o primeiro "playground de restos" de Cope-

nhague, e depois da Segunda Guerra Mundial a ideia foi exportada para o estrangeiro. Entre seus defensores estava a arquiteta e paisagista Lady Allen de Hurtwood, que introduziu os playgrounds de aventura no Reino Unido no fim da década de 1940, depois de ter conhecido o protótipo de Copenhague; e é a ela que também devemos o próprio termo "playground de aventura" (*adventure playground*).[20]

[20] Carl Th. Sørensen menciona pela primeira vez os "playgrounds de restos" (em inglês, *junk playgrounds* ou *rubbish playgrounds*) em *Parkpolitik i sogn og købstad* (*Espaços abertos para a cidade e o campo*, 1931), e muitas de suas ideias foram implementadas por John Bertelsen, que geriu o primeiro playground de restos e falava da necessidade de produzir espaços físicos que favorecessem as crianças e de um espaço psíquico que favorecesse a atividade lúdica (ver, por exemplo: John Bertelsen. *Børn bygger* [*As crianças constroem*]. Copenhague: Aktieselskabet Rockwool and Dansk Gasbeton Aktieselskab, 1958). A história dos playgrounds de restos da Dinamarca vai muito além, claro, do que esboçamos aqui, e contém outros exemplos de atividades ligadas à vanguarda das artes e a formas de organização vanguardistas. Na década de 1960, os Provos, movimento de contracultura surgido na Holanda,

estimulavam – de maneira mais anárquica do que Nielsen e seus companheiros ativistas – a construção de playgrounds improvisados simplesmente levando caminhões que despejavam materiais de construção nos pátios das escolas. Em maio de 1968, ao lado de voluntários não remunerados, o ativista e poeta Carl Scharnberg deu início aos Børnenes Jord (*Planeta das Crianças*), espaços para crianças mais velhas e adolescentes destinados a jogos e brincadeiras e outros tipos de atividade, como a criação de animais. Os Børnenes Jord existem ainda hoje em várias cidades da Dinamarca (ver: Carl Scharnberg. *Børnenes Jord, svar på en udfordring. Århus* [*Terra das crianças: resposta a um desafio. Århus*]. Aarhus: Aros, 1969). Para uma descrição geral da história dos playgrounds de aventura na arquitetura inglesa, ver o livro de Nils Norman. *An Architecture of Play: a Survey of London's Adventure Playgrounds* (Londres: Four Corner Books, 2003). Outras iniciativas surgiram na mesma época, como os mais de setecentos parques infantis (*speelplatsen*) que o arquiteto Like projetou em espaços abandonados de Londres depois dos bombardeios da Segunda Guerra, ou que Aldo van Eyck construiu em Amsterdã por trinta anos a contar do fim da guerra. Esses espaços também ocupavam as lacunas deixadas pela urbanização. À diferença de Le Corbusier, por exemplo, que destinava locais arquitetonicamente idealizados aos espaços para as atividades lúdicas das crianças, Van Eyck usava espaços intersticiais que ficavam vazios e sem uso, suplementando o planejamento urbano (ausente) com seus playgrounds elegantes e minimalistas.

UMA GRANDE EXPOSIÇÃO PEDAGÓGICA MODELO NO MODERNA MUSEET

Em junho de 1968, Palle Nielsen chegou a Estocolmo para participar na organização do *Aktion Samtal* (Diálogo em Ação), vários meses de atividades no espaço urbano promovidas por simpatizantes da Frente Nacional de Liberação (FNL, do Vietnã do Sul): arquitetos, professores, pais, organizações de jovens social-democratas e outros grupos de esquerda unidos contra "a construção de vias expressas, conjuntos habitacionais improvisados, tristes pátios de escola e a comercialização de áreas urbanas".[21] Como já ocorrera em Copenhague, o Diálogo em Ação montava áreas temporárias destinadas à atividade lúdica, mas também enfrentava as autoridades locais. Numa certa área residencial, os moradores usa-

[21] *GL*. "Aktion Samtal" ["Conversa de ação"]. *Form*, Estocolmo, n. 8, 1968, p. 504.

ram maçaricos para remover uma cerca de ferro que isolava as áreas comuns, pois queriam ampliar seu espaço de lazer. Quando a polícia chegou, foi recebida atrás de barricadas.

Numa das manifestações preparatórias do Diálogo em Ação, Nielsen falou sobre suas experiências, sempre com ênfase no método. Tão importante quanto a ação direta, dizia ele, era chegar ao público e aos responsáveis pelas decisões políticas através dos meios de comunicação. Propunha a ocupação de alguma instituição cultural – como o Moderna Museet, por exemplo – montando ali um playground de aventura para crianças, evento que divulgaria a iniciativa do Diálogo em Ação e permitiria a seus ativistas a disseminação em maior escala de suas propostas.

Criticou-se muito a ideia de uma grande manifestação espetacular do Diálogo em Ação no recinto de uma instituição artística. Para a ortodoxia da contracultura, o espaço institu-

cional era conformista por definição, e a ideia de Nielsen foi considerada elitista: seria não mais que uma obra de arte, incapaz de agregar as pessoas comuns. Antes de mais nada, um ativista fazia parte de um movimento: manter uma atividade paralela de artista não passava de uma ego trip. A seu modo, a contracultura pretendia atender ao que defendia Roland Barthes: um leitor ativo, capaz de substituir o prestígio individual do autor, "epítome e culminação da ideologia capitalista".[22] Barthes definia esse leitor ativo como "um *alguém*": para os ativistas, devia ser um "alguém" coletivo, que existisse fora da ideologia da estética.

Contrastando com o ceticismo de seus companheiros ativistas, Nielsen defendia os benefícios de uma aliança estratégica com a cultura

[22] Roland Barthes. "The Death of the Author" ["La mort de l'auteur", 1968]. In: Claire Bishop (org.). *Participation*. Londres/Cambridge: MIT Press, 2006, p. 41. [Ed. bras.: "A morte do autor". In: Roland Barthes. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2004.]

dominante. Em julho de 1968, reuniu-se com Carlo Derkert e Pontus Hultén, respectivamente curador e diretor do Moderna Museet, que, numa resposta surpreendente, concordaram em pôr o museu à sua disposição, contanto que ele assumisse plena responsabilidade pelo financiamento e pela implementação do projeto.[23] Diante da maneira como as instituições culturais são geridas nos dias atuais, é espantoso pensar que Hultén tenha decidido emprestar o museu de arte mais importante da Suécia para um ativista de menos de trinta anos que planejava "a exposição de um modelo pedagógico" – que nem sequer era muito claramente definido.[24]

[23] A previsão era que o evento de Nielsen viesse a ocorrer no grande salão da maior galeria do museu. Em duas galerias menores, o museu apresentava exposições de Jean Pierre Raynaud e Eva Aepplis.

[24] Citação do texto de Nielsen promovendo a arrecadação de fundos para a exposição. Estocolmo, 1968.



Palle Nielsen (à direita) com ativistas do *Modelo* no café do Moderna Museet. Estocolmo, 1968.

O que terá convencido Hultén a abraçar a ideia de Nielsen? Talvez Hultén tenha detectado alguma afinidade entre aquele "modelo pedagógico" e as vanguardas históricas; àquela altura, já havia promovido retrospectivas tanto do Dadaísmo quanto do Construtivismo Russo no Moderna Museet. Mas também transformara o museu numa instituição de renome internacional e, por isso, julgava-se no direito

de abrir as portas para o *Zeitgeist*; no caso, a "obrigação premente dos novos museus" de abrir espaço justamente para essas "formas experimentais de modelo", em vista da insatisfação com um sistema educacional reacionário que tendia a desconsiderar o potencial de criação artística das crianças, como afirmava Hultén no catálogo da exposição.[25] Por outro lado, a sua decisão de assumir o ativismo podia ser vista como um exemplo do que Marcuse definia como "tolerância repressiva": a manobra com que as autoridades, em vez de optarem pela exclusão declarada de certas pessoas, adotam a tática mais sagaz de envolvê-las no processo de sua própria alienação. Mas essa visão é claramente contraintuitiva (ou até paranoide), e tudo indica que não faz justiça às motivações pessoais de Hultén, que também podem ser

[25] Pontus Hultén. "Museernas nya roll" ("O novo papel dos museus"). In: Palle Nielsen (org.). *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle*. Estocolmo: Moderna Museet, 1968, p. 32.

entendidas à luz do apego à atividade lúdica. O artista Öyvind Fahlström escreveu uma carta aberta de protesto contra o diretor do Moderna, a quem acusava de ser "um 'velho anarquista' com tendência ao culto da 'perversão polimorfa', da *joie de vivre* e da beleza imanente da infância, e que gostava de acolher exposições do tipo 'cercadinho artístico'". Ele se referia a outras exposições de Hultén, como *O Movimento na Arte*, mas também podia estar denunciando *O Modelo*, visto como um exemplo de mistificação anarquista.[26] Na verdade, durante a permanência de Nielsen em Estocolmo, Fahlström – que tinha dificuldade em aceitar como arte o playground de aventura instalado no Moderna – convidou o ativista dinamarquês para ir à sua casa,

[26] Öyvind Fahlström. "Sausages and Tweezers: A Running Commentary" (1966). Apud Manuel J. Borja-Villel (org.). *Öyvind Fahlström: Another Space for Painting*. Barcelona: MACBA, 2001, p. 176.

disposto a entender melhor quem ele era. E o bom entendimento entre os dois aumentou quando Nielsen declarou não ter qualquer interesse em se promover como artista, mas só em questionar o espaço dos museus e abri-lo para novos públicos.[27]

Em julho de 1968, Nielsen foi contemplado com uma bolsa de doutorado da Escola Real de Arquitetura de Copenhague (Det Kongelige Akademi, Arkitektur), que utilizou

[27] Relatado por Nielsen em e-mail ao autor, 21 ago. 2009. Tipicamente, era na forma respeitável e engajada da fotografia social-realista que os protestos sociais (como o movimento dos Direitos Civis nos Estados Unidos) chegavam até então às paredes do museu. Jean-François Chevrier diz, sobre a década de 1960, que "o espetáculo das ruas já tinha sido admitido no museu. Mas era na própria rua que ocorriam os protestos e a rebelião social contra a segregação". Com *O Modelo*, a ideia de Nielsen revertia essa lógica, afirmando que a liberdade também podia existir dentro do museu. Ver: Jean-François Chevrier. *The Year 1967: From Art Objects to Public Things. Or: Variations on the Conquest of Space*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 136.

para conferir a condição de projeto de pesquisa ao *Modelo* – a única maneira de arrecadar o dinheiro necessário para produzir a exposição. Com a ajuda de duas jornalistas, Gunilla Lundahl e Kirsten Oswald, ativas na imprensa de esquerda de Estocolmo, que recorreram, por sua vez, à sua rede de relações, *O Modelo* se transformou num empreendimento interdisciplinar com vários patrocinadores e parceiros de pesquisa, entre os quais o Ministério da Educação da Suécia, o Instituto de Pesquisas de Engenharia e o Conselho para o Bem-Estar Infantil de Estocolmo, além da colaboração do jornal *Dagens Nyheter*.[28] Um grupo heterogêneo de voluntários, com posições políticas menos intransigentes que as do Diálogo em Ação, ajudou na construção do playground: entre eles, havia estudantes da Escola Politécnica, além de designers, artistas plásticos, pro-

[28] N.E.: Trata-se do jornal de maior influência da Suécia, fundado em 1864.

fissionais de teatro e escritores entusiasmados com a ideia de Nielsen.

Num artigo que redigiu com o maior cuidado, já que visava a arrecadação de fundos, Nielsen apresentava *O Modelo* como um evento voltado para a interação dos participantes e a observação de um ambiente montado especialmente para crianças. Era uma resposta a promessas radicais da arte:

> *A ideia é criar a exposição de um grande modelo pedagógico no Moderna Museet entre 20 de setembro e 20 de outubro de 1968. A motivação para a montagem de uma exposição educacional no Moderna Museet é o seguinte: o debate em torno da arte moderna transforma-se cada vez mais numa discussão sobre o meio em que se vive. A obra de arte individual interessa cada vez menos, enquanto o contexto, as implicações sociais, passam ao primeiro plano... As exposições de*

Warhol e Ticiano [que ocorreram no Moderna Museet] indicam um rumo em que se deve persistir. Um ambiente que ative a comunicação entre as pessoas deve ser a decorrência lógica dessa linha de trabalho... A ideia é explorar ainda mais uma certa hipótese: a ideia de que os padrões adotados pelas crianças quando brincam variam de acordo com as características do espaço físico em que isto se dá, havendo portanto uma relação positiva entre o grau de variedade na área da atividade lúdica e a satisfação das necessidades físicas e sensoriais das crianças.[29]

Para entender as necessidades das crianças, seria necessário criar as melhores condições possíveis para observar as atividades delas. A singularidade do *Modelo* era que, no museu, a atividade lúdica podia ser isolada: só num espa-

[29] Extraído do texto de Nielsen para a arrecadação de fundos, Estocolmo, 1968.

ço onde as crianças escolhessem livremente seus jogos e brincadeiras seria factível "demonstrar a criatividade e a grande necessidade de interação grupal das crianças", nas palavras de Nielsen.[30] Um modelo assim podia servir de molde para "a maximização da atividade lúdica em circunstâncias novas e extremas" – para todos os efeitos, um ambiente simulado:

> *É apenas em termos de espaço que a exposição pode ser vista como um modelo pedagógico. Nela, ocorrerão atividades tanto motoras quanto sensoriais comparáveis às que ocorreriam num playground ao ar livre. E elas haverão de se manifestar – o contato com as possibilidades variadas bastará para desencadear a atividade lúdica das crianças. A estrutura que imaginamos será basicamente construída em madeira, formando muitas pontes e outras configurações espa-*

[30] Ibidem, p. 3.

ciais. Não haverá funções determinadas no uso de certas partes da estrutura para a atividade lúdica – estas funções serão determinadas pelo uso que as crianças fizerem delas, o que também tornará o espaço menos previsível.

Placas de aglomerado com 3 mm de espessura cobrirão todo o piso, e pranchas de madeira macia serão penduradas cobrindo as paredes. Esse revestimento deverá aumentar a liberdade de movimento.

A ideia, então, é que as crianças, trazidas em ônibus dos jardins de infância, das escolas e das instituições para crianças deficientes, possam lidar com todos os materiais sensórios disponíveis. Para experiências sonoras teremos marimbas, tubos de metal, galões de gasolina, tambores e instrumentos musicais antigos. Ao mesmo tempo, a ideia é ter rock and roll tocando o dia todo para servir de estímulo às atividades das crianças, algo

a que possam reagir. Fantasias para vestir e tintas serão essenciais para as atividades sensoriais coletivas. Da mesma forma, madeira e ferramentas estarão disponíveis para o que elas queiram construir como parte da estrutura. Os brinquedos físicos estarão na área maior, formados por engradados de cerveja e pneus de automóvel, tanto presos a rodas quanto separados. Uma grande área protegida no centro do espaço deverá conter uma massa de espuma de borracha, material que também deve se distribuir pela maior parte da galeria. As crianças também poderão tirar fotos em diapositivo e ver a projeção na parede de outras fotos tiradas nas mesmas circunstâncias...

A partir dessa mescla de possibilidades, alguns padrões regulares devem revelar-se no decorrer da exposição, em função das escolhas das crianças. O tema da nossa observação será a comparação entre as alter-

nativas escolhidas e a avaliação do grau de interesse demonstrado por padrões determinados de atividade lúdica. Para criar um registro dos padrões variados da experiência, a ideia é filmar e fotografar a íntegra de cada fase da exposição, que só irá acabar depois de ter sido totalmente construída...

O modelo pedagógico que nos propomos a expor no Moderna Museet visa a ambiciosa meta de promover a discussão sobre o papel do artista na sociedade. Chamar a atenção do público para o isolamento dos indivíduos e a falta de oportunidades de interação – e especialmente para a necessidade que as crianças sentem de criar estruturas próprias e manifestar suas preferências em relação a elas. E mais: a exposição almeja ainda tornar-se parte indispensável de uma pesquisa sobre o funcionamento concreto de um ambiente dedicado às crianças.[31]

[31] Ibidem, pp. 3-4.

A exposição *O Modelo – Um Modelo de Sociedade Qualitativa* foi inaugurada em 30 de setembro de 1968 e, no geral, transcorreu da forma prevista. A ideia de deixar projetores de diapositivos disponíveis para as crianças não foi aproveitada; em lugar dos projetores, cinco câmeras de vídeo em circuito fechado transmitiam imagens do playground para monitores de TV alinhados na entrada do museu, e as crianças dispunham de um controle remoto para dar zoom e deslocar os ângulos das câmeras, revelando outros panoramas do playground. Toda a área da galeria, bem como dos trajetos percorridos nela pelas crianças, era transmitida em tempo real para um dos monitores, a partir de uma câmera postada no alto, exatamente acima da "piscina" de espuma de borracha. Nielsen conseguiu alterar a praxe de admissão de visitantes ao museu, tornando o ingresso gratuito para menores de dezoito

anos, enquanto a entrada dos adultos custava cinco coroas suecas. Em meio a todas essas disposições de ordem prática, ele ainda formulou uma surpreendente dimensão metafísica do *Modelo*:

> *Uma educação eficaz e a produção em massa não bastam para o desenvolvimento qualitativo do ser humano. Este só ocorre a partir da compreensão de que o ser humano necessita, como indivíduo, de várias relações religiosas; precisa dar-se através da criação de cada um, e de uma comunicação aberta com o outro.*[32]

Evocar a religião certamente ultrapassa em muito a mera ideia de produzir um público infantil (*Kinderöffentlichkeit*) apenas a partir de relações sociais. Ou Nielsen terá resolvido batizar com um nome incomum a atividade lúdica, o

[32] Ibidem, p. 2.

cerne do interesse da exposição? Se todo indivíduo necessita de relações religiosas, isso significa que toda atividade lúdica é, na verdade, um ritual? A declaração metafísica de Nielsen é um sintoma do modo como ele pretendia produzir um excedente de sentido com o *Modelo*:

> *[...] quando nos perguntam qual o nosso modelo político específico, só podemos responder que não desejamos apenas a tomada dos meios de produção. E o que desejamos "a mais" é o que definimos como valores qualitativos. E é por isso que definimos o sistema como um sistema qualitativo.*[33]

No entanto, esse excedente de sentido produzido pelo *Modelo* vai além do valor e do sistema, numa oscilação messiânica entre ideais ausentes e um presente concreto.

---

[33] Palle Nielsen. "Den kvalitativa människan" ["O homem qualitativo"]. *Form*, Estocolmo, 1968, p. 503.

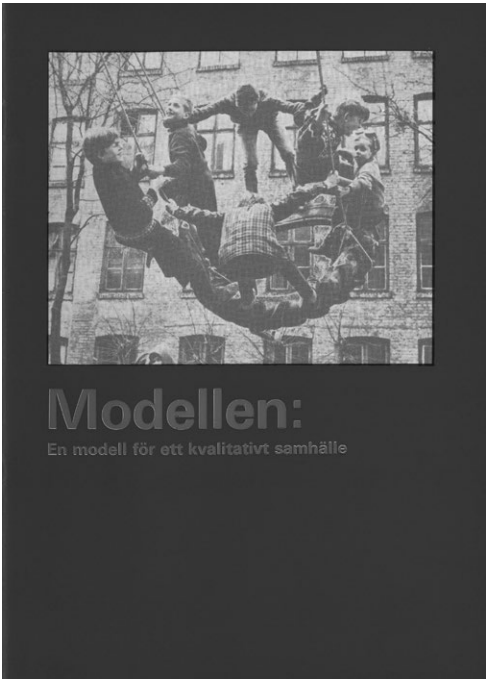
Até aqui, Nielsen vinha navegando com sucesso entre os dirigentes da instituição e a militância oposicionista. Os ativistas do Diálogo em Ação, com cujo apoio ele contava, aceitaram a "exposição de um modelo pedagógico" como uma escolha tática, e ele obteve carta branca de Pontus Hultén. No entanto, como a ideologia do ativismo não admitia declarações de cunho artístico, Nielsen jamais afirmou que *O Modelo* fosse uma obra artística de sua autoria. Em vez disso, a exposição que planejava devia atender a um objetivo duplo, se não triplo: seria uma pesquisa pedagógica e, ao mesmo tempo, uma crítica militante da vida cotidiana, além de sua intenção – extraoficial – de representar um conceito muito abrangente de arte, com ênfase no processo.

O catálogo da exposição, organizado por Nielsen, era uma espécie de panfleto amplia-

do contendo artigos sobre a maneira como as crianças são desvalorizadas pelo consumo, pelos meios de comunicação de massa, pelas instituições repressivas e por um espaço urbano disfuncional. Os textos vinham acompanhados por desenhos infantis e declarações de crianças, além de citações de figuras tão diversas quanto R. D. Laing, Mao Tsé-tung e Søren Kierkegaard. No final, Nielsen preferiu deixar de fora um ensaio sobre o papel do artista engajado que escrevera ainda naquele ano, para não "apunhalar o Diálogo em Ação pelas costas" com suas pretensões de criador artístico. No lugar desse texto, escreveu para o catálogo um ensaio sobre a alienação nas cidades-satélites de criação recente. O mais significativo é que toda a discussão sobre a arte presente no artigo escrito por Nielsen para a arrecadação de fundos desapareceu por completo do catálogo, dando lugar a uma crítica social que, em termos gerais, girava em torno

do controle político das escolhas cotidianas. A isso, o título acrescentava sua superestrutura utópica de massa: *O Modelo – Um Modelo de Sociedade Qualitativa*.[34]

[34] Aqui, lanço mão do desenvolvimento dos termos "crítica artística" e "crítica social" de Luc Boltanski e Ève Chiapello em *Le Nouvel esprit du capitalisme* (Paris: Gallimard, 1999 [ed. bras.: *O novo espírito do capitalismo*. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009]). O título escolhido para o evento no museu é uma paráfrase da definição, formulada por André Gorz, de uma nova escala de prioridades para as relações humanas, a que Nielsen também se referia no catálogo: "Numa sociedade desenvolvida, as necessidades não são apenas quantitativas (a necessidade de bens de consumo), mas também qualitativas: a necessidade de um desenvolvimento livre e multifacetado dos potenciais humanos, a necessidade de informação, comunicação e de uma comunidade de seres humanos, a necessidade de emancipar-se não só da exploração mas também da coerção e do isolamento no trabalho e nos momentos de lazer". O fato de Nielsen usar uma instituição para sua defesa da mudança qualitativa também podia ter, na direção oposta, um efeito transformador sobre a instituição. Como argumentava Marcuse alguns anos antes: "A sociedade contemporânea parece ser capaz de deter a mudança social – a mudança qualitativa que criaria instituições essencialmente diferentes, novas regras



Capa do catálogo da exposição *O Modelo*, 1968.

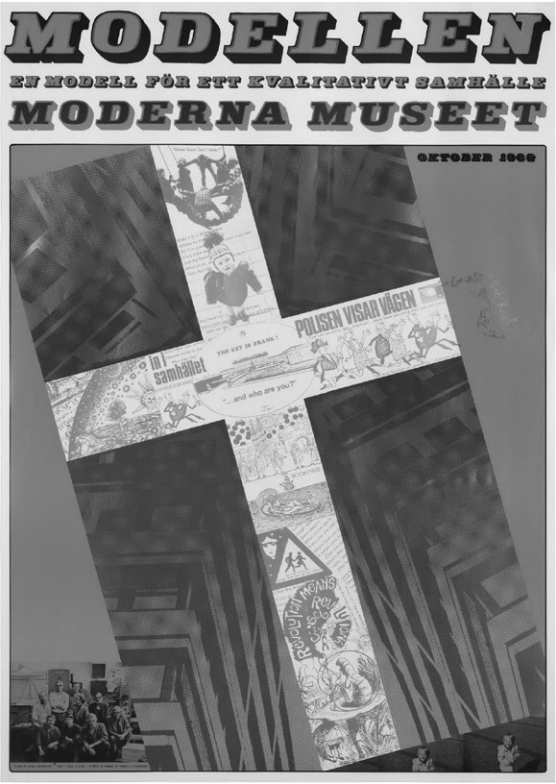
para o processo produtivo, novos modos de existência humana" (*One-Dimensional Man*. Londres: Routledge, 2006 [1964], p. xiii [ed. bras.: *O homem unidimensional*. Trad. Robespierre de Oliveira e Deborah C. Antunes. São Paulo: Edipro, 2015]).

Outro conflito estético ocorreu sob a égide do *Modelo* quando se verificou o choque entre duas concepções diferentes de arte contracultural. O artista Sture Johannesson foi convidado por Hultén para criar o cartaz da exposição, mas acabou vetado por Nielsen, pois a linguagem gráfica underground de Johannesson girava em torno do consumo de alucinógenos – o que, para Nielsen, não tinha cabimento num projeto que envolvia crianças. Johannesson, por sua vez, prometeu produzir um trabalho "careta". Seu cartaz para *O Modelo* era uma composição em cores saturadas – laranja, azul, rosa, amarelo e dourado – que, por si só, já parecia constituir um acontecimento. O elemento principal do cartaz é a bandeira sueca, em posição inclinada para abrigar a foto de um garotinho, desestabilizando as expectativas patrióticas da sociedade qualitativa. Formas semiabstratas de arranha-céus reverberam nas quatro áreas azuis da bandeira, enquanto as

faixas amarelas cruzadas ostentam vários elementos das ilustrações de *Alice no País das Maravilhas*, trechos de letras de canções populares e fotografias de crianças brincando. Mesmo depois de tudo, Johannesson ainda introduziu no cartaz vários elementos psicodélicos: na faixa horizontal da bandeira, figuras caricatas da sociedade convencional (militares, policiais, clérigos, médicos e pequenos-burgueses) perseguem um hippie com um baseado na boca e tentam expulsá-lo da bandeira. Mas Johannesson também aderiu ao código de autoria dos ativistas. Em vez de assinar seu trabalho, como faria um artista burguês, preferiu inserir uma assinatura coletiva no canto inferior esquerdo do cartaz: uma foto de grupo em que aparece ao lado dos trabalhadores da sua gráfica.

Enquanto isso, nos 660 metros quadrados da galeria principal do Moderna Museet, erguiam-se torres e pontes, além de piscinas de espuma de borracha que as crianças podiam

atravessar correndo ou em balanços, ou em que podiam simplesmente se atirar. Ferramentas e pincéis postos à disposição das crianças estimulavam modalidades construtivas de atividade lúdica, e o espaço da galeria foi sendo transformado pela interação com as crianças, que pintavam, criavam e destruíam outras criações com vários materiais e em diversos suportes. O Teatro Real de Estocolmo doou antigos figurinos para servirem de fantasias, e Nielsen ainda conseguiu duzentas máscaras carnavalescas de Fidel Castro, do presidente Mao, de Charles de Gaulle e de Lyndon Johnson (observando um princípio de igualdade: dois revolucionários de um lado, dois reacionários de outro), a fim de possibilitar teatralizações improvisadas de cunho político.



Cartaz da exposição *O Modelo,* de autoria de Sture Johannesson, 1968.

Como na utopia socialista de Charles Fourier, em que concertos ocorreriam nas creches para estimular a musicalidade das crianças da comuna, no *Modelo* as crianças podiam tocar LPs num sistema de som quadrifônico, com alto-falantes situados nos quatro cantos do espaço da galeria. De acordo com o prometido, havia muito rock and roll à disposição – Dylan, Zappa, The Incredible String Band –, mas também música de outros tempos, como concertos para órgão. Os LPs mais ouvidos eram de Ravi Shankar, danças do Renascimento e um LP com o som industrial de trens a vapor: tudo numa colagem operística de sons e bailes de máscaras.

Não há dúvida de que Nielsen conseguiu comunicar sua intenção em grande escala. Ao longo das três semanas em que ficou em cartaz, a "exposição das brincadeiras no Moderna" – como *O Modelo* ficou conhecido na imprensa – foi visitada por cerca de 35 mil pessoas, 20 mil das quais crianças, o público

a que se dirigia. A fim de incluir um público infantil para além da classe social habituada a frequentar museus, jardins de infância e escolas foram convidados a reservar visitas: ao fim de três dias, a admissão precisou ser limitada ao número máximo de 350 a 380 crianças por hora, pois várias delas começaram a se machucar em acidentes ocorridos no playground.[35] Para evitar o tédio da espera nas filas do lado de fora, improvisou-se um playground ao ar livre na entrada.

O Modelo atraiu mais interesse dos jornalistas que dos críticos de arte, especialmente por ser visto como um "cavalo de Troia" das crianças no interior de uma instituição cultural. De modo geral, o evento despertou opiniões divergentes entre a imprensa de direita e a de esquerda: a primeira assumiu uma postura cética ou até promoveu campanhas negativas contra o evento, e a segunda se absteve de

[35] *Dagens Nyheter*, Estocolmo, 7 out. 1968.

maiores polêmicas. Claus Brunius, do *Expressen*, deu crédito a Nielsen como autor do *Modelo* e julgou que a exposição era uma "construção magnífica". Ainda assim, concluía:

> *A exposição tem um limite. O que ele [Nielsen] proporciona é uma pausa saudável para as crianças, uma breve explosão libertária de desordem. Seu playground só pode existir na forma atual enquanto as crianças não se conhecerem entre si, formando na verdade uma horda. Assim que o playground se transformasse numa instituição, a horda se cristalizaria numa sociedade, com governantes e oprimidos, em que os especialistas em martelar pregos reivindicariam maior acesso aos martelos, os campeões de salto em altura predominariam sobre os que têm medo de saltar, e artistas capazes de produzir obras sensacionais com um pincel e um pote de tinta obteriam exclusividade no uso*

desses meios. Isso tudo é inevitável, nosso mundo é assim e, inescapavelmente, assim também é o mundo das nossas crianças. Mas é bom que exista a presença de Palle Nielsen. Ele proporciona às crianças uma trégua da pressão que é a infância, e isto por si já devia bastar.[36]



Playground criado na entrada do Moderna Museet durante a exposição *O Modelo*, 1968.

[36] Clas Brunius. "Paus i barnastressen". Op. cit.

Enquanto Brunius interpretava *O Modelo* como uma trégua terapêutica contraposta à vida normal, outros jornais encaravam o *coup de musée* das crianças com simpatia bem menor:

> *Numa cerca, alguém pichou "Fora Kossiguin", e logo abaixo "Longa vida ao comenismo" (sic). Noutro ponto, pode-se ler "Viva os Beatles". Há ainda palavrões rabiscados num canto, ao lado de uma suástica verde parcialmente coberta de riscos.*[37]

"Não vejo nada de novo nisso", escreveu o jornalista Hans Evert René, que avaliava com hostilidade a exposição:

> *Muitas gerações de adultos já contemplaram assim passivamente as brincadeiras das crianças. Seria mais construtivo, porém, se*

[37] Tord Bäckström. "Barnan tar makten" ["As crianças tomam o poder"]. Fonte desconhecida, 23 out. 1968.

os pais fossem estimulados a brincar também, uns com os outros, com seus filhos, com os filhos dos outros, esbaldando-se independentemente da própria idade. [...] Preferir dissociar-se do mundo adulto e descrevê-lo como áspero, brutal e mercantilista, depositando uma confiança incondicional na criação de um mundo melhor pela nova geração, é uma ilusão em estado puro. Um vento rousseauniano percorre esta fé num mundo puro e original das crianças.[38]

Para René, em suma, *O Modelo* sugeria mais o *Senhor das Moscas* que uma sociedade qualitativa. O que subverte seu raciocínio, porém, e complica a avaliação do *Modelo*, é que não se pode dizer que os adultos desempenhem um papel passivo na atividade lúdica das crianças. Na verdade, o que os adultos têm são concep-

[38] Hans Evert René. "Så Gammaldags!" ["Tão antiquado!"]. *Expressen*, Estocolmo, 8 out. 1968.

ções definidas e estritas do que seja a infância e do significado da atividade lúdica.

Não surpreende que, num evento antiautoritário cujo principal ingrediente era a presença de crianças, a segurança se transformasse em pretexto para a discórdia. Um pai fulminou, em manchete: "Tive medo de que meu filho fosse pisoteado!".[39] No mesmo dia, o jornal *Svenska Dagbladet* comunicou aos seus leitores que só duas crianças em 8 mil tinham se machucado na exposição, e que, preocupado em evitar novos ferimentos, o museu tinha decidido reduzir "a admissão de crianças". Artigos contra e a favor da medida foram acompanhados por todo um debate em torno da segurança das crianças também na vida cotidiana em ambientes comuns.[40]

[39] *Expressen*, Estocolmo, 8 out. 1968.

[40] Por exemplo: Marianne Kärre. "'Modellen' byggs om: Ännu mer skumplast" ["'*O Modelo*' está sendo reconstruído: ainda mais espuma de plástico"]. *Dagens Nyheter*, Estocolmo, 8 out. 1968.

Por todo o mês de outubro de 1968, *O Modelo* permaneceu no noticiário sueco. No fim da segunda semana da exposição, o comandante do corpo de bombeiros de Estocolmo – alertado por reportagem de um jornal conservador – determinou o fechamento do playground, a menos que se eliminasse o risco de incêndio representado pela espuma de borracha contida nas "piscinas". Nielsen acatou a ordem e decidiu trocar as piscinas de espuma por um grande escorregador. Como é normal armazenar espuma de borracha em grandes depósitos (na forma de colchões etc.), os voluntários que ajudaram Nielsen a reformular o playground suspeitaram que a intervenção do comandante dos bombeiros tivesse motivação política. Assim, quando *O Modelo* reabriu ao fim de quatro dias de reconstrução, os voluntários penduraram faixas vermelhas no teto e pintaram novas pichações nas paredes. Nielsen foi contra essa politização do protesto, mas voltou a ceder

à vontade coletiva, contanto que os graffiti se limitassem a citações (de Mao, André Gorz e outros) e não estampassem palavras de ordem. Acabou admitindo, porém, que as muitas faixas vermelhas contribuíam para uma iluminação mais suave da galeria.

Um jornalista observou como *O Modelo*, paradoxalmente, tinha adotado um limite objetivo para a liberdade que reinava no playground:

> *À toda volta do espaço, câmeras de TV registram cada movimento, e aqui e ali há microfones ocultos gravando cada som. Por toda a área, psicólogos e educadores tomam notas. Tudo lembra uma experiência clínica com cobaias.*[41]

[41] Macke Nilsson. "Ni tror att dom bara lattjar! Men i själva verket bygger dom upp morgondagens samhälle" ["Você acha que eles são só preguiçosos! Na verdade eles estão construindo a sociedade de amanhã"]. *Aftonbladet*, Estocolmo, 5 out. 1968.

Entre os observadores das brincadeiras estavam três mestrandos em pedagogia. A conclusão a que chegaram foi de que *O Modelo* era mais que um simples "artifício": o fato de centenas de famílias formarem fila todo dia para darem a seus filhos a oportunidade de brincar ali era uma prova da "enorme carência" de construção de ambientes voltados para a atividade lúdica que atendessem à "vontade das próprias crianças".[42] As conclusões dos educadores mostravam ainda que as atividades funcionais (como saltar, escalar, andar de balanço) eram mais populares que as construtivas; e, embora o ambiente pretendesse estimular as relações em grupo e as brincadeiras coletivas, era surpreendente o predomínio das formas solitárias de diversão (como pintar, por exemplo). A reação dos ativistas à intervenção

[42] Anna Lena Wik-Thorsell. "Modellen: bara ett nöjesjippo?" ["*O Modelo*: apenas manobra de entretenimento?"]. *Svenska Dagbladet*, Estocolmo, 11 fev. 1970.

do comandante dos bombeiros foi vista como uma "demonstração ingênua e nada sutil do que pretendia *O Modelo*": o espaço que vinha sendo transformado pelas crianças deveria ser capaz de falar por si mesmo.[43]

O SIGNIFICADO DA ATIVIDADE LÚDICA

Um museu de arte era o último lugar onde alguém esperava encontrar crianças brincando. Empoderando a criança, *O Modelo* inverteu as hierarquias de controle visual e comportamental até então vigentes nas exposições de arte, dissolvendo a forma estética em atividades lúdicas. As fotografias que Nielsen tirou do *Modelo*, mostrando as crianças entretidas na produção de sua parte do "modelo de sociedade qualitativa", parecem sequências de sonho exibindo o

[43] Idem.

espaço de uma imaginação fértil desenvolvida longe de regras ou de uma postura mais séria.

Nielsen dinamizava suas fotos adotando diferentes ângulos – a visão de baixo para cima de uma menina tirando o casaco, meninos flutuando numa teia de cordas suspensas, filas superpostas de estandartes vermelhos –, como se pretendesse captar padrões de energia social; ou os "padrões lúdicos", como ele preferia dizer. Essa tendência à procura de imagens em que o indivíduo aparece como parte de uma estrutura maior, de um novo corpo social, o *socialismo*, é contrabalançada pelas fotos em que as crianças aparecem brincando sozinhas, entronizadas como pequenos monarcas acima dos mundos que lhes pertencem, como certa vez Walter Benjamin descreveu uma criança no carrossel.[44]

[44] Walter Benjamin. *Berlin Childhood Around 1900*. Cambridge: Harvard University Press, 2006 [1950], p. 122. [Ed. bras.: "A infância em Berlim por volta de 1900". *Obras escolhidas II*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.]

Para Nielsen, a transformação social não começa apenas no recinto das fábricas ou nas ruas, mas no espaço que a atividade lúdica infantil demanda e produz. A produção é o primeiro ato histórico, disse Marx, mas brincadeiras e jogos podem ser ainda anteriores a ela. Se brincar é produzir (ou constitui a produção anterior à produção), a criança é um agente que tende naturalmente ao socialismo: e é assim que *O Modelo* se constitui como uma "pré-escola da revolução cultural". [45]

Ao mesmo tempo, as fotos de Nielsen parecem documentar o que não estava presente – ou pelo menos ainda não àquela altura. Na medida em que parecem ter sido tiradas nos momentos imediatamente anteriores à transformação – à *Aufhebung* (literalmente, "revogação" ou "anulação") que trará a vida qualitativa anunciada no título da exposição –, as fotos alimentam algumas expectativas: o que aparece não é apenas

[45] Nilsson, Op. cit.

a atividade lúdica; o que está por vir é diferente da condição adulta. Entretanto, desse ponto de vista, as fotos também podem ser vistas como um desejo impossível de preservar a vida espontânea. De maneira quase literal, porque os fatos que se desenrolavam à frente da câmera de Nielsen não tinham ordem nem ensaio, e eram encenados por atores sem direção. Como afirmou Rosalind E. Krauss, o momento singular da fotografia é uma interrupção que afeta a continuidade temporal dos significados, da tradição e da história.[46] É bem óbvio que as fotos de Nielsen mostram o museu como a sede de um evento envolvido no combate à tradição e aos rumos da história; mas não se oporão também à presença social produzida pelo próprio *Modelo*? Nesse sentido, as fotos documentam também o esvaziamento do valor simbólico que

[46] Rosalind E. Krauss. "The Photographic Conditions of Surrealism". *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1985.

sempre ocorre no rarefeito espaço interior das instituições ligadas à arte e, no caso do *Modelo*, tornam difícil distinguir entre a criança como ser humano qualitativo e como tema estético, ou mesmo como obra de arte.

Isso equivale a dizer que o próprio conceito de atividade lúdica torna problemática a pretensão do *Modelo* à relevância social. É possível alegar que os padrões lúdicos imaginados na base de uma sociedade qualitativa seriam produzidos por agentes sem consciência de sua própria produção, liberados assim de qualquer outra motivação além da simples continuidade da produção/atividade lúdica. E é assim que essa atividade, e os agentes nela envolvidos, manifestam-se no *Modelo* e através dele. Em seu ensaio clássico *A educação estética da humanidade* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1793), Friedrich Schiller afirma que a atividade lúdica é capaz de conciliar o prazer estético e a gestão social. Schiller sugere que a faculdade

estética se baseia num instinto, o impulso de brincar. Depois de reconhecida como atividade lúdica, a função estética "confere liberdade ao homem, tanto moral como fisicamente". Os sentimentos e os afetos, assim, podem se harmonizar em formas belas, eliminando a compulsão moral das leis da razão e promovendo a reconciliação destas com "o interesse dos sentidos".[47] Quando a arte é determinada por uma relação nova entre o instinto e a razão, e guiada pelo impulso lúdico, as obrigações éticas e políticas do cidadão acabam internalizadas como propensões espontâneas.

Para Schiller, a arte era tudo o que tinha restado para reconstruir uma sociedade esclarecida depois dos excessos violentos da Revolução Francesa. Em seu livro seminal *Eros e civilização*

[47] Friedrich Schiller apud Herbert Marcuse. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Londres: Verso, 2005 [1955], p. 182. [Ed. bras.: *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.]

(1955), Herbert Marcuse revitalizou o conceito de impulso lúdico usado por Schiller com o intento de redefinir a dimensão estética da modernidade, entendida como a satisfação das verdadeiras necessidades do homem e uma forma de canalizar o princípio do prazer para uma coexistência pacífica com uma "moralidade libidinal" subjacente a uma sociedade lúdica. Assim, para os dois pensadores, a visão de uma cultura não repressiva conduz da arte à liberdade por meio da atividade lúdica: uma convenção estética, postulada pelo Romantismo ainda no século 18 e mais tarde retomada pelos pensadores comprometidos com a emancipação e a utopia depois da Segunda Guerra Mundial, que estaria implícita nos conceitos de sociabilidade e liberdade que *O Modelo* produzia em seu ambiente institucional – inclusive porque Nielsen não se contrapunha à associação fundamental entre essa convenção e o conceito de arte, nem procurava substituí-la por alguma outra ideia.

No *Modelo*, porém, a arte não é mais concebida como algo ideal e harmonioso, nem a atividade lúdica, por sua vez, como a culminância da liberdade subjetiva, da maneira como aparece em Schiller e Marcuse. No *Modelo*, a atividade lúdica tem uma conotação diferente, na medida em que é vista como a forma de produção da criança. Assim, *O Modelo* não se limitava a render-se a uma concepção romântica tradicional da sociedade e da subjetividade estética. A metáfora vanguardista da originalidade é literalmente forçada a voltar-se sobre si mesma, para a criança como fonte da vida. Como disse Rosalind E. Krauss:

> *A originalidade se transforma numa metáfora organicista que se refere menos à invenção formal que às fontes da vida. A individualidade, vista como origem, não sofre o contágio da tradição, pois é dotada de uma espécie de ingenuidade primordial. Daí a*

célebre frase de Brancusi: "Quando deixamos de ser crianças, já estamos mortos".[48]

E não é exclusivo da vanguarda artística o dogma da originalidade que considera certos indivíduos mais bem aparelhados para certas tarefas históricas: ele ocorre também nas vanguardas políticas. Uma citação de Mao Tsé-tung no catálogo da exposição do *Modelo* frisa a necessidade do alinhamento com as massas: para o membro do partido, é preciso que haja um limite concreto para o grau de fraternidade e igualdade a demonstrar em relação a cidadãos ideologicamente suspeitos. Escreve Mao:

Devemos concentrar as energias nas camadas e nos grupos de pessoas que parecem nos dar atenção, além de ainda serem capazes de pensar. É entre eles que é possível a verdadeira

[48] Rosalind Krauss. "The Photographic Conditions of Surrealism". Op. cit., p. 157.

educação. Não podemos deixar ao acaso a escolha do nosso público. A doutrinação já está adiantada demais para isso.[49]

Num certo sentido, *O Modelo* vai além da ideia maoísta de educação, negando que os adultos tenham a capacidade de ensinar alguma coisa às crianças. São as crianças que nos mostrarão a sociedade qualitativa, porque essa sociedade *são* as crianças. Leon Trotsky escreveu em 1923: "Uma revolução só merece ser chamada assim quando se preocupa ao máximo com as crianças – a raça futura que é a beneficiária da revolução".[50] Além de a revolução ser feita para as crianças, estas,

[49] Louise Rydén. Op. cit., p. 10.

[50] Leon Trotsky. "The Struggle for Cultured Speech" (1923). Apud Catriona Jeffries. "Shaping the Future Race: Regulating the Daily Life of Children in early Soviet Russia". In: Christina Kiaer e Eric Naiman (orgs.). *Everyday Life in Early Soviet Russia: Taking the Revolution Inside.* Bloomington: Indiana University Press, 2006, p. 256.

que são a raça futura, também encarnam as mudanças vindouras: o ser humano novo, uma força da história em estado puro. Aqui, a necessidade espontânea e desinteressada da brincadeira, implícita no impulso lúdico de que fala Schiller, encontra ecos metonímicos na criança vista como encarnação do motor revolucionário.

A transição do *Modelo* para além da arte replica a maneira como a arte era reprimida no contexto do Diálogo em Ação, mas também a maneira como a própria exposição desdenhava das formas de apresentação típicas da arte e de sua distância privilegiada em relação ao mundo. Ao mesmo tempo, as várias definições da essência da arte para a tradição ainda se manifestavam no *Modelo*: as convenções estéticas que o evento deixava à margem, reivindicando uma independência da estética, continuavam a produzir ecos e a emprestar sentido às suas representações.

No evento, ocorria ainda uma outra ruptura no nível da economia da representação; uma ruptura que resultava no inesperado empoderamento das crianças que brincam.

O APAGAMENTO DOS NOMES

No *Modelo*, a diferença convencional entre o adulto sapiente e a criança ignorante é invertida, porque a atividade lúdica da criança é reconhecida como uma força produtiva. Mas a atividade lúdica também se transforma numa função de representação, como a chance que a criança tem de justiça e a oportunidade de uma sociedade qualitativa. Noutras palavras, as crianças, quando brincam, *representam alguma coisa para alguém*.

A declaração inicial do catálogo da exposição diz o seguinte:

Todas estas frases têm seus sinais próprios. Mas também estão associadas a um modelo no Moderna Museet de 30 setembro a 20 de outubro de 1968.

A ideia é criar uma estrutura para permitir que as crianças desenvolvam suas próprias brincadeiras criativas. Crianças de todas as idades irão cooperar no desenvolvimento desta estrutura.

Tanto ao ar livre quanto do lado de dentro – em brincadeiras de toda forma –, elas devem ter todo direito de comunicar sua capacidade de expressão.

Sua atividade lúdica é a exposição.

A exposição é obra das crianças.

Não há exposição alguma.

Ela só é uma exposição porque há crianças brincando num museu de belas-artes.

Ela só é uma exposição para quem não estiver brincando.

É por isso que é definida como um modelo.

Talvez venha a ser o modelo para a sociedade que as crianças desejam.
Talvez as crianças venham a nos ensinar tantas coisas sobre seu mundo que isto venha a servir de modelo para nós.
É o que desejamos.
Assim, deixamos que as crianças apresentem seu modelo a todos que estão trabalhando na produção de ambientes para as crianças lá fora – no mundo adulto.
Acreditamos que as crianças sejam capazes de formular suas próprias necessidades.
E que desejam coisa diferente do mundo que as espera.[51]

[51] Palle Nielsen. *Modellen,* cit., p. 4. A primeira linha se refere aos demais escritos do catálogo. Nielsen escreveu ainda para o catálogo um ensaio com o mesmo título da exposição, que assina individualmente. No texto, ele define – parecendo divergir até certo ponto da primazia do trabalho das crianças de que fala o "manifesto" – a atividade lúdica das crianças em termos de imitação. Nessa linha, delineia a ideia de uma relação reflexiva entre crianças e adultos: "Quando vemos nossos filhos brincando nas praças e quintais, começamos

O texto é assinado pelo *Arbetsgruppan*, o "Grupo de Trabalho", que – imaginamos – construiu o playground. No entanto, embora Nielsen tenha contado com a ajuda de voluntários, esse grupo nunca existiu. A assinatura Grupo de Trabalho não passa de um pseudônimo adotado por Palle Nielsen a fim de evitar o uso de uma assinatura de autor, preferindo atribuir ao texto uma autoria coletiva: um modo de permanecer fiel à ideologia do Diálogo em Ação.

---

a sonhar. Sabemos que eles estão brincando que são nós. Que eles brincam do que fazemos todo dia. O contato que eles têm com a realidade é o relato que lhes transmitimos". E conclui: "Mas hoje sabemos que precisamos mudar a nós mesmos, nossa forma de lidar com a sociedade e com as pessoas que encontramos e conhecemos, enquanto proporcionamos aos nossos filhos as oportunidades de que precisam como seres humanos. E aí eles brincarão disso também. E este é o modelo da sociedade qualitativa". Entretanto, esse ensaio que Nielsen assina no catálogo não menciona a ação ocorrida no Moderna Museet, assim, não aborda em termos gerais a ideia de uma sociedade qualitativa.

O texto escrito pelo suposto Grupo de Trabalho pode ser lido como um manifesto do *Modelo*. Mas difere muito das inflamadas palavras de ordem do Modernismo, assinadas por um Nós soberano que reafirma suas demandas num Agora revolucionário. Jacques Rancière escreveu que o tempo de subjetivação política do manifesto pode ser encarado como "identidades obliteradas, a partir de nomes obliterados: nomes que encadeiam... um ser a um não-ser ou a um ainda-não-ser".[52] O coletivo que "oblitera seus nomes" no manifesto estrutura-se a partir de sua antecipação da liberdade e do que ele não é ou ainda não tem (liberdade, plenos direitos). No *Modelo*, o destino universal da criança – a criança como uma pessoa inacabada, um pré-membro da raça futura – transforma-se apenas num

[52] Jacques Rancière. "Politics, Identification, and Subjectivization". *October*, n. 61, pp. 60-1.

ainda-não-ser que reivindica seus direitos e sua liberdade. O processo de transformá-la em sujeito político é enfatizado pela autoria auto-obliterada de Nielsen. Apagando-se como autor do evento e apresentando-se sob um pseudônimo coletivo, ele anula as identidades e se associa a outros nomes além da própria assinatura para produzir um espaço literalmente não autorizado onde as crianças podem usar a atividade lúdica para "falar de sua capacidade de autoexpressão".

É uma perspectiva que provoca uma certa vertigem, mas também uma produtividade inesperada. O texto do Grupo de Trabalho, na medida em que é um contradiscurso escrito por um autor fictício em prol de um coletivo – as crianças – que não sabe ainda ou não costuma escrever, acaba por criar sem querer uma igualdade inesperada. Como três autores que só estão presentes pela metade, escrevem cada um para os demais, a autoria

coletiva se completa: sob esse pseudônimo, Nielsen escreve o texto do Grupo de Trabalho, que transfere a tarefa da criação do significado às crianças, que, por sua vez, continuam a "falar sobre" o trabalho que fazem na estrutura criada para a sociedade qualitativa. Esse amálgama de nomes também precisa incluir o de Pontus Hultén, na qualidade de mediador com a instituição, e do Diálogo em Ação, como autoridade ideológica de Nielsen.

O que Karl Marx e Friedrich Engels, quando escreveram *A ideologia alemã*, chamam de organização comunista da sociedade também produz consequências para o papel do artista. Quando deixa de haver divisão do trabalho na sociedade, "desaparece a subordinação do artista a alguma arte determinada, que o faz ser exclusivamente pintor, escultor etc.". A partir daí, a "concentração exclusiva do talento artístico em certos indivíduos" se

espalha pela massa mais ampla, e deixam de existir "pintores, mas no máximo pessoas que se entregam à pintura entre outras atividades".[53] Esse talento artístico reintegrado, despojado da autoria individual, é conhecido como trabalho não alienado; mas pode igualmente ser o tipo de produção que é descrita como *brincar*. E, assim, como subverte a autoria individual com a decisão de apagar ou omitir sua própria assinatura, Nielsen consegue incluir as crianças como produtoras e realizar o pleno potencial político do *Modelo*, para além de todos os paradoxos e todas as ambiguidades que traz em si o conceito de *play*.[54]

---

[53] Karl Marx e Friedrich Engels. *The German Ideology*. Nova York, 1973 [1846], p. 109. [Ed. bras.: *A ideologia alemã*. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Matorano. São Paulo: Boitempo, 2007.]

[54] Com seu pelo menos o tríplice significado de "brincadeira", "jogo" e "atuação". (N. T.)

SOLAVANCOS NO TEMPO E NO ESPAÇO: FESTAS E GESTOS

Ao longo de sua composição peculiar, em que se alternam a ausência e a presença, o texto do Grupo de Trabalho nega, cinco vezes em cinco frases, que *O Modelo* fosse uma exposição. É claro que *O Modelo* não jogava com os padrões de percepção do tipo passivo e contemplativo que nos acostumamos a encontrar nas exposições de arte, tendo transformado o museu num lugar onde pode surgir uma nova *sensibilidade* – um comunismo febril. Mas e aquilo que não pode ser declarado, e não pode ser exposto?

Como já vimos, não só o formato de exposição como outras modalidades estéticas de apresentação, entre elas a autoria e o objeto artístico, sofrem um deslocamento radical no *Modelo*, como forma de antecipar o advento do

futuro. De maneira similar, a Proletkult[55] dos construtivistas russos modificava o papel histórico do artista, que deixaria de ser apenas um "decorador de igrejas e menestrel do poder secular", como definiu Nielsen numa entrevista.[56] Num comentário ao famoso projeto de Vladimir Tatlin para um Monumento à Terceira Internacional, por exemplo, o arquiteto russo Konstantin Melnikov manifestou seu desprezo por uma construção da mesma ordem que fora reduzida à impotência por seu contexto estético:

[55] Proletkult é a abreviatura da expressão russa «proletarskaya kultura» (пролетарская культура), que significa «cultura proletária». Foi uma organização criada na União Soviética, em 1917, com o objetivo de fornecer as bases para uma arte que seria criada por proletários para proletários e que estaria livre dos vestígios da cultura burguesa. O seu principal teórico foi Aleksandr Bogdanov. Foi subsidiada pelo Estado, mas independente do controle do Partido Comunista. A Proletkult estabeleceu oficinas em todo o país, nas quais os trabalhadores eram ensinados a ler e encorajados a escrever peças de teatro, romances e poemas.

[56] Louise Rydén. Op. cit., p. 11.

"A Torre Eiffel só tem 300 metros de altura e foi construída para adornar uma *feira mundial*".[57] Noutras palavras, a Torre Eiffel, na verdade, não é uma torre. Só é uma torre para a burguesia. As diretrizes espaciais da agitprop bolchevique também se harmonizavam com a redefinição da função do museu como área de lazer para crianças, conforme a proposta do *Modelo*. Um imperativo político pode revogar a função original de uma construção ou de um veículo e pô-los, com outro nome, a serviço da educação de massas: a fachada de uma igreja podia ser alterada para assumir a aparência de um tanque de guerra gigante, arma do Exército Vermelho; e, para esclarecer a população rural, vagões de trem eram enviados para as províncias convertidos em salas de aula e espaços de exposição.

[57] Comissário Melnikov em entrevista a R. Broby-Johansen, 1926. Apud Karin Bergqvist Lindegren, Karl G. Hultén e Douglas Feuk (orgs.). *Vladimir Tatlin*. Moderna Museet, Estocolmo, 1968, p. 63 (catálogo da exposição).

O catálogo da exposição de 1969 curada por Pontus Hultén, *A Poesia Deve Ser Criada Por Todos!*, trazia um artigo sobre as festividades bolcheviques de massa na década de 1920; desfiles que serpenteavam pela cidade como esculturas móveis de propaganda. Aleksandr Mazaev definiu as festividades de massa como

> *a inter-relação viva entre os seres humanos, sem as limitações de objetos ou estruturas hierárquicas. Seu traço característico é a postura lúdica, a autorrealização, sem a qual ninguém existe de verdade... [A festividade] como fenômeno estético, assim, ultrapassa o "caráter ilusório" da arte. O princípio da atividade lúdica, em que atuar é a antítese de assistir, contribui para a tendência a eliminar toda a distinção entre ator e espectador.*[58]

[58] Aleksandr Mazaev. "Mass Festivals of the 1920s". *Dekorativnoe Isskustvo*, n. 11, 1966. Apud Katja Waldén (org.).

No bolchevismo carnavalesco das festividades de massa, a atuação, ou atividade lúdica, elimina "todas as diferenças", e a ilusão da arte ficava para trás. Mas a atuação, ao mesmo tempo, também *restaura* a ilusão por estar indissoluvelmente associada ao teatro; pelo menos, nos lembra a raiz da palavra "iludir" em *in-ludere*, "estar brincando". Assim, se o desempenho numa atuação ou numa brincadeira libera o espaço e a subjetividade, ele também é uma forma estética impregnada de ritual político – um espaço conceitual encerrado na ilusão. Desse ponto de vista, a brincadeira ou a atuação não nos deixa mais próximos do real ou do político que uma exposição de arte.

Em *A noite dos assassinos* (1965) – peça teatral de José Triana que, como *O Modelo*, também foi apresentada em Estocolmo no ano de 1968 –, três irmãos se envolvem num

---

Poetry Must Be Made by All! Transform the World!. Estocolmo: Moderna Museet, 1969, p. 47 (catálogo de exposição).

jogo proibido em que acabam matando os pais tirânicos e se apoderando do direito de refazer o mundo. A serviço de sua revolução doméstica, afirmam a exigência de um espaço em que as coisas troquem de nome e localização: "A sala não é a sala, a sala é a cozinha. A cozinha não é a cozinha, a cozinha é o banheiro".[59] O museu não é o museu, a exposição é uma área de lazer... Ainda assim, na peça de Triana, a revolta dos filhos acaba por transformá-los em vítimas. Através das normas e costumes repressivos que inculcaram em seus descendentes, são os pais que acabam com a última palavra. E coisa parecida também ocorre quando se cria uma área de recreação dentro de um museu: que, obviamente, não é apenas um espaço arquitetônico de que alguém possa se apropriar, mudando a sua finalidade, mas também possui

[59] José Triana. *La noche de los asesinos* (1965). Madri: Cátedra, 2001, p. 50.

uma capacidade de apropriação muito sofisticada que se emaranha com *O Modelo*.

Como disse Nielsen, o espaço da exposição proporcionava o contexto ideal para uma pesquisa de observação do caos. No entanto, na medida em que envolvia as crianças num processo em transformação, *O Modelo* na verdade não funcionava de maneira muito diferente dos museus do século 19, mecanismos a serviço do progresso e da cidadania. Dessa forma, *O Modelo* evocava o fantasma do museu como organismo de instrução pública. Tendo desempenhado um papel decisivo na formação da sociedade disciplinar, os museus e as exposições são instrumentos fundamentais para as funções educativas e civilizadoras que constituem o Estado. O "complexo expositivo" (*exhibitionary complex*), nas palavras de Tony Bennett, não é um poder que opere através da força ou da reprimenda. Ele arregimenta as pessoas e lhes faculta um papel em sua própria

operação.[60] Os espectadores das exposições celebram-se e regulam-se uns aos outros, ocupando um espaço consensual, definido por certos valores, em que podem contemplar a arte e ver-se uns aos outros contemplando a arte. Assim, *O Modelo* pode ter retirado os objetos de arte do espaço de exposição, que entregou a corpos incivilizados, mas também transformou a infância num espetáculo de civismo – emancipatório, claro, ou utópico: "Um modelo para as pessoas que desejam ver pessoas", como definiu um jornal da época.[61]

Em seu livro *Inside the White Cube*, de 1976, Brian O'Doherty define o "gesto artístico" como uma obra que utiliza o próprio espaço de exposição como matéria-prima da arte; por exemplo, quando Christo e Jean-Claude embrulham o Museu de Arte Contemporâ-

[60] Tony Bennett. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Londres: Routledge, 1995.
[61] *Dagens Nyheter*, Estocolmo, 2 out. 1968.

nea de Chicago com lona encerada, em 1968. Ao usar o próprio invólucro arquitetônico da arte, o artista questiona os pressupostos ideológicos presentes no ato de isolar certos objetos no espaço da galeria e atribuir-lhes certo valor, ou desloca os parâmetros físicos do espaço de exposição para convertê-los em elementos da representação artística. Muitas vezes, o gesto artístico se limita a indexar e reproduzir toda a maneira como se estrutura a recepção da obra de arte, assim como o playground de aventura no Moderna Museet interferia nas expectativas convencionais em relação à arte e às exposições. Nessa medida, o gesto "talvez não seja arte, tendo só a aparência de arte e, assim, uma metavida relacionada à arte, versando sobre ela".[62]

[62] Brian O'Doherty. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Londres: Lapis Press, 1986 [1976], p. 70. O sentido em que O'Doherty caracteriza o gesto artístico como meta-arte foi prefigurado no texto de Henri Lefebvre sobre a apropriação de um tipo específico de produção de espaço: "O espaço apropriado se assemelha a uma obra de arte, o que

Como um playground não é exclusivo, nem difícil de entender, *O Modelo* se encaixa facilmente na crítica de O'Doherty, que percebe o quanto o espaço de exposição é carregado de esnobismo social, intelectual e econômico. O gesto artístico é uma mudança brusca de perspectiva, um assalto de surpresa ao espaço

não equivale a dizer que seja, em algum sentido, a *imitação* de uma obra de arte". Para Lefebvre, a maioria das experiências modernas de modos de vida coletivos perdeu a força graças ao que ele define como uma morfologia espacial insuficiente; ou seja, o risco de uma ocupação passiva inerente à maneira como as comunas começaram a destinar o uso dos espaços às suas necessidades próprias – os casarões suburbanos, as pequenas propriedades rurais, os castelos mais ou menos arruinados, e assim por diante. Com a finalidade de produzir um espaço novo através de uma diferenciação qualitativa, a invenção de um "espaço de usufruto" precisa passar conscientemente por uma "fase elitista", uma fase de abstração. *O Modelo* talvez tenha sido uma "fase elitista" nesse sentido, exprimindo-se através de uma modalidade de estratégia militante para enfatizar a convicção de que o lugar da arte crítica é na própria instituição (Henri Lefebvre. *The Production of Space* [*La production de l'espace*, 1974]. Oxford: Basil Blackwell, 1999, p. 380).

de exposição ou à premissa de que o museu é um lugar que contém todos os períodos históricos. O gesto artístico precipita a erupção da energia e da surpresa ao apontar um desdobramento futuro:

> *Ocorre um solavanco no tempo de um gesto artístico que é seu verdadeiro meio de expressão. O conteúdo, que acaba revelado pelo tempo e as circunstâncias, pode ter um registro dissonante da forma em que se apresenta [...]. Os gestos artísticos, assim, são as obras de arte mais instintivas, por não advirem de um conhecimento pleno do que os provoca. Na verdade, devem sua origem a uma vontade de conhecimento que o tempo pode tornar disponível.*[63]

Algo que só se pode enunciar pela metade, baseado numa tensão sem remédio entre

[63] Ibidem, pp. 105-6.

o momento presente e as formas históricas de que ele dispõe – o desejo de algo que está por vir, algo *a mais*, que não se deixa reduzir a um conhecimento positivo. E é por isso que as crianças do *Modelo* continuam a "trabalhar na estrutura" como forma de estimular o surgimento de seu conteúdo futuro, o modelo para uma sociedade qualitativa.

Entretanto, cada gesto se faz uma só vez. O cubo branco, por ser ideologicamente maleável, em seguida se reconfigura e se prepara para o inesperado. Assim, embora o artista responsável pelo gesto opere com a precisão de um toureiro, como diz O'Doherty, ele também pode ser comparado ao advogado astuto que descobre os "furos" nas regras institucionais – através dos quais a metaobra de exceção pode esquivar-se da história e prevenir-se das críticas. Dessa forma, o gesto artístico corresponde a uma estranha mescla de subversão e legalidade. A questão, todavia, é saber o que ocorre

com a ironia do gesto quando ele deixa de ser o simples resultado de uma (falsa) dialética entre um artista individual e a instituição – ou seja, quando não é o autor que faz "revelações" ao espectador, e sim a massa anônima de "quaisquer uns" (como Roland Barthes definia os leitores ativos). Quando o malabarismo do gesto, e a maneira como ele afeta a lógica do cubo branco, não pretende inscrever-se diretamente na história da arte, mas pode acabar trocando a galeria de arte pela cidade do lado de fora. Quando seu conteúdo formal é a atividade lúdica infantil sem controle.

Assim, foram várias as maneiras como Nielsen foi mais longe, em sua reconstrução do cubo branco, do que O'Doherty imaginava ao escrever sobre o gesto artístico. Além disso, as manobras a que Nielsen precisou recorrer para satisfazer seus companheiros ativistas do Diálogo em Ação mostram que ele tinha uma consciência aguda de que o

cubo branco não é um espaço incontestado. Por outro lado, *O Modelo* – tanto como laboratório pedagógico quanto como utopia de massas – partia da ideia do cubo branco como um lugar mudo e universal.[64]

[64] Mesmo que o gesto artístico nas galerias seja endêmico nos anos 1960, só pouco depois disso pudemos encontrar projetos que aproximavam a maneira como *O Modelo* virava pelo avesso o espaço da galeria, lançando-se no espaço social: *Tropicália*, a instalação multissensorial de Hélio Oiticica na galeria Whitechapel em 1969, e a *Garage Sale* de Martha Rosler, na Universidade da Califórnia em 1973 (um bricabraque de objetos do cotidiano reunidos pela artista e vendidos na galeria da universidade), são provavelmente os exemplos mais próximos, tanto em termos de tempo quanto de filosofia artística. O interessante é que projeto similar ocorreu em Frankfurt, quando os artistas Thomas Bayrle e Wolfgang Schmidt, juntamente com alunos da Hochschule für Gestaltung in Offenbach (Linette Schönegge, Regina Henze e Karin Günther-Thom), deram início ao evento *Kinderplanet* (*Planeta das Crianças*), um playground de aventura, dentro da Feira de Frankfurt, para as crianças que não puderam viajar nas férias de verão. Em *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Londres: Thames & Hudson, 2000 [1999]), Rosalind E. Krauss propõe um conceito

Num ensaio do final de 1968, o poeta e jornalista Hans-Jørgen Nielsen menciona *O Modelo* como o sonho de liberdade cultural da juventude. E escreve:

> *Aqui, Palle Nielsen conseguiu produzir um sonho que todos possam ver e viver ao mesmo tempo: uma sociedade imensa, que se reproduz espontaneamente, reunindo pessoas livres e felizes, que no caso eram principalmente crianças mas também poderiam ser adultos; um modo de vida comunitário profundamente integrado que, ainda assim, não tolhia a livre expressão individual; uma sociedade qualitativa cujo sentido residia em*

historicamente normativo do gesto, afirmando que o gesto conceitual se transformara no caminho legítimo para a produção de obras artísticas, na falta de uma especificidade do meio como critério absoluto.

ser construída de maneira justamente intensiva: a real e livre escolha entre muitíssimas possibilidades. Havia, por exemplo, grande número de fantasias e máscaras de todas as épocas para que as crianças pudessem construir seus personagens à vontade. Eis como se afigura um sonho de liberdade. Pensar com personagens, ou papéis, é conceber a revolta. Ou é isso, pelo menos, que devia ser. Pois implica a capacidade de imaginar outros papéis além dos que a sociedade nos impõe de maneira autoritária.[65]

Na descrição que Hans-Jørgen Nielsen faz do *Modelo* como uma espécie de território livre da estética, a visão crítica da cidade e da infância contida na exposição torna-se secundária. Ele prefere descrever como o *Modelo* reúne um arsenal ideal de subjetividades, em contraste

[65] Hans-Jørgen Nielsen. "Drømmen om frihed" ["O sonho da liberdade"]. *Information*, Copenhague, 21-22 dez. 1968.

com os papéis escassos e fixos da sociedade burguesa. É o que ele chama de *attituderelativisme* (relativismo de atitude): uma ideia de subjetividade que estende o conceito existencialista de escolha para as formas de apresentação social. Em termos simplificados, cada um é os papéis que assume e através dos quais se apresenta como quem é. Quando a personalidade é representada por essas sequências complexas e descontínuas de atitudes, "o comportamento faz parte da forma específica de desempenho que chamamos de brincadeira ou jogo".[66] Ao mesmo tempo que Hans-Jørgen Nielsen define essa postura mental como rebelde, ela também representa um certo fatalismo político – pelo menos do ponto de vista do ativismo de opo-

[66] Apud "Spillets regler: Til attituderelativismens psykologi" ["Regras do jogo: para uma psicologia do relativismo de atitude"]. In: Hans-Jørgen Nielsen. *Nielsen' og den hvide verden. Essays Kritik Replikpoesi 1963-68* [*Nielsen e o mundo branco: ensaios Kritik Replikpoesi 1963-68*]. Copenhague: Borgen, 1968, p. 13.

sição mais substancial de Palle Nielsen. Para uma atitude relativista, a arte só pode representar mais um campo de jogo. Cada um sempre pode "massagear" e matizar os papéis que desempenha, variando a maneira subjetiva como se inscreve neles, mas sempre terá a necessidade de aderir ao jogo.

Se a ideia de alternância de papéis proposta por Hans-Jørgen Nielsen não se aplica ao *Modelo* e à liberdade complexa que nele reina, o comentário que ele articula nos obriga a definir em termos exatos qual a relação que se estabelece entre o modelo ambíguo de transformação social proposto por Palle Nielsen e a subjetividade. Em 1969, Nielsen revisou e publicou o ensaio que escrevera para o catálogo do *Modelo*, mas depois não o incluiu. Intitulado "Os artistas sociais", o texto manifesta seu ceticismo diante dos conceitos existentes de transformação social (como o materialismo dialético ortodoxo), na mesma medida em que antes

encarava a finalidade do *Modelo* como um excedente indefinível, "um 'a mais' qualitativo". Nielsen admitia ter "comandado" as crianças no *Modelo*, imaginando que elas fossem trabalhar com os materiais postos à sua disposição da mesma forma como ele próprio trabalharia, em vez de usá-los de outras maneiras ou mesmo destruí-los. No entanto, se os artistas sociais deixam a criança brincar em liberdade, eles precisam também abandonar os critérios habituais de produção. Como sempre, a questão política se complica quando um projeto de reconstrução social lança mão da perspectiva singular do princípio do prazer. Nielsen reconhece ter sido forçado a baixar drasticamente a exigência de sua crítica artística:

> *O simples fato de [as crianças] nadarem em tinta já é um passo na direção de uma alteração da estrutura social. É um passo*

modesto. Lento. Mas dá início a um movimento de desejos e ações.[67]

Aqui, Nielsen deixa de lado a visão mais abrangente de um modelo social, e prefere pensar num nível micro, em que a criança que brinca se coloca fora do alcance dos projetos coletivos da *Realpolitik*. A questão, assim, é descobrir de que maneira é possível articular os vários níveis de existência *anteriores* à sociedade e *anteriores* ao pessoal, num espaço em que a percepção e o sentido ainda se encontram em estado fluido. Dessa perspectiva, as dificuldades de constituição do poder, as pré-condições para a mudança, não envolvem a definição de parâmetros ideais para os processos sociais, mas a capacidade de nos tornarmos menores. O que precisa ser liberado não é só a ação política coletiva, mas também o potencial artístico e subjetivo. Como escreveu Gilles Deleuze, a

[67] Idem.

arte diz o que as crianças dizem; este é o estado celestial da arte, "onde nada é mais pessoal ou racional, e onde um ato infinitesimal pode ser ativado como uma percepção gigantesca, uma visão oceânica".[68]

Nesse nível da crítica – dos espaços em nós e no coletivo que ainda não foram nomeados ou definidos – fica evidente que a postura utópica do *Modelo*, além de suas decorrências temporais, espaciais e subjetivas, teve também consequências linguísticas. Tanto no esforço de Nielsen para encontrar o vocabulário apropriado à formulação do tipo de crítica envolvido no *Modelo* como em relação às teorias e aos vocabulários que hoje usamos para abordar o evento. Falando das utopias, Michel Foucault escreveu que, embora não tenham uma localização real, elas apresentam a sociedade de uma

[68] Gilles Deleuze. "Ce que les Enfants disent". *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993, p. 86. [Ed. bras.: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.]

forma aperfeiçoada, ou nos proporcionam consolo sob a maneira de regiões fantásticas e isentas de conflito; "elas nos descortinam cidades com vastas avenidas e jardins soberbos, terras onde a vida é fácil, embora seja quimérico o caminho que conduz a elas".[69] Para além das utopias líricas e sistêmicas, encontramos ainda as heterotopias: são os "outros espaços" – áreas circunscritas na razão oficial – na nossa cultura, lugares como as prisões, os asilos psiquiátricos ou o cinema. As heterotopias são contraespaços, como os define Foucault, em que todos os outros espaços da cultura são "ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos".

[69] A citação sobre as utopias foi tirada de Michel Foucault. "Of Other Spaces", 1967. Disponível em: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>. Acesso em: 22 fev. 2010; a citação sobre heterotopias, do mesmo autor: *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. Londres, Routledge, 2000 [1966], p. xviii. [Ed. bras.: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchall. São Paulo: Martins Fontes, 1990.]

Uma heterotopia não tem direção moral e, portanto, representa um desafio para o conhecimento e a linguagem:

> *As heteropias são perturbadoras, possivelmente porque minam secretamente a linguagem, tornam impossível designar isto e ao mesmo tempo aquilo, porque despedaçam ou enredam os nomes comuns, porque destroem antecipadamente a "sintaxe", e não só a sintaxe que usamos para construir as frases mas também a sintaxe menos aparente que "mantém conectadas" as palavras e as coisas (lado a lado e também opostas umas às outras). É por isso que as utopias propiciam as fábulas e o discurso: são coerentes com a essência mais profunda da linguagem, e fazem parte da dimensão fundamental da fabula; as heterotopias [...] ressecam o discurso, detêm as palavras em seu curso, contestam a própria possibilidade de haver uma gramática em sua fonte; dissolvem*

nossos mitos e esterilizam o lirismo das nossas frases.[70]

Basear um modelo social numa área de lazer para crianças é conferir uma superestrutura utópica a uma heterotopia: equivale a transformar um bordel, um cemitério ou ainda um museu num modelo para toda a sociedade. Se lhe atribuímos o potencial de adequar-se às economias simbólica e política da sociedade, a heterotopia pode se tornar funcional e operante – ou, inversamente, quando a ideia de uma sociedade alternativa aparece determinada pela atividade lúdica das crianças, a utopia fica embaralhada.

Noutras palavras, *O Modelo*, como fábula de utopia política, trazia a marca da relação conflitada da heterotopia com a linguagem e o tempo: seu caráter de fábula era adiado, e seus parâmetros de representação – a linguagem, a

[70] Michel Foucault. *As palavras e as coisas*, cit.

imagem fotográfica, a instituição artística, a questão da autoria, o formato de exposição, o objeto artístico – apresentavam-se todos de certa maneira deslocados, ou "congelados". Era necessário, no caso, produzir um vocabulário capaz de lidar com a subjetividade idealmente em formação de uma estirpe futura que contestasse necessariamente a gramática ainda na origem: os borrifos e o tumulto do mergulho das crianças na tinta, seu "Aaaaaaaajjjjöööööööööö" ("Adeus") à razão adulta.[71] Essa é a base frágil e contraditória para se encarar *O Modelo* como uma fábula política em que ele nos proporcionava a visão de um potencial tão saturado quanto incerto.

Na verdade, o texto do "Grupo de Trabalho" – o "manifesto" que Nielsen escreveu para *O Modelo* – fala da busca desse tipo de vocabulário crítico. O texto afirma que as

[71] A onomatopeia foi tirada de Nielsen, "The Social Artists", cit.

crianças dão prosseguimento à "produção da estrutura". Uma frase surpreendente, antes de tudo porque descreve toda a atividade frenética do playground de aventura como uma etapa transitória rumo a uma essência que pode ou não vir a ocorrer. Além disso, se as crianças se limitam a trabalhar na produção da estrutura, elas não estão produzindo um conteúdo tendo em vista a sociedade qualitativa, e sim *um discurso sobre a atividade lúdica*, como forma de "falarem de sua capacidade de expressão" e "nos dizerem... como é o seu mundo". Com isso, Nielsen afirma que mais importante do que o playground de aventura produzido pelas crianças é o fato de que elas o representam, enquadram e lhe dão sentido, articulando uma "linguagem" que emitem a partir de um espaço desprovido de poder.[72]

[72] Podemos comparar suas palavras com as de Giorgio Agamben, que se refere às crianças como "as significadoras da função significadora, sem a qual não haveria tempo hu-

Um modelo pedagógico pode petrificar-se como estrutura de poder. "A dominação de um modelo pedagógico", escreveu Foucault, é ali onde podemos "deparar com a tirania da boa vontade, a obrigação de pensar 'em comum' com os outros".[73] Dessa maneira, o caráter de utopia de massa do *Modelo* o obrigava a admitir 350 crianças por hora e fazê-las passar pelo filtro de um playground gigantesco como se dividisse, pela análise social, o capital humano entre quantitativo e qualitativo. Mas o lado heterotópico da exposição estava sempre à mostra como os pontos em que ela se transformava em algo incompreensível que refreava seu impulso

---

mano nem história". (Giorgio Agamben. "In Playland: Reflections on History and Play". *Infancy and History: On the Destruction of Experience*. Londres: Verso, 2007 [1978], p. 93. [ed. bras.: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: EDUFMG, 2005]).

[73] Michel Foucault. "Theatrum Philosophicum". *Critique*, Paris, n. 282, 1970.

utópico. De maneira quase dadaísta, *O Modelo* era também um ato religioso deslocado, em que a distinção entre a utopia e a heterotopia parava de funcionar, abrindo caminho para novos vocabulários em que a diferença e o potencial não correm o risco de serem regidos e recapturados pela dialética.

O MODELO COMO MINIATURA

Para além da inclusão das crianças como raça do futuro, a relação entre *O Modelo* e o tempo histórico pode ser definida com maior precisão se o enxergarmos como uma miniatura; mais um exemplo, talvez, da liberação de um potencial com a redução do alcance da crítica.

Embora fosse uma utopia de massas, *O Modelo* era – como um brinquedo – um caso de miniaturização, miniaturização de uma sociedade qualitativa. O brinquedo e o

jogo, escreve Giorgio Agamben em seu ensaio antropológico "Em Playland: reflexões sobre a história e a recreação" (1978), são "o que pertenciam – no passado, e não mais – ao domínio do sagrado ou do prático-econômico".[74] Isso porque os brinquedos e os jogos, por um lado, contêm o resíduo de antigas cerimônias e práticas divinatórias. Nos jogos de bola, por exemplo, podemos ver os remanescentes da representação de um mito em que os deuses se digladiavam pela posse do sol. Mas os brinquedos e os jogos representam, por outro lado, um modelo prático-econômico, porque se referem a objetos que ainda se inscrevem no campo do que é útil (um carro, uma arma, utensílios de cozinha, e assim por diante). E Agamben escreve:

> *O que o brinquedo preserva do modelo sagrado ou econômico em que se inspira, o que*

[74] Giorgio Agamben. Op. cit., p. 54.

subsiste depois que ele é desmembrado ou miniaturizado, é nada menos que a temporalidade humana que continha: a essência histórica em estado puro. O brinquedo é a materialização da historicidade contida nos objetos, extraída através de uma certa manipulação. Enquanto o valor e o significado do objeto ou do documento antigos são uma função da sua idade, do seu tempo de existência – ou seja, tornar presente e tangível um passado relativamente remoto –, o brinquedo, que desmembra o passado ou miniaturiza o presente – atuando tanto na dimensão diacrônica quanto na sincrônica –, torna presente e tangível a própria temporalidade humana, a margem puramente diferencial entre o "era uma vez" e o "agora não mais".[75]

[75] Ibidem, p. 80. Charles Fourier também atribuía um significado especial à relação entre as crianças e "a miniatura industrial", e sua predileção pelas "pequenas oficinas", a se-

A miniaturização proporcionada pela brincadeira, então, não é mais que uma forma de codificar a história.

É óbvia a maneira como a temporalidade se tornava tangível no *Modelo*, na medida em que a presença das crianças acelerava o tempo histórico ritualizado do museu. Quando a exposição chegou ao fim, entretanto, Nielsen nada fez para avaliá-la como projeto de pesquisa. Não chegou a entrevistar, por exemplo, nenhuma das crianças participantes sobre a atividade lúdica desenvolvida no playground supostamente ideal do museu, ou a maneira como o descreveriam. No fim das contas, *O*

---

rem usadas a serviço da formação delas por conta própria e para motivá-las a participar do andamento diário de sua falange: "Os sons que vêm da cozinha têm grande apelo para a criança, e ela adoraria participar [dos trabalhos da cozinha], contanto que lhe forneçam um jogo completo de pequenos utensílios de cozinha: panelas, frigideiras e caçarolas em miniatura. Isto as levaria ao sétimo céu" (Charles Fourier. Op. cit., pp. 115 e 127).

Modelo acabou cumprindo seu papel de exposição, produzindo certos efeitos através do impacto de sua cobertura pelo próprio museu e pelos meios de comunicação de massa. Esses resultados são atribuíveis ao significado das imagens do playground instalado no museu e de sua difusão pela imprensa, bem como à presença física do playground e seu efeito sobre os frequentadores do museu.[76] Afinal, foram

[76] Jean Baudrillard conta como uma teoria da "ação simbólica" foi elaborada nos movimentos revolucionários de Maio de 68, tendo em vista a suposta possibilidade de utilizar os meios de comunicação de massa para a amplificação da atividade subversiva. Mas isso não passava de "uma imensa ilusão estratégica": "No limite, o ato subversivo deixa de ser criado; é produzido diretamente como um modelo, como um gesto. O simbólico se desloca até da ordem da produção de sentido (político ou outro) para a ordem de sua reprodução, que é sempre a do poder. O simbólico se transforma em *coeficiente*, pura e simplesmente; a transgressão se converte em valor de troca". Dessa maneira, é provável que Baudrillard também concluísse que o caráter antiautoritário do playground de aventura era destruído quando passava pelo meio do museu de arte. Ver: Jean Baudrillard. "Requiem for the Media". *Uto-*

muitos os dias em que as crianças só puderam brincar no *Modelo* por um tempo muito limitado. Nessa medida, é possível dizer da exposição que ela foi um modelo tanto em seu primeiro dia quanto no último.

Entretanto, mesmo que pudesse ser reduzido a um mero playground, *O Modelo*, paradoxalmente, *não era* um brinquedo nem um jogo, nem, nesse sentido, um modelo, estritamente falando. *O Modelo* era uma miniatura desmembrada do passado (a "sociedade adulta"), mas não a miniaturização de nada que já existisse. O que ele miniaturizava era o futuro, tentando acelerar a passagem do tempo até sua aplicação e difusão. A tendência do *Modelo*, então, não era imaginar a atividade lúdica como algo que derivasse de outra coisa, como algo que tenha pertencido "uma vez e agora não mais" ao domínio do sagrado ou

pia Deferred: Writings for Utopie (1967-1978). Nova York: Semiotext(e)/MIT Press, 2006 [1971], pp. 80-1.

do prático-econômico, como disse Agamben. Em vez disso, a atividade lúdica é uma ontologia, em vias de criação, independente de um futuro que não pode ser reprimido.

É possível dizer que Nielsen empregou suas ideias sobre a atividade lúdica como uma essência histórica que não só proporcionava uma visão panorâmica do futuro, mas também de valor de uso, no sentido marxista do termo. Ao mesmo tempo, o que Agamben define como o modelo sagrado do brinquedo e do jogo é, num certo sentido, recuperado pelo engajamento sempre renovado de Nielsen em ações ligadas às áreas de recreação. A própria ação política também tem seus objetos rituais: para Nielsen, eles são os playgrounds. No mesmo espírito, *O Modelo* poderia ser visto como um rito de iniciação em que as crianças se tornam produtoras. E, assim, para Nielsen, a área de recreação se converte num espaço que não se limita

a apontar para a correlação estrutural entre ritual e atividade lúdica, como duas tendências opostas que, para Agamben, atravessam as sociedades humanas. Nielsen aproxima os dois a fim de usá-los num único movimento de oposição sistemática à sociedade existente. A área de recreação se transforma numa unidade dinâmica de sincronia e diacronia intimamente entrelaçadas. Por um lado, como ato de criação de uma área de recreação, é um momento explosivo de intervenção num espaço (seja ele área urbana ou museu); por outro, como possibilitador da atividade lúdica, tem uma longa perspectiva diacrônica do tempo humano e social, em que pode se transformar numa extensão de tempo para os indivíduos cuja existência futura é constituída pela atividade lúdica, ainda que apenas no sentido de que brincar – ou não brincar – na infância precede tudo que se faz mais adiante na vida.

CRIAR DOIS, TRÊS... MUITOS PLAYGROUNDS

Um modelo é algo paradigmático, exemplar, a matriz de como as coisas deveriam ser. É o modelo que internaliza e reproduz as normas e hierarquias cuja gênese e cuja estrutura ele revela para poder ser, por sua vez, replicado e perpetuado.[77] Por outro lado, os modelos também podem ser absolutos, uma contraimagem do que existe – ou do que pode vir a existir. É um rascunho do que ainda não aconteceu e pode nunca vir a acontecer, porque não tem como realizar-se fora de si mesmo. Nesse sentido, o modelo é uma singularidade que se realiza antes de qualquer coisa específica. De que ângulo for, assim, um modelo tende a sujeitar-se à lógica da Forma platônica: no primeiro sentido, é um signo autorreferente para sua própria reali-

[77] Esta formulação é de Steven Shaviro (*The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 69).

zação numa série de cópias. No segundo, pode ser entendido, esteticamente, como uma obra de arte única que só pode ser reproduzida de maneira parasitária, por assim dizer.

Já vimos como esses dois sentidos coexistem no *Modelo*, sustentados pelas forças de atração mais ou menos simétricas de um duplo condicionamento. Tal leitura pode trazer à luz a apropriação inconfessa que *O Modelo* pratica nos planos estético e disciplinar, mas não faz justiça ao ativismo político que a antecedeu (e veio depois dela) em outras ações ligadas aos playgrounds em Copenhague e em Estocolmo.

Se uma das metas da ação militante dos anos 1960 era criar "um, dois, três... muitos Vietnãs", na famosa formulação de Che Guevara, é possível dizer que as ações de Nielsen ligadas às áreas de recreação nas cidades obedeciam ao mesmo princípio: criar dois, três, muitos playgrounds. Entretanto, a lógica que as duas lutas tinham em comum

era sua multiplicação em muitas singularidades, e não sua criação em série com base num modelo. Che escreveu:

> *Nos anos vindouros, as contradições [do capitalismo] irão assumir um caráter explosivo, mas os problemas dos países europeus, e suas soluções, diferem dos enfrentados por nossos países dependentes e subdesenvolvidos.*[78]

Assim, não existia um modelo universal único para a luta política (nem mesmo a que se destacou de todas as demais no fim dos anos 1960, a saber, a resistência vietnamita ao imperialismo estadunidense). O que havia de comum era uma certa sintaxe da ação, novas linguagens a serem inventadas e implementa-

[78] Che Guevara. *Two, Three, Many Vietnams!*. Apud Inge Eriksen. *"Om psykologisk neokolonialisme": På vej mod ekstraparlamentarisme* ["*Sobre o neocolonialismo psicológico: rumo ao extraparlamentarismo*"]. Copenhague, 1970, p. 187.

das com a finalidade de assegurar o futuro e a autonomia de locais e contextos específicos.

Frantz Fanon escreveu que uma ponte não devia ser erigida se sua construção não contribuísse para elevar a consciência de seus construtores. Sempre era possível continuar cruzando o rio a nado ou a remo.[79] De maneira similar, Nielsen temia a posição que a forma bem desenhada podia assumir no espectro do poder social. Numa entrevista que concedeu ao fim de 1968, ele afastava ainda mais seu foco da "estrutura de lazer" que projetara para as crianças no Moderna Museet:

> *Não existe uma necessidade de áreas de recreação. O necessário é mudar o comportamento das pessoas, transformar a socieda-*

[79] Apud Hildur Jackson e Birte Ravn. "Bo bedre – bestem selv" ["Fique melhor – decida por si mesmo"]. *Meninger om mennesker og miljø. En debatbog* [*Opiniões sobre as pessoas e o meio ambiente: um debate*]. Copenhague: Statens Byggeforskningsinstitut e Teknisk Forlag, 1971, p. 146.

de e criar um mundo socialista onde todos possam se comunicar. Para que diabos serve um playground? Já vi crianças operando perfeitamente bem em pátios asfaltados, contanto que as deixem brincar com o que quiserem. Não é possível determinar nada de específico para elas, mas sempre podemos proporcionar-lhes oportunidades de trabalhar por conta própria, e é nesse momento que realmente conseguimos produzir uma mudança comportamental.[80]

Como as pessoas se apoderam de uma ponte ou de um playground? Eis a verdadeira questão. Não saber qual modelo deve ser seguido e replicado, mas descobrir que tipo de comunicação, que tipo de inteligência é um playground.

Se a noção de "modelo" é ambígua ou de difícil compreensão, a ideia de uma "so-

[80] Louise Rydén. Op. cit., p. 8.

ciedade qualitativa" também é. A expressão promete a satisfação funcional de um *projeto* político. Poderíamos igualmente falar de "comunidade", como no conceito de Agamben de uma "comunidade em formação", por exemplo, em que ele menciona formas coletivas de existência desprovidas de teleologia que não têm como prometer estabilidade ou permanência; formas que se caracterizam por muitas identidades e desejos, ou por nenhum em particular.[81] Talvez *O Modelo* tenha con-

[81] Estou pensando, claro, no ensaio de Agamben intitulado "A comunidade por vir" (1993). Outro pensador que poderíamos citar aqui é Jean-Luc Nancy, que, em *A sociedade inoperada*, de 1987, passa em revista as promessas traídas pelo comunismo. Afirma ele que as novas formas modernas de coexistência – os novos meios de comunicação, a descolonização, a sociedade multiétnica – não atualizaram a questão da comunidade: "Mas se este mundo, embora mudado... não propuser uma nova imagem de comunidade, talvez isto, por si só, possa nos ensinar alguma coisa. Talvez nos ensine que a questão pode não ser mais descobrir ou modelar uma essência comunitária para apresentá-la a nós mesmos e celebrá-la da forma devida, mas tomar

seguido articular uma demanda inédita desse tipo através da atividade lúdica das crianças e de suas próprias contradições internas, que se acumularam de maneira inesperada para manifestar a força de um desejo que não pode ser reduzido à atividade lúdica como tal, nem a uma forma ou a um espaço específicos. O playground no museu foi um espaço mágico que permaneceu aberto e expectante. Permitiu a expressão da ideia do político como

consciência da demanda insistente e possivelmente ainda *desatendida* de sua criação, para além de modelos ou remodelações da comunidade" (Jean-Luc Nancy. *The Inoperative Community* [*La Société désœuvrée*, 1987]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, p. 22 [ed. bras.: *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016]). Podemos também cotejá-lo com Derrida, que menciona uma "justiça que não se pode desconstruir" em termos de um "messianismo desértico" desprovido de conteúdo ou de um Messias identificável: "O advento do outro, a singularidade absoluta e imprevisível *do que chega* como *justiça*" (Jacques Derrida: *Specters of Marx*. Nova York: Routledge, 2006 [1993], p. 33 [ed. bras.: *Espectros de Marx*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994]).

algo inacabado e em processo, num espaço onde outros estavam presentes. E talvez tenha sido este o seu maior sucesso. Até nossos dias, ainda há poucos espaços onde se possa vislumbrar algo exterior ao presente, enxergar um futuro, algo incontrolável *a mais* que podemos compartilhar uns com os outros.[82]

[82] Nielsen também falou de crianças e das ideias de comunidade e sociedade alternativa num programa sobre o acampamento de Thy, que dirigiu em 1970 para a televisão estatal dinamarquesa. O acampamento de Thy foi uma comunidade, nos moldes de um festival, criada no verão de 1970 pela organização estudantil Det ny Samfund (Nova Sociedade). Foi uma espécie de Woodstock dinamarquês, mas concentrado em experiências vividas, e não na música. O programa de Nielsen baseou-se numa viagem que fez ao acampamento de Thy com duas turmas de estudantes de Copenhague, filmando um documentário sobre o que ocorria no acampamento, além de uma história dramatizada, com roteiro escrito pelas crianças, incluída na versão final do filme.



Olof Palme, ministro da Educação da Suécia, visitando *O Modelo* com seus filhos, 1968.

O BALÃO E O PROGRAMA DO MILHÃO

O playground no museu foi o primeiro evento de uma série que se sucedeu ao sabor da prática ativista nômade de Palle Nielsen de conectar pontos específicos das cidades aos espaços definidos dos meios de comunicação de massa e do cubo branco. Depois do encerramento do *Modelo* no Moderna, no fim de outubro de 1968, Nielsen deixou claro, numa entrevista de jornal, que *O Modelo* estava à venda para conselhos municipais de cidades maiores ou menores. Incluíam-se na oferta todos os materiais e seus próprios serviços como consultor; o objetivo era verificar até que ponto *O Modelo* teria bom desempenho no contexto dos conjuntos residenciais construídos pelo Estado, e não apenas como ativismo antiurbanístico.



Dentro do *Balão*, Västerås, 1968-69.

O Modelo foi adquirido pela municipalidade de Västerås, cidade a noroeste de Estocolmo. "A exposição antiautoritária se transferiu para a realidade viva", foi a maneira como um jornal sintetizou a vida posterior do *Modelo* fora do contexto da arte.[83] Pelo preço de 6 mil coroas (valor que Nielsen dividiu entre os voluntários que o ajudaram na construção e manutenção do *Modelo*),

[83] Gudrun Hjelte. "Ballongen i Västerås" ["O balão em Västerås"]. *Aktuellt*, Estocolmo, 1968.

a HSB, a maior empresa sueca de construção de residências por iniciativa pública, pagou pela reconstrução dos playgrounds próximos a alguns de seus novos edifícios, como forma de ajudar na publicidade dos apartamentos para possíveis locatários.



O Balão, Västerås, 1968-69.

Sob a supervisão de Nielsen, toda a "estrutura de lazer" foi reconstruída dentro de uma grande tenda do tipo usado para eventos

esportivos nos meses de inverno. Graças à fama do *Modelo,* simpatizantes locais do FNL (Frente Nacional para a Libertação do Vietnã), apresentaram-se para participar voluntariamente da remontagem do "playground de aventura" em que as crianças locais poderiam brincar com um grupo de recreadores contratados pela municipalidade. Ele tornou-se também o endereço de um seminário organizado por Nielsen para ativistas, especialistas e residentes, tratando da situação habitacional. (Do mesmo modo ele tinha iniciado discussões sobre *O Modelo* organizando uma conferência sobre a condição de existência das crianças na cidade, com a participação de administradores de alto nível como o arquiteto e então ministro da Educação sueco Olof Palme.) A inauguração da tenda levou Mikael, de oito anos, a dar o nome de *O Balão* a essa nova encarnação do "playground de aventura". *O Balão* permaneceu instalado até a primavera

de 1969, quando foi fechado, sob protesto dos residentes. Depois que todos os apartamentos vazios foram alugados, a empresa construtora retirou seu apoio financeiro ao *Balão*.

No fim da década de 1960, Estocolmo era uma cidade que ainda apresentava algumas das piores condições habitacionais da Europa. Por esse motivo, entre outras, foram adotadas metas extraordinariamente ambiciosas para novos planos no setor, especialmente na forma do chamado Programa do Milhão, um plano de edificações conduzido pelo Estado que – com um nome que evocava a China de Mao – produziu mais de 1 milhão de residências entre 1965 e 1974.[84] Em torno de 1970, porém, o mundo novo dos sociais-democratas suecos começou a rachar. A economia, o Estado de bem-estar social e os programas de planejamento passaram a

[84] Peter Hall. *Cities of Tomorrow*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002 [1988], p. 334.

dar sinais simultâneos de pane sistêmica. Peter Hall explica:

> *Uma parte crucial foi a crise da habitação e do planejamento: o sistema, levado a funcionar em regime de produção máxima, viu-se de uma hora para outra produzindo uma quantidade excessiva e de qualidade muito inferior; o resultado foi um excedente imprevisto de unidades habitacionais impossíveis de alugar e, pior ainda, o problema de tantas propriedades do governo que não tinham como ser ocupadas. Nas novas áreas-satélites, construídas principalmente em terrenos adquiridos pelas municipalidades fora de seus limites originais, a construção era concluída a toque de caixa, com pouquíssima atenção à qualidade do ambiente a seu redor; boa parte foi erguida em áreas industriais, desprovidas de atrativos e, além disso, em densidade excessiva; serviços como o transporte*

não estavam prontos; os aluguéis eram altos; os residentes não tinham escolha.[85]

Os apartamentos excedentes foram cedidos a quem os aceitasse – inclusive famílias consideradas problemáticas e viciados em drogas. Quando os imigrantes começaram a chegar, muitos suecos nativos se mudaram, gerando o estigma de "guetos" para essas novas áreas residenciais.

O Balão reintegrou *O Modelo* na vida cotidiana, e nessa versão o "playground de aventura" também serviu de foco para a projeção de desenfreadas fantasias sociais. O jornal *Dagens Nyheter* organizou um concurso para crianças:

Como seria o seu Balão, se um Balão fosse construído onde você mora? O que você gostaria que houvesse nele? Escreva para nós contando as suas ideias. Pode pedir o que

[85] Ibidem, pp. 340-1.

lhe der vontade. Tudo o que quiser. Tudo o que puder imaginar.[86]

Contrastando com o cenário de um planejamento urbano em grande escala que cada vez mais passava a ideia de uma experiência social frustrada, essa promessa de atender aos desejos infantis tinha um sabor de ironia, como se *O Balão* fosse um fantasma retornado da cidade do amanhã para assombrar as ruínas do Programa do Milhão.

ENTRE AS CASAS

No fim da década de 1960, do ponto de vista estatístico, era recente a transformação da Dinamarca em nação industrializada. Sua econo-

[86] "Här har dom en mysig ballong!" ["Aqui eles têm um balão aconchegante!"]. *Dagens Nyheter*, Estocolmo, 1968 (autor desconhecido).

mia e sua população estavam em crescimento, e os habitantes se mudavam para as cidades a um ritmo sem precedentes. O espaço urbano era rapidamente transformado pelos efeitos duráveis de decisões relacionadas ao espaço vital de muitas pessoas.[87]

Naqueles anos, os debates sobre a habitação giravam em torno de dois fatores cruciais. O primeiro era a questão das residências antigas que vinham sendo demolidas para que novas construções se erguessem nas cidades. O outro era a construção em massa de novas residências suburbanas. E isso ocorria não por alguma iniciativa de planejamento urbano, mas antes pela ausência de qualquer planejamento, gerando situações em que os objetivos iniciais não eram alcançados e fatores

[87] Marius Kjeldsen. "Boligkvalitet, et spørgsmål om viden, talent og penge" ["Qualidade da moradia, questão de conhecimento, talento e dinheiro"]. In: Hildur Jackson e Birte Ravn. Op. cit., p. 119.

condicionantes bem conhecidos não eram levados na devida conta. As críticas vindas da esquerda atacavam caracteristicamente o centralismo autoritário de um planejamento com iniciativas tímidas ou diminutas em matéria de construção de áreas recreativas e comunitárias, ou de incluir na agenda do governo as questões ambientais e de política familiar. A oposição a experiências sociais como o Programa do Milhão na Suécia tinha em mira, por assim dizer, os espaços vazios entre as casas; as críticas baseavam-se no ponto de vista de que era necessário fazer coincidir a mudança na sociedade com a agenda da produção cultural. Uma crítica mais especificamente arquitetônica se desenvolvia nessa linha, como a proposta de Nielsen de que a ocupação residencial devia se fazer por meio de construções densas de altura reduzida, com formatos espaciais diversos em "escala humana".

Para críticos como Nielsen, a experiência da vida em novas cidades-dormitório resultava num epítome da alienação. Constatava-se que a solidariedade existente entre os moradores das antigas localidades perdia as raízes, ocasionando o surgimento do crime, do isolamento, de um consumismo irracional e de um conflito de gerações cada vez mais profundo. O resultado era a marginalização social. Em "Anklage... od forsvar" ("Acusação... e defesa"), ensaio escrito em 1971, Nielsen avaliava, com algum exagero, que a proporção de "desviantes" na sociedade podia chegar a cinquenta por cento:

> *Sabemos quem são: os jovens que ainda não chegaram à maioridade, os velhos que não são mais produtivos, as mulheres que não podem ter um emprego permanente, os cabeludos que não querem mesmo fazer nada. Os paranoicos, os drogados,*

as vítimas de abuso, os magros ou gordos demais.[88]

Os planejadores urbanos nunca se incluíam nesse rol, dizia Nielsen, porque eram recrutados nas classes endinheiradas e instruídas que nunca viviam nas casas que projetavam (e essa afirmação tinha base factual: ele verificara os endereços, um a um!). Assim, a história desse declínio, segundo Nielsen, divergia entre quem planejava e os afetados pelo seu planejamento, entre os manipuladores e os manipulados, imersos numa anomia cada vez mais profunda. As identidades grupais que Nielsen constrói – os desviantes e as pessoas "normais" – figuram num discurso que não apresenta a abertura nem a aceitação da incerteza que se encontravam no *Modelo*, em que era concedida a cada criança a oportunidade de pro-

[88] Palle Nielsen. "Anklage... og forsvar". In: Hildur Jackson e Birte Ravn. Op. cit., p. 103.

duzir seus próprios espaço e discurso (ou, no mínimo, ser representada como alguém que merecia essa oportunidade). A essa altura, não parecia mais relevante para Nielsen operar no "micronível" da crítica artística. Em sua indignação contra a falência moral do planejamento urbano, ele personifica a luta de classes e fala em nome das camadas subalternas:

> *Quem aqui é normal – vocês ou nós? Da maneira como vão as coisas, temos a impressão de sermos desviantes por não podermos fazer o que vocês fazem. E pode ser que vocês também tenham seus motivos para sentir que são os desviantes.*[89]

Nielsen emprega sua dialética da oposição entre "nós" e "eles" e descreve uma patologia social não muito distante da imaginada no romance *Arranha-céus*, escrito por J. G. Bal-

[89] Ibidem, p. 116.

lard em 1975, falando de um quarteirão de torres de luxo em que a vida acaba redundando numa guerra civil entre os moradores. "O arranha-céu proporcionava fartas oportunidades de violência e confronto", escreve Ballard, "uma imensa máquina planejada para servir não o corpo coletivo dos moradores, mas o residente individual isolado".[90] Entretanto, enquanto Ballard disseca a tendência da sociedade à autodestruição, Nielsen quer enxergar a pessoa por trás de cada "desviante", pessoas capazes de coexistirem e até de se revoltarem em conjunto quando a ordem imposta se tornar intolerável.

Um motim em pequena escala ocorreu tendo por cenário uma área de recreação projetada por Nielsen para um novo subúrbio de Copenhague, Høje Gladsaxe. Planejado no fim da

[90] James Graham Ballard. *High-Rise*. Londres: Harper Perennial, 2006 [1975], pp. 7 e 10. [Ed. port.: *Arranha-céus*. Trad. Marta Mendonça e Rute Mota. Amadora: Elsinore, 2015.]

década de 1950 para abrigar 7 mil residentes, o complexo de altos edifícios inspirados em Le Corbusier era o maior do seu tipo na Dinamarca. A construção à base de pré-moldados era do tamanho de uma cidade, mas carecia da complexidade e dos detalhes de uma cidade – nem dispunha de instalações de qualquer tipo para a atividade lúdica das crianças. A despeito de muitas queixas e da criação de uma série de comitês, nem a municipalidade nem o departamento de habitação propuseram resposta alguma para o problema. Høje Gladsaxe foi descrito por um de seus críticos como um lugar construído pelos pais para os pais: lá, a vida para as mães isoladas na vida doméstica, os idosos e as crianças era muito limitada, porque nenhum deles saía de carro para o trabalho todo dia de manhã. No fim das contas, foram as mães que, sem opções de lugar para onde levar os filhos para brincar ao longo do dia, acabaram perdendo a paciência.



Høje Gladsaxe, 1969.

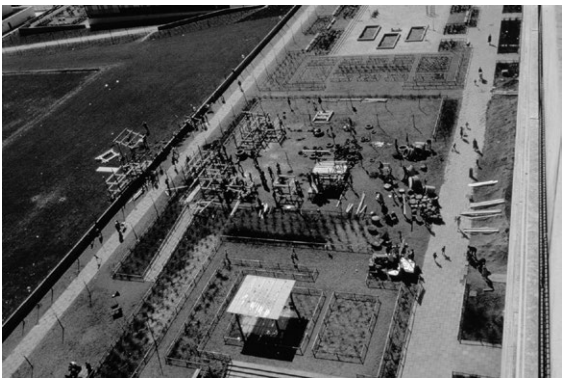
Um grupo de cerca de quarenta dessas residentes desatendidas, juntamente com Nielsen e um grupo de psicólogos, sociólogos e arquitetos que vinham desenvolvendo pesquisas na área, decidiram tomar uma atitude contra a "injustiça recreativa" de Høje Gladsaxe. Usando elementos pré-fabricados, o projeto criado por Nielsen para um "playground de aventura" de 400 metros quadrados foi construído num único dia de abril de 1969. A localização de

Høje Gladsaxe era ideal, ao lado de um vasto terreno sem uso – o qual, porém, ficava separado do complexo de prédios altos por um muro de 2,5 m de altura que se estendia por todo o comprimento dos blocos de edifícios. Nielsen projetou uma área de recreação a ser construída junto ao muro, que a partir de então seria, tanto de maneira simbólica quanto prática, ultrapassado por um escorregador que ligaria um dos lados ao outro. Com o título ribombante de "Forçando os portões da utopia do bem-estar", o jornal *Village Voice* publicou uma reportagem sobre Høje Gladsaxe:

> *O playground é composto de uma série de estruturas em vários níveis, todas interligadas por escadas de madeira, escadas de corda e escorregadores de alumínio, com uma altura que permite que se salte com segurança para a areia no fundo. Suas partes foram montadas num período de vários*

dias, e depois reunidas das três da manhã ao meio-dia num dia só, e guardadas pelos residentes de modo a não serem destruídas pelas autoridades. [...] A popularidade da área de recreação acabou por forçar a burocracia da administração de Gladsaxe a aceitá-la.[91]

[91] David Gurin. "Bursting the Gates of a Welfare Utopia". *The Village Voice*, Nova York, 27 nov. 1969. O mesmo playground também é mencionado em longa passagem num dos romances de Camilla Christensen, mesmo que nele apareça construído alguns anos antes da data real: "e o playground é para os bem pequenos, e nem tinha nada para os maiores até uma certa manhã de 1967, quando a vanguarda da revolta da juventude chegou sacolejando num caminhão carregado de peças de madeira impermeabilizada, postes, tábuas e mais tinta, cordas, pneus velhos, garrafas de cerveja para os adultos e refrigerantes para as crianças, e em pouco tempo surgiu um playground (entre os blocos de um a dez) para as crianças maiores, e o prefeito sai cuspindo, 'Estão tomando a lei nas próprias mãos...'" (Camilla Christensen. *Jorden under Høje Gladsaxe* [*A terra sob Høje Gladsaxe*]. Copenhague: Samleren, 2002, pp. 169 e 171.



O "*playground* de aventura" de Høje Gladsaxe, 1969.

Jornais de Copenhague falaram da "construção feita por arquitetos e donas de casa", "pioneiros" cujos "milhões de marteladas" prenunciavam uma bem-vinda mudança do clima político:

> *Tudo aconteceu com a chegada da primavera – mas sem a primavera teria acontecido de qualquer modo. Aconteceu a revolução, a aventura apresentou-se e, com ela, a crença*

na construção de casas melhores em toda a Dinamarca. E tudo isso ocorreu ontem em Høje Gladsaxe. Mas foi (é claro) ilegal. As crianças de Høje Gladsaxe passaram a ter um novo playground avaliado em 50 mil coroas. A partir do início da manhã, o playground foi erguido, num período de quatorze a dezesseis horas, por pais, arquitetos e estudantes. Foi simplesmente construído num espaço que só era usado para bater tapetes – sem pedir permissão a ninguém.[92]

Enquanto as autoridades locais davam a entender que os construtores tinham tomado

[92] A longa citação sobre a primavera e a revolução: "Tog naboerne på sengen med helt ny legeplads" ["Os vizinhos foram dormir com um novo playground"]. *Aktuelt*, 27 abr. As citações anteriores: "Mandag på legepladsen" ["Segunda-feira no parquinho"]. *Politiken*, 3 out.; e o artigo principal: "Det gælder trivslen" ["Isso quer dizer bem-estar"]. *Aktuelt*, 27 abr., apud. Torben Dahl, Jan Gehl, Henrik Harder, et al. *SPAS 4*. Copenhague, 1969, pp. 38-9.

as leis nas próprias mãos – um passo arriscado, uma afronta à decisão democrática dos moradores etc. –, a resposta exaltada da imprensa enxergou na intervenção um exemplo de como os residentes locais podiam exercer alguma influência sobre o meio em que viviam e colaborar diretamente com os arquitetos.

Como parte de sua pesquisa de doutorado em arquitetura, Nielsen registrou as atividades ao ar livre disponíveis para crianças e adultos na área. Antes da ação que construiu o playground, ele elaborou um questionário, juntamente com um grupo de estudantes de psicologia e sociologia, e visitou um entre cada dez moradores de Høje Gladsaxe. Seis meses mais tarde, os mesmos residentes foram entrevistados, e lhes perguntaram se sua opinião sobre a qualidade de vida e as instalações ao ar livre tinham mudado. Entre as famílias que participaram da organização do playground de aventura, constatou-se uma porcentagem relativamente grande de

divórcios, bem como o desejo de prosseguir os estudos. Além disso, cerca de 60% dos entrevistados negavam ter sido afetados pela intervenção, mas só 30% deles tinham filhos. Quarenta por cento se declararam afetados, tanto negativa quanto positivamente, pela ação, e 80% destes tinham filhos. Cerca de 75% dos dois grupos afirmaram que se mudariam dali caso lhes oferecessem outro lugar para morar.

PLAYGROUNDS CELESTIAIS DOS SUBÚRBIOS

Uma citação de Robert Smithson nos ajuda a recapitular:

> *Estou convencido de que o futuro está perdido em algum ponto dos depósitos de lixo do passado não histórico; nos jornais de ontem, nos cartazes ingênuos dos filmes de ficção*

científica, no falso espelho de nossos sonhos rejeitados. O tempo transforma as metáforas em coisas, e as empilha em câmaras frigoríficas, ou as guarda em playgrounds celestiais dos subúrbios.[93]

De acordo com o que diz Smithson, temos aqui vários tipos de ruínas futuras, espalhadas pelos sítios não históricos que percorremos nas páginas anteriores: as residências maltratadas do centro das cidades de Copenhague e Estocolmo da década de 1960; as cidades-satélites que ainda se encontram de pé, perpetuando os efeitos do pensamento oficial do passado; os playgrounds de aventura, projetados por Nielsen, que já deixaram de existir. A área de recreação de Høje Gladsaxe foi posta abaixo pela cidade em 1970. Nunca teve a de-

[93] Robert Smithson. "A Tour of the Passaic, New Jersey". In: Jack Flam (org.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 74.

vida manutenção, nem dos residentes nem da municipalidade, e chegou-se à conclusão de que representava um risco para a segurança pública. O coletivismo espontâneo que, nos anos 1960, era capaz de mobilizar os residentes locais e diferentes grupos de pessoas para além de suas afinidades profissionais ou de sua privacidade também parece, hoje, no mínimo estar em estado de animação suspensa.

O ativismo de Nielsen na construção de áreas de recreação passa hoje pelo olho da memória cultural – o museu. O tempo, entretanto, também coisificou a atividade lúdica. Por isso, ela deixou de ser uma boa maneira de representar a transgressão da sociedade existente, tornando-se a norma numa economia baseada na mercantilização. A arte e a atividade lúdica se reconectaram numa indústria cultural cada vez mais ampla e em novos imperativos de socialização. Se, quarenta anos atrás, a atividade lúdica era vista como uma *Erziehung*

zum Ungehörsam, como proclamava o título de um livro alemão da época, uma "educação na desobediência", o estímulo à criatividade transformou-se hoje numa das maneiras como as esferas comerciais da circulação ajustam e controlam os processos sociais.[94]

Foucault, na sua obra, diz que a heterotopia sempre tem uma função em relação a todo o espaço restante. O que ocorrerá, então, quando a sociedade, para além das áreas de recreação, se puser a "brincar"? Como sujeito em processo de realização, a criança ocupa a posição ideal para receber e transmitir sentido para o futuro. Na economia da experiência, por outro lado, o indivíduo que brinca ou joga situa-se fora de qualquer relação necessariamente histórica, pois o que importa é o consumo de sua

[94] Gerhard Bott (org.). *Erziehung zum Ungehörsam. Kinderläden berichten aus der Praxis der antiautoritären Erziehung* [*Educação para surdos: lojas infantis informam sobre prática de educação antiautoritária*]. Frankfurt: März, 1970.

própria experiência. Num regime assim, o caminho que reconduz o indivíduo à história só pode ser longo, porque já se atribuiu à atividade lúdica uma função que tem como eixo a experiência individual, suas intensidades e suas essências percebidas. Numa sociedade em que a atividade lúdica é capitalizada, o tempo para de passar.

Se o futuro está de fato perdido nos lixões prosaicos do passado, como diz Smithson em tom de lamento, pode valer a pena tentar resgatar a história dos "playgrounds celestiais dos subúrbios". A primeira área de recreação que Nielsen projetou em 1967, por encomenda da cidade de Gladsaxe, ainda vem sendo usada depois de mais de quarenta anos. Um muro composto de elementos coloridos de concreto foi restaurado em anos recentes e reabriu no verão de 2009. Num momento em que as atuais preocupações generalizadas com a segurança tornaram quase impossível

de se pôr em prática a militância em defesa de playgrounds ao estilo dos anos 1960, e num período em que o próprio significado da atividade lúdica vem mudando como resultado da mercantilização, precisamos também lembrar que iniciativas como a de Nielsen, e a maneira como foram encetadas em muitos níveis e pontos da cultura, exerceram grande influência sobre a mudança de atitude perante as necessidades das crianças, tanto no interior das instituições quanto fora delas. Entretanto, essas atitudes encontram-se hoje sob pressão, pelo foco crescente do governo na educação como ferramenta política.

Nielsen continuou a refletir sobre a sociedade atual através da criação de áreas de recreação na sede de instituições. Para uma exposição bienal para crianças em Utrecht, ele criou um playground – ou modelo – ao ar livre intitulado *O Recanto da Paz das Crianças*. Incluindo muitas instalações semelhantes às do *Modelo*,

o *Recanto da Paz* tinha ainda a intenção deliberada de integrar pais e filhos. No *Modelo*, o típico era que a presença das crianças fosse expulsando quem não brincava para as faixas laterais do espaço da exposição, na medida em que as atividades lúdicas se reuniam na área central. Na instalação de Utrecht, havia um espaço em torno dessa área de maior concentração onde os adultos podiam ficar próximos às crianças que brincavam.[95]

Claro que *O Recanto da Paz das Crianças* é uma obra de arte assinada pelo artista Palle

[95] Ao longo da década de 1970, Palle Nielsen continuou a trabalhar com arte e playgrounds, mas agora como duas atividades independentes. Pelo lado da arte, voltou à pintura e produziu, entre outras obras, uma história socialista do mundo contada por códigos abstratos de cores. Dirigiu ainda o espaço de galeria sem fins lucrativos da Huset, uma casa de cultura de organização autônoma em Copenhague, deu aulas na faculdade de pedagogia por alguns anos, participou como convidado de várias conferências acadêmicas sobre crianças, espaço e áreas de recreação, e dirigiu um escritório especializado na arquitetura de áreas recreativas.

Nielsen, atuando agora de forma independente das redes de ativistas ou de qualquer contexto de pesquisa. Quando ele compartilhou a autoria com uma quantidade indeterminada de crianças no Moderna Museet, estava tomando uma atitude radical e igualitária com que pretendia redefinir o conceito da arte, despojando-a de elitismo e mistificação. Mas como a visão crítica do evento só era articulada de forma indireta ou implícita, isso tendia mais a uma postura de antiarte.



O Recanto da Paz das Crianças, de Palle Nielsen, Utrecht, 2009.

O fato de *O Modelo* por muitos anos não ter encontrado lugar na história da arte se inscreve, num sentido mais amplo, nos parâmetros de uma arte que se concentra no mundo dos atos – como "arte social", ou ativismo artístico. Na medida em que tratam de tipos de troca social que ocorrem no presente, tais formas de arte não são plenamente compreendidas só em termos da história de arte que as precede, nem por meio de uma antecipação do que vai ocorrer nas instituições ou na política. Por outro lado, nenhuma obra de arte se realiza por completo no presente propriamente dito. Se os atos comuns nunca podem ser socialmente transparentes, como os atos artísticos seriam mais que opacos e "impuros"? Nesse sentido, é possível até afirmar que *O Modelo* foi um evento ocorrido num espaço que precedia ou transcendia o social, na medida em que oscilava entre produzir um protótipo utópico e uma microcrítica da subjetividade.

Enquanto evento, *O Modelo* talvez não tenha reconstruído um espaço social imediato nem tornado transparente a forma artística – se é que nisso reside algum fracasso. O mais importante, porém, é que teve o potencial de se converter numa narrativa de como podemos nos dedicar uns aos outros e ao futuro, para que o tempo venha a se tornar possível depois do evento.

Textos de

PALLE NIELSEN

(1968-69)

Um modelo de sociedade qualitativa

É frequente ficarmos surpresos ao acompanhar os jogos e as brincadeiras das crianças. Sua atividade lúdica nos interessa fortemente. Ao mesmo tempo, temos a sensação de que elas também nos observam – ao nosso jogo, nosso desempenho. Percebemos que tentam reproduzir nas brincadeiras coisas que aprendem conosco. Quando as vemos brincar, é como se reconhecêssemos uma parte de nós mesmos. É como se víssemos a maneira como usam a atividade lúdica para tentar abarcar o mundo à sua volta. Elas imi-

tam nossos gestos porque somos nós que lhes fornecemos um retrato do mundo que têm à sua volta. E isso nos dá medo, porque seria melhor para nós se elas conseguissem dar conta do mundo a seu redor de maneira independente. Mas para isso nós próprios precisaríamos compreendê-las.

Sentimos medo porque nós também percebemos a sociedade como algo que existe acima de nós, fora de nós.

Assim, entramos em nossos apartamentos, mundos próprios. Sabemos que são mundos apertados, pouco espaçosos. Há momentos em que nos sentimos insatisfeitos com eles, com o nosso mundo. Mas é difícil lidar com essa insatisfação, que não entendemos bem. E então nos consolamos relembrando a dificuldade que vivemos para ter um apartamento próprio, e que deveríamos ser gratos por ter conseguido.

Entretanto, há ocasiões em que chegamos do trabalho e, no fundo, não entendemos

bem o que estamos fazendo dentro de casa. O apartamento é apertado demais, as crianças passam gritando e correndo entre nossas pernas. No trabalho, estávamos discutindo política e nos envolvemos num desentendimento feroz. Não entendemos por que precisamos trabalhar num ritmo tão acelerado. É verdade que ganhamos mais – mas, quando chegamos em casa, o que acontece? A mulher pode estar de mau humor: nossos filhos, afinal, não têm onde brincar ao ar livre.

Já perdeu a graça, é o que eles dizem. E então anoitece. Podemos ligar a TV, mas era bem melhor quando recebíamos a visita de amigos. Só que eles pararam de aparecer depois que tivemos filhos. Agora, simplesmente não sobra espaço; as crianças não teriam onde dormir. E, de qualquer maneira, hoje em dia os amigos moram mais longe. E não fizemos amigos novos na área onde vivemos.

Às vezes nos sentimos inquietos, aborrecidos, por estarmos vivendo tão isolados. E às vezes sonhamos, imaginando como seria a vida se não tivéssemos tido filhos. Mas sempre especulamos além da conta sobre o que "poderia" ter acontecido. Nem temos lembrança do momento em que desistimos dos sonhos que por tanto tempo cultivamos. Foi tudo tão difícil. Quando nos candidatamos a um emprego, precisamos baixar a cabeça para ganhar o suficiente, e quando nos pagam o suficiente para subsistir ainda precisamos agradecer. Estamos sempre entrando em filas, baixando a cabeça e mesmo assim agradecendo – e talvez por isso acabamos desistindo. Seria difícil continuar lutando, porque sempre fomos insignificantes demais. Mas ainda podemos sonhar com tudo o que poderia ter sido. Se tivéssemos ficado mais unidos. Talvez não nos sentíssemos tão sós se os nossos amigos nos visitassem mais. Quando vemos nossas crianças brincando no pátio,

ainda sonhamos. Sabemos que estão fazendo de conta que são nós, que suas brincadeiras reproduzem a nossa vida diária. O contato que elas têm com a realidade é o que lhes contamos a respeito. Elas brincam que dirigem carros, que são papai, mamãe e seus filhos. Brincam de polícia e ladrão. Conversam entre si da maneira como conversamos entre nós. E brincam do que veem na TV. Tentam entrar em contato umas com as outras – comunicar-se.

Mas já não conversamos entre nós. Nas nossas vidas, não acontece mais nada que possamos contar aos outros. E um dia acabamos percebendo que as crianças também pararam de conversar entre elas. Porque se comportam como nós. Mas o que aconteceria se tivessem acesso a tudo o que não pudemos fazer? Porque é para isso que trabalhamos. Então elas poderiam brincar e se exprimir como seres humanos na companhia de outras crianças. E se lhes facultassem brincar com todo tipo de

coisa, construir, brincar com água e fogo, pintar? Então elas poderiam se transformar nelas mesmas. E fazer o que nunca esteve ao nosso alcance.

Sim, mas as palavras que elas usam são as nossas. Elas se esforçam para dar conta do mundo novo que veem, e a informação que reúnem lhes chega através de nós. Afinal, as únicas pessoas que elas conhecem somos nós. E como podem compreender sua realidade se nós não compreendemos a nossa? Talvez tenhamos errado de fora a fora. Trabalhamos para proporcionar-lhes uma vida melhor. Mas elas usam as nossas imagens para se exprimir. Se tivéssemos criado para nós mesmos as oportunidades que queremos dar às crianças, seria essa realidade diferente que elas exprimiriam. Em outras palavras, não damos às nossas crianças uma oportunidade melhor do que aquelas que nós próprios tivemos. O que damos a elas são as mesmas condições que temos para com-

preender os outros e a sociedade que temos, condições que nem sabemos usar direito. E se hoje elas se sentem isoladas é porque nós também estamos isolados.

Mas como podemos mudar agora? Faltam-nos os meios necessários para impedir o que preferíamos que não acontecesse.

Enquanto isso, nos refugiamos em nosso mundinho e achamos que não há nada a fazer. E é esse o cenário que transmitimos aos nossos filhos. Mas os sonhos que tivemos no passado, com as coisas que desejávamos – esperamos que os nossos filhos também venham a ter esses sonhos. E não só que sonhem, mas que os tornem reais. Poderíamos tornar esses sonhos reais hoje para mostrar aos nossos filhos que não temos medo da sociedade. Afinal, sonhávamos em criar alguma coisa, queríamos viver uma vida relevante. Queríamos ser capazes de mudar tudo o que nos parecia errado. Conquistar o direito de escolha. E era esse o tema das nos-

sas conversas com os amigos. O que estava a nosso alcance realizar. Juntos, poderíamos ter feito alguma coisa. Porque éramos solidários. Queríamos o direito de tomar as decisões sobre o nosso trabalho, sobre a produção de que fazíamos parte. Naquele tempo, queríamos que ninguém tivesse uma vida pior que as nossas. Porque era essa a lógica da sociedade. E decidimos viver mais próximos uns dos outros – e achávamos que sempre haveria de caber a nós a escolha de onde e como viver. Para podermos aprender uns com os outros. E brincar com os nossos filhos – contar-lhes tudo o que vivemos juntos. Falar com eles sobre outros países e outras crianças, para que entendam que todas têm direito a brincar, o mesmo direito que elas. E se alguém tentasse nos deter, mudaríamos as condições das nossas vidas. Naquele tempo, estávamos decididos a ser nós mesmos.

E hoje, quando vemos as crianças brincando, queremos que tenham a chance de brin-

car como crianças, e voltamos a experimentar os mesmos sentimentos do passado. Naquele tempo, a experiência que queríamos ter era a de uma vida; uma vida qualitativa. Mas hoje sabemos que, para tanto, precisamos mudar a nós mesmos, mudar a maneira como nos relacionamos com a sociedade e com as pessoas que conhecemos, ao mesmo tempo que procuramos dar às crianças as oportunidades de que elas precisam como seres humanos.

É nessa hora que seremos também capazes de brincar do que fazemos.
E esse é o modelo para uma sociedade qualitativa.

Originalmente publicado no catálogo Modellen, sob o título "En modell för ett kvalitativt samhälle", Moderna Museet, Estocolmo, 1968.

Confrontar as questões específicas

Palle Nielsen é o criador de O Modelo – Um Modelo de Sociedade Qualitativa*, a "exposição das crianças", no Moderna Museet. Deu início ao Diálogo em Ação, a primeira ação em Estocolmo, em que* O Modelo *estava integrado.*

Esta entrevista foi realizada enquanto acontecia o Diálogo em Ação. As ideias que Nielsen defende – ações em lugar de manifestações, a abordagem de questões concretas dentro do sistema, o trabalho com as singularidades humanas e sua relação com o mundo – integram-se nas ações que vêm sendo encetadas pelo Diálogo em Ação.

Um indício dessa integração pode ser constatado no quanto se tornaram irrelevantes as críticas de Nielsen à discordância de grupos de esquerda com essas ideias, o que mostra como o clima mudou nos últimos meses.

Palle Nielsen considera impossível que haja uma revolução sem que ocorram mudanças em cada indivíduo. Enquanto isso não acontecer, qualquer revolução só resultaria na ressurreição da velha sociedade sob uma nova forma. É por isso que o início do nosso trabalho precisa ter em vista nós mesmos; como na vida em coletivos, por exemplo, e nas tentativas de novas formas para as relações humanas em nossos atos diários na vida em sociedade. Só então uma autêntica mudança poderá ter início.

> *Uma tentativa de modificar o comportamento, e não afetar certos grupos ou programas educativos. Uma tentativa de apontar a ambiguidade da moral vigente e a ati-*

tude condescendente em relação ao direito de cada indivíduo escolher suas próprias relações sociais, base em que se constrói esse sistema. Mas entendemos que as pessoas não aceitam essa mudança qualitativa de comportamento. Porque ela abala toda a estrutura do poder autoritário, na medida em que as pessoas começam a se comunicar e, com isso, compreender suas relações sociais e globais. [Palle Nielsen]

Nielsen apresenta sua perspectiva:

Enquanto as pessoas não passarem por mudanças pessoais, a revolução é impossível. E, mesmo que uma revolução ocorra, a nova sociedade logo ficará igual à antiga, porque as pessoas que a compõem continuariam iguais.

É necessário, portanto, que o começo seja a mudança das pessoas e de seu comportamento. No sentido de criar uma personalidade antiautoritária. A nova sociedade qualitativa precisará

ser composta de pessoas que trabalhem juntas e considerem o trabalho conjunto uma necessidade – essa é a verdadeira base de uma sociedade socialista.

Precisamos pôr fim ao poder que o aparelho de produção exerce sobre as pessoas, romper com a obrigação de consumir, e trabalhar em prol de relações novas entre as pessoas.

Para construirmos uma sociedade baseada em outras premissas, precisamos empregar a própria humanidade como nossa matéria-prima.

Não basta apenas pregar o antiautoritarismo – no caso, seria melhor pregar logo o anarquismo. Precisamos, sim, atuar no plano qualitativo, construir alternativas. E a principal alternativa é a comunicação em grande escala.

O Modelo é uma tentativa de modificar as relações entre as crianças e seus pais. A doutrinação do sistema capitalista é muito mais eficiente hoje que no tempo da nossa

infância, e o desafio dos nossos dias é a luta contra esse estado de coisas e a criação de novas identidades sociais. O que nos leva a operar em vários níveis. Um deles é o trabalho com as crianças, outro, com os jovens – pois os adultos, acredito, encontram-se num beco sem saída; não há nada que possam fazer, tendo em vista o nível de doutrinação a que foram submetidos.

Até os seres humanos liberados foram formados para serem submetidos ao controle de seus fracassos. Os pais adaptam seus filhos à situação em que *eles próprios* vivem, situação antes determinada por uma sociedade regida pelo capital.

Até certo ponto, tanto *O Modelo* como o Diálogo em Ação tomaram um caminho errado em Estocolmo. Tornaram-se apolíticos, e mais concentrados no ambiente em que vivemos. Isso porque Estocolmo é uma cidade provinciana, e os grupos de esquerda daqui

também são. Se alguém lembra um modo diferente de operar, dando exemplos de ações coletivas em outros países, eles não reagem. Tentei promover ações em lugar de manifestações – na minha opinião, manifestações só têm efeito negativo. Fazer um comício na porta da embaixada americana é sinal da mais absoluta falta de imaginação: o ato não passa de uma tentativa de gerar um processo de identificação social – as pessoas se reúnem, e a reunião é que passa a ser o mais importante. Se o mais importante é a luta contra a Guerra do Vietnã, talvez seja melhor ficar em casa e imaginar métodos mais eficazes de dar uma resposta ativa aos Estados Unidos e opor-se aos interesses norte-americanos na Suécia.

Acredito numa tática que se concentre em questões específicas, menores, procurando fazer avançar a discussão e depois prosseguir, tratando de mais e mais questões até forçar o poder do Estado a reconhecer seus erros, mobilizando a

união das forças coletivas contra o capitalismo. Porque se for possível fazer o poder do Estado, a autoridade suprema do povo, admitir pelo menos um dos seus erros, *cada indivíduo* poderá tomar consciência de sua própria responsabilidade no processo de tomada de decisão.

O Modelo jamais funcionaria, por exemplo, na Alemanha, que é autoritária demais; lá, só faria provocar uma forte reação. Esse tipo de ação convém mais aos países onde a atitude para com as crianças é mais liberal, como as nações escandinavas e talvez também a Inglaterra.

A cada alteração que sofrem as crianças e seus pais, ou algum dos níveis do governo, a rigidez de todo um sistema estrito começa a ser afetada. Depois que elas ocorrem, podemos continuar concentrados nas pequenas mudanças, abrindo caminho para outras transformações.

Aqui em Estocolmo, porém, nenhum dos grupos de esquerda deu apoio a essa tática, e foi por isso que o Diálogo em Ação acabou

por tomar o rumo errado. Em Copenhague, os grupos de esquerda foram os únicos a dar apoio à ação, e lá – na minha avaliação – ela se desenvolveu de forma positiva.

Sempre deixamos bem clara a ideia de que tínhamos em mente um modelo socialista. Queremos uma sociedade diferente, em que sejam outras as relações entre as pessoas, relações que hoje nos parecem condicionadas por uma certa situação. Quando a polícia e o conselho municipal nos mandaram parar, nós nos recusamos a obedecer – e eles se viram forçados a prender alguns dos envolvidos na ação. Em Estocolmo, a ação foi organizada por pessoas que tinham medo do sistema. E a iniciativa acabou se limitando à produção de melhores playgrounds.

Mas não precisamos de áreas de recreação. O necessário é mudar o comportamento das pessoas, transformar a sociedade e criar um mundo socialista onde todos possam se comu-

nicar. Para que diabos serve um playground? Já vi crianças perfeitamente bem em pátios asfaltados, contanto que as deixem brincar com o que quiserem. Não é possível determinar nada de específico para elas, mas sempre podemos lhes proporcionar oportunidades de agir por conta própria, e é nesse momento que realmente conseguimos produzir uma mudança comportamental.

> *Nossa base teórica é boa, mas nos limitamos a falar sobre ela, e se deixarmos que permaneça ao alcance só de certos profissionais, em vez de levar seus desdobramentos à prática, a teoria acabará por ser irrelevante, por melhor que seja. Existem duas atitudes que permitem que as pessoas aprendam umas com as outras. A primeira é a postura dogmática, que tenta adaptar qualquer coisa, funcione ela ou não, às circunstâncias locais de cada país. O que não é bom. A outra é*

usar a cabeça e descobrir o que convém melhor ao nosso país. Noutras palavras, lançar mão das experiências que nos são mais favoráveis. Esta é a postura que devemos adotar. [Mao Tsé-tung]

A relação normativa na sociedade de hoje é a da vida em casal. Vivemos em casais e, para além dessa situação, limitamos nossa comunicação com os outros, no máximo, a um convívio amistoso. As atitudes das crianças perante a sociedade – tanto quanto as nossas – são marcadas pelo medo da solidão. E o medo existe porque na verdade estamos sós, pois a estrutura da nossa sociedade se baseia em casais – e estar só é ter fracassado no empreendimento de formar um casal. E, a quem vive só, o que resta é a estagnação e a baixa confiança em si mesmo.

Por mais liberados que sejamos em teoria, a noção de casal está profundamente arraigada em cada um de nós – e é a verdadeira en-

carnação do uso moral de dois pesos e duas medidas. Se, por exemplo, encontro-me com um casal e digo ao homem: "Sua mulher e eu vamos para a cama juntos, e já combinamos tudo", ele ficará chocado e reagirá na hora. É aí que interfere o uso de dois pesos e duas medidas, o ponto em que poderíamos começar a discutir a relação entre a teoria e a realidade. É assim que funciona um coletivo: num esforço geral para tentar romper com a doutrinação sofrida, tentando cultivar ações e sentimentos coerentes com as ideias compartilhadas.

Temos uma situação fantástica aqui em Estocolmo. Conheci muitas pessoas que vivem sós, mulheres que moram com os filhos e homens solitários. Se alguma delas dissesse que está só e quer ajuda, é certo que pelo menos cinco pessoas acorreriam para ajudá-la. O desafio é aceitar a ajuda das cinco. A partir do momento em que a pessoa só aceita o apoio de

uma delas, volta ao padrão do casal e, passado um mês, estará novamente sozinha.

Todo nosso comportamento emocional se constrói em torno do mito da propriedade, mesmo na linguagem que empregamos em nossas conversas: há uma pessoa que sabe mais que a outra, e quem ganha a disputa adquire um "domínio" do outro. Se não houver predomínio de nenhum dos dois, a situação será percebida quase como uma dissolução da personalidade, produzindo medo e comportamento agressivo.

A única possibilidade de comunicação real que nos resta hoje parece depender da dinâmica sexual dos casais.

A comunicação fica mais fácil quando cada um tem contato com a pele da outra pessoa. É por isso que a comunicação entre homens e mulheres pode ser mais fácil que entre um homem e outro. Porque há um tabu que impede os homens de se tocarem. E existem outros tabus: um casal só "admi-

te" manter com os outros relações que são de amizade, e não vê maneira de aceitar um contato mais profundo ou dar livre curso à curiosidade geral que todos às vezes sentimos por outras pessoas.

Enquanto houver casais, e enquanto esse modelo for lucrativo para o capitalismo, nada vai mudar, mesmo que passemos cem anos falando das propostas radicais da esquerda. As coisas só começarão a se transformar por completo quando começarmos a mudar como pessoas.

A relação de casal é uma forma de manipulação. Só quando pudermos nos opor a essa manipulação, vendo a todos como seres humanos, cada qual com seus atributos físicos e psíquicos, é que alguns equívocos profundos da nossa sociedade poderão se desfazer. Há muita gente que deseja se comunicar com outras pessoas, mas simplesmente não se atreve.

Entretanto, se você mora num coletivo e vive uma relação coletiva com as pessoas, acaba quebrando mais barreiras sociais do que quebraria só com manifestações políticas.

Viver num coletivo também traz liberdade econômica. Cada um precisa participar de uma vida econômica comum e tratar os outros de forma solidária. Dessa maneira, há quem possa passar um ano trabalhando e dando aos demais a oportunidade de ter outro tipo de atividade, como a revolução, por exemplo.

A questão do trabalho é um problema específico. Se você é revolucionário meia hora por dia, talvez seja melhor não perder nem mesmo esse tempo, porque não basta. Sua contribuição precisa ser equilibrada; se o sistema o obriga a trabalhar cinco horas por dia para sobreviver, serão necessárias pelo menos outras cinco horas diárias de trabalho *contra* o sistema para chegar a contribuir para a revolução. Mas quem consegue viver assim? Quem

tem essa energia? Seria necessário trabalhar dia e noite, e a única maneira de fazê-lo é assumir uma postura totalmente coerente – e quem pode se dar ao luxo? Se você trabalha no sistema, contribui para o consumo e, assim, para o aumento de uma produção que, no fim das contas, só beneficia os capitalistas.

A vida em coletivos é um modo de resolver esse problema. A verdade é que ninguém precisa se submeter às regras dos capitalistas.

Cada um precisa se esforçar pela mudança de sua condição social através da comunicação com os outros. Mas se a mudança envolver somente as condições econômicas, mantendo-se o medo de alterar qualquer coisa de maneira total – aí nada acontece.

Meu objetivo final é encontrar uma forma ideal em que todos se comuniquem entre si. Se ela pudesse funcionar no contexto da sociedade existente, eu aceitaria – sociedade, mas logo descobri que é impossível. A socie-

dade se baseia em premissas diferentes, em outras circunstâncias, e é por isso que precisamos transformar a sociedade para permitir que ela adquira outra estrutura econômica, porque há possibilidades *maiores* – mas ainda estamos muito longe de uma forma ideal de comunicação entre as pessoas.

Nossas premissas são completamente diversas das do povo chinês, por exemplo. Na China faltavam alimentos, não havia produção, e a necessidade de criá-la tornou-se a base para a comunicação e as relações entre as pessoas. A visão chinesa do outro é muito mais autoritária do que a nossa, e o modelo socialista da China pode funcionar lá – mas não temos como transplantá-lo para as nossas condições. Nós já temos alimentos, já temos produção e uma visão diferente das pessoas, portanto, nossos ideais só podem ser diferentes.

Precisamos concentrar nossas energias nas camadas e nos grupos de pessoas que parecem estar ouvindo e que ainda são capazes de pensar. É ali que uma verdadeira educação ainda é possível. Mas não podemos deixar a escolha da nossa audiência por conta do acaso. A doutrinação está avançada demais para que isso seja possível. [Mao Tsé-tung]

Hoje existe uma polarização profunda entre as gerações. Os mais jovens cresceram em contato com os meios de comunicação de massa, têm uma informação muito mais vasta sobre o mundo exterior, e suas relações incluem relações globais. Isso significa que, se eu vivo na Suécia ou na Dinamarca e tento comparar minha situação social com a de outras pessoas, não vou pensar apenas nos suecos e dinamarqueses, mas vou incluir também vietnamitas e mexicanos, porque tenho infor-

mações a respeito deles. É isso o que nos torna diferentes da geração mais velha. Precisamos levar em conta a polarização; não para tornar o abismo ainda maior, mas para tomar consciência de que a diferença existe.

Acredito que a revolta da juventude se deve a essa polarização: não é a oposição entre ideias diferentes, mas entre experiências diferentes. Os radicais com mais de cinquenta anos têm uma concepção da condição humana diferente da dos jovens de menos de trinta. É por isso que dei ao *Modelo* o nome de "modelo de sociedade qualitativa": para introduzir esse conceito e provocar uma discussão sobre o fato de que, cultivando certas ideias em comum, podemos atuar tanto na frente quantitativa como na qualitativa.

Aprendi muito com os hippies. Eles tentaram mudar a visão que tinham das pessoas, produzida pela doutrinação, e se opor às pressões sociais que procuravam moldar seu

comportamento e os tornava mais facilmente utilizáveis pela sociedade. Imagine se os radicais de esquerda também se dispusessem a aprender com isso, em vez de se distanciarem das pessoas que constituiriam a nova sociedade – as pessoas que tentam se contrapor à doutrinação a que nos submetem nossos pais, a sociedade e toda a estrutura cultural. Acredito que a maior parte das pessoas que hoje aderem aos grupos radicais de esquerda é motivada não por um raciocínio político nem pela defesa dos interesses revolucionários, mas pela busca de novas formas de relacionamento em sociedade.

Através dessa procura, muitos chegaram a um aprofundamento da consciência política socialista; a partir, por exemplo, da juventude pop e dos hippies, ou do que até pouco antes era apenas uma rebeldia juvenil apolítica.

Os vários agrupamentos de esquerda começam agora a se comunicar uns com os

outros, e em algum nível os hippies e os esquerdistas podem convergir, porque até certo ponto são pessoas do mesmo tipo. Por outro lado, a comunicação com a geração mais velha é impossível. Começamos a resolver o problema da comunicação entre semelhantes, mas ainda não sabemos promover a comunicação entre pessoas diferentes.

> *Numa sociedade desenvolvida, as necessidades são não apenas quantitativas (a demanda por bens de consumo), mas também qualitativas. Precisamos de um desenvolvimento multifacetado e liberal dos talentos individuais, de uma sede de informação e comunicação e de um senso de comunidade, de um impulso de libertação, não só da exploração econômica, mas também das obrigações e do isolamento que nos cercam no trabalho e no lazer. [André Gorz]*

Num passado distante, o papel do artista na sociedade era produzir arte como forma de comunicação social, visando unir as pessoas em torno de certos temas. Essa atividade sem dúvida tinha um cunho religioso, mas ao mesmo tempo uma função social. A partir de certo momento, porém, os artistas se transformaram em meros decoradores de igrejas, e aos poucos também em bufões a serviço do poder secular: eram os não conformistas autorizados a uma visão crítica das próprias fraquezas, ao mesmo tempo que divertiam os poderosos. Mas eram inofensivos por atuarem isolados, e desimportantes por se deixarem comprar.

A única tentativa de romper com esse sistema se deu durante a Revolução Russa, mas redundou em fracasso. A produção foi entregue ao povo, da maneira como sempre sonhamos, e num primeiro momento muito poder foi dado aos artistas. Mas estes foram incapazes de exercê-lo da forma correta, e, pior, as

forças no poder eram tão burguesas que reprimiram a energia desses artistas, a imensa energia dessas pessoas que tentavam modificar as atitudes das pessoas umas em relação às outras.

Minha visão do artista é a de um bufão (seja homem ou mulher) autorizado a dizer quase qualquer coisa que queira sem produzir o menor efeito. O sistema aceita tudo e se mostra capaz de usar tudo; a tolerância repressiva funciona plenamente.

A regra do um por cento, por exemplo, funciona muito bem para isolar os artistas: cada um quer a sua fatia do bolo. E produzem obras sem significado algum, tão *ruins* – como as de Skärholmen, aquele monstrengo – que chegam a ser inacreditáveis. E dizem que é arte; basta produzir alguma coisa grande e dar-lhe uma dimensão monumental. Pelo meu lado, vejo essa arte como um monumento à falta de compromisso social desses artistas.

O artista aprende, desde o início, que o que faz tem bases falsas: que ele é um caso extremo, um individualista; que é um incompreendido e nem pode ser explicado; o que ele cria tem um valor mais alto, e existe um Estado benevolente que lhe permite seguir produzindo, desde que o artista não se preocupe com os outros e não leve em conta as reações das pessoas, sejam positivas ou negativas.

Os artistas se convertem numa desculpa que permite à sociedade continuar evoluindo no sentido de aumentar a produção e aprofundar o isolamento entre os indivíduos.

Eu próprio trabalhei como artista e participei de concursos e discussões até perceber o quanto esse comportamento era inconsequente. Foi então que me dediquei aos playgrounds, para encontrar um ponto de inserção social. Mas estava equivocado, pois minha atividade só dava ao establishment a possibilidade de se livrar da responsabilidade pelo que não vinha fazendo.

Escrever um livro ou pintar um quadro tem a mesma utilidade de uma troca de correspondência. Precisamos romper com a tolerância repressiva da sociedade, adaptando os papéis sociais que o artista já desempenhou, submetendo-se a certos ritos e cerimônias, e articulando temas para a comunicação humana.

Ser capaz de exprimir-se em paz e com calma é um privilégio. A sociedade já se tornou quase incapaz de dar alguma utilidade aos artistas, cuja imaginação é espezinhada. E que alternativa têm eles? Talvez se misturarem à sociedade, em que ideias novas e imaginação são necessárias, e trabalharem com ela, em vez de se limitarem à produção de um maldito quadro que será inútil ou até impróprio. Contanto, claro, que se queira transformar a sociedade.

Começar a se envolver com as pessoas comuns e compartilhar seus valores – esse

deveria ser o aspecto mais importante da formação de todo artista.

Em vez de – ou além de – escrever artigos para revistas especializadas de baixa tiragem, o artista deveria produzir para jornais murais, percorrer os subúrbios com filmadoras, usar parte do dinheiro que ganha para escrever livros ou imprimir panfletos, sair e dar expressão plástica às suas ideias – e desse modo difundir sua opinião para todos. E se a polícia tentar detê-lo, isso servirá de indicador do grau de liberdade de expressão vigente na sociedade.

O artista precisa estar preparado para se apresentar ao mundo exterior com as suas ideias e aceitar a resposta que a sociedade lhe dá, tomar a frente desta ou daquela opinião, e não se esconder atrás dela.

Entrevista concedida a Louise Rydén, originalmente publicada em Paletten, n. 4, Gotemburgo, 1968.

Por que *O Modelo* e *O Balão* foram criados: contribuição para o debate sobre as crianças e o meio em que residem

Meu problema é que a minha língua é o dinamarquês, o que já me causou várias dificuldades. As pessoas não entendem o que eu digo. A motivação indireta deste seminário é *O Balão* ter sido instalado em Råby. E *O Balão* está lá porque *O Modelo* foi exibido em Estocolmo, e *O Modelo* foi exibido lá em decorrência de uma série de fatores.

Venho trabalhando há três ou quatro anos com questões ligadas à atividade lúdica das crianças, em colaboração com sociólogos, psicólogos e estudiosos de psicologia cultural.

Acabamos descobrindo, em parte graças à abundância recente de relatos, que as crianças não vêm recebendo a atenção merecida nas áreas onde moram, uma questão sobre a qual os adultos têm adotado um desempenho de medíocre a francamente ruim. Sei que muitos dos sociólogos e psicólogos com que trabalho na Dinamarca estão tentando chegar à raiz do problema. E essa é uma das razões por que o *Balão* e o *Modelo* foram construídos. A partir de uma discussão sobre os problemas atuais, já que nem os adultos nem as crianças estão sendo tratados como mereciam.

No que apresento a seguir, meu tom pode parecer grave demais, e mesmo elaborado demais em alguns dos meus argumentos. Mas meu trabalho ligado à atividade lúdica das crianças e a tudo que se constrói para lhes permitir brincar forçou-me a reconhecer que os

problemas de ajuste das crianças à sociedade do bem-estar são mais sérios do que eu imaginava. E que só uma transformação fundamental e honesta de nossa abordagem das relações humanas pode contribuir para a melhora desse triste retrato dos problemas de identidade que precisamos enfrentar a cada dia. Daí o tom sério que uso para falar disso.

A mudança deve ser produzida principalmente por uma insistência em chegarmos ao cerne dos problemas – nós, que temos conhecimento e responsabilidades.

O tema deste seminário e da discussão séria que virá em seguida – pelo menos ao que esperamos – é "a atividade lúdica criativa nas áreas residenciais". Como se pode ver na minha abordagem, todas as tentativas de criar novos ambientes para crianças – tentativas que se multiplicaram em Estocolmo no outono passado – suscitaram alguns dos pontos mais cruciais do seminário.

Não admira que tentemos, aqui, partir das situações reais e concretas – as ações alternativas, podemos dizer assim – que surgiram na esfera pública. Afinal, elas foram bem recebidas pela população sueca: o que seria mais natural do que usar essa nova plataforma? E investir dinheiro, tempo e trabalho numa atividade lúdica criativa para as crianças. Seria bom se pudéssemos chegar a esse ponto. Mas por que agora, em 1969? Os mesmos problemas já existiam trinta anos atrás. Ou dois anos atrás. Mas não vamos falar disso.

Outro aspecto, vital nesse contexto, é que essa série de situações envolvendo as atividades lúdicas não foi produzida pelas autoridades – as pessoas normalmente encarregadas do nosso bem-estar, responsáveis por gerir os investimentos e estabelecer as prioridades dos gastos públicos –, mas tomou corpo graças aos esforços e ao empenho de um considerável grupo de jovens. E essa iniciativa

deles – nossa – ocorreu independentemente dos canais normais de decisão... E se reconhecemos esse ponto de partida – que a produção dessas alternativas não dependeu do sistema burocrático de tomada de decisão, e mesmo em oposição a ele – também devemos tentar compreender suas implicações mais profundas.

O fato de que as próprias crianças tenham criado os seus espaços – participando ativamente com suas brincadeiras e podendo desenvolvê-las com a ajuda de materiais variados, e através de uma interação em grupo com os adultos – foi, para além dessa realidade alternativa, uma tentativa de demonstrar para a sociedade como um todo que tanto nós, os adultos, quanto elas, as crianças, precisamos de relações humanas. E que essas relações são difíceis de incorporar à nossa estrutura social. Mas é possível implementar algumas delas, desde que tomemos a iniciativa correspondente.

Cada um pode assumir sua responsabilidade por conta própria e em nome dos outros, decidir coletivamente em favor da transformação da realidade e, assim, encontrar uma solução para o problema da sua identidade individual. O que envolve simplesmente a participação – a experiência de ser útil.

Assim, essa série de situações lúdicas representou uma tentativa de sinalizar um problema cultural tangível na nossa sociedade do bem-estar e, ao mesmo tempo, criar situações em que as crianças pudessem vivenciar outros aspectos de sua realidade.

Por exemplo: somos instados a nos ajustar, a qualquer preço, às demandas de uma produção mais eficiente – sem que jamais nos perguntem se era isso que queríamos.

A fim de dar uma feição mais concreta a essas questões, tentarei enumerar alguns exemplos do ajuste forçado às demandas do sistema produtivo, em termos da centraliza-

ção das responsabilidades e das tomadas de decisão, e os efeitos que elas produzem sobre os nossos padrões de vida. Enquanto discutimos aqui a necessidade das crianças de terem oportunidades para jogos e brincadeiras criativos no mesmo ambiente em que residem, uma caça às bruxas foi iniciada contra os jovens que vêm experimentando outros modos de vida – jovens que, pela primeira vez na história moderna, não querem mais entrar em filas, não se dispõem à submissão em troca de obter seus meios de subsistência.

Esses jovens tentam resolver seus problemas de identidade através de um estilo de vida comunitário e da fuga psicodélica.

Sim, enquanto nos reunimos aqui para abordar alguns dos problemas enfrentados pelas crianças nas áreas em que residem, nossas estatísticas continuam a mostrar uma taxa de suicídios que está entre as mais altas do mundo, uma das maiores taxas mundiais

de consumo de álcool e um uso excessivo de drogas psicoativas.

Ainda assim, falamos da atividade lúdica das crianças... embora tenhamos plena consciência de que a experiência que uma criança tem da realidade é fundamental para sua formação como indivíduo adulto. Que o contato imediato que a criança mantém com o mundo que a cerca se dá através dos pais, dos adultos. Se esses adultos forem disfuncionais, a criança também será disfuncional.

Eis algo que todos enxergamos com clareza...

Se – depois que entendemos essa conexão entre os adultos e as crianças – observarmos o problema no sentido oposto e, em vez de falar da "atividade lúdica criativa das crianças", falarmos da "experiência criativa comum dos adultos", fica mais fácil entender a extensão do problema. Vemos que se trata de um problema de política cultural, um problema

sociopolítico e, acima de tudo, um problema de economia política.

Abordar apenas o grau de satisfação das crianças na área em que residem é desviar-se do tema central. Não temos como resolver essas questões se nos limitarmos a proporcionar melhores atividades para as crianças, tanto em casa quanto ao ar livre. O problema é outro, mas precisamos cuidar também desse aspecto. É claro que precisamos investir mais nos sentimentos ativos das crianças, nos valores das crianças e dos adultos – mas esse é apenas um pequeno aspecto de uma nova abordagem das relações humanas.

Precisamos entender – nós, que somos responsáveis – que investimentos bem maiores são necessários, tanto de tempo quanto de conhecimento e dinheiro. Mesmo que decidamos implementar hoje um processo de democratização em massa regido pelas melhores intenções, a liberdade que assim beneficiaria

os indivíduos não teria como dar conta das questões que envolvem sua identidade. As normas que hoje orientam a nossa vida converteram-se numa parte tão essencial da nossa estrutura psicológica que a abolição unilateral da superproteção do Estado só resultaria em conflitos ainda maiores. O processo educativo é lento, e precisamos estar preparados para o fato de que ele nos levará a entrar em confronto com a indústria, para a qual o cidadão não passa de um cliente, um consumidor isolado.

Acho que todos temos consciência disso. E esse é um dos motivos pelos quais não lidamos de frente com a questão. As engrenagens da sociedade já se enfraqueceram tanto diante da mudança que bastaria um simples empurrão no sistema vigente para fazê-lo parar. E mais: estou convencido de que é também por isso que preferimos pagar um seguro social para aqueles que não se submetem à norma, ou reuni-los em comunidades ou ilhas, em

lugar de enfrentarmos os problemas que os transformaram em desviantes. Mas podemos nos limitar a acompanhar de longe a fração dos jovens, dos pais, dos idosos e dos não conformistas que não aceitam o simples papel de peças da engrenagem, preferindo fugir de algum modo à sua condição? Não, acho que não podemos. Mas a quantidade de pessoas nessa situação só fará aumentar. Acredito que precisamos reconsiderar nosso consentimento diante desse aspecto da realidade do Estado de bem-estar social.

O que podemos fazer?

Estamos aqui reunidos, na qualidade de especialistas, com a responsabilidade de tornar as condições de vida de outras pessoas mais confortáveis no lugar onde moram e interagem – e não só para os moradores atuais da área, mas também para as gerações futuras. A tarefa nos cabe porque nos reunimos para debater e tentar encontrar soluções para

a situação das crianças dos conjuntos residenciais. E acredito que todos desejamos que elas tenham a oportunidade de interagir com o ambiente que as cerca de uma forma ativa, viva e crítica.

Senti, por isso, a necessidade de apresentar essas questões, para discutirmos aqui as soluções para esse premente problema cultural. E, mais uma vez, a pergunta é: de que modo?

Acredito que seja possível dar início a um debate construtivo adotando uma postura crítica perante as nossas instituições. Tentando atrair as pessoas para um envolvimento ativo no processo de tomada de decisão e nos mecanismos que definem sua realidade – enfatizando ao mesmo tempo o desenvolvimento da pesquisa. Não a pesquisa científica no sentido estrito, mas uma atividade mais improvisada e experimental – uma abertura para novas formas de habitação e novos estilos de vida. A avaliação de abordagens alternativas. E, enquanto

discutimos o mundo das crianças, devemos evitar submetê-las a um isolamento maior do que já experimentam, mas deixá-las interagir com os adultos nas áreas onde residem.

Cito em seguida um trecho do capítulo final de um estudo sociológico sobre pais, filhos e a recreação, produzido na Universidade de Gotemburgo, em 1967:

> *Em vários pontos deste último capítulo, bem como em passagens anteriores, tivemos a oportunidade de recomendar o desenvolvimento de uma atividade experimental, de preferência conjugada a uma pesquisa prática e embasada na teoria. Aqui, o que produziria melhores resultados talvez não fossem iniciativas fundamentalmente dispendiosas e cientificamente restritivas, mas uma experimentação consciente, coordenada e contínua, destinada a aumentar nosso conhecimento atual de certas questões.*

Atividades experimentais como essas, para serem eficientes, precisam ser planejadas, supervisionadas e controladas por uma equipe de arquitetos e urbanistas, construtores e gestores do território urbano, além de sociólogos e cientistas comportamentais. É possível inclusive que uma atividade desse tipo seja a única maneira de dar conta das questões graves e vitais que discutimos aqui.

Estou convencido de que, para além da gestão e do planejamento de padrões para a vida das pessoas, devemos abrir espaço para as oportunidades de mudança proporcionadas por estudos e pesquisas capazes de promover transformações no pensamento. Isso deveria levar a um aprofundamento da consciência e ao aumento de um desejo de envolvimento pessoal, e de assumir mais responsabilidades. O que traria benefícios, acima de tudo, para as crianças...

Artigo apresentado por Palle Nielsen no seminário de Västerås, na Suécia, sobre O Balão*, organizado pela HSB (empresa de construção de residências municipais) em 5 de fevereiro de 1969. Publicado originalmente em* Att leka / Att träffas / Att samtala / ALLA / År det möjligt i de områden vi bigger och lever i?*, Estocolmo, 1969.*

Os Artistas Sociais
PRÓLOGO

Juntei alguns baldes de argila – estavam todos cheios, pesados, e tínhamos acabado de montar uma espécie de cubículo cercado de folhas de metal. No chão, do lado de fora, um grupo de crianças nadava em poças de tinta. Usando aventais de plástico que protegiam suas barrigas, tinham mergulhado os pincéis nas latas de tinta verde e vermelha, a caminho da parede.

Quando imaginei as paredes construídas para a exposição, achava que uma parede de papel seria ideal para se pintar. Com um sorri-

so aberto no rosto, as crianças enfiavam o pincel nas latas de tinta e começavam a espalhar a tinta pelo papel – só pelo gosto de espalhar tinta no papel.

Uma garotinha, correndo, derrubou uma lata de tinta vermelha. Depois disso, todas as crianças descobriram que era possível brincar com a tinta derramada, que tinha uma consistência oleosa e produzia fios grossos quando levantavam as mãos – fios que conseguiam agarrar ainda suspensos em pleno ar.

Fiquei feliz quando descobri que a própria tinta podia ser usada como material – além de preocupado com as reações que isso poderia provocar. E com o rosto sério e nada sorridente das mães, que se viam obrigadas pelas circunstâncias a deixar suas crianças explorarem aquele espaço por conta própria. Tentei me esconder atrás das folhas de lata, preferindo me concentrar em tirar a argila dos baldes.

Meu plano era acomodar a argila em cima da mesa, formando dez montes. E as crianças vieram correndo para ver aquele novo material, pardacento e úmido. Quando os dedos gorduchos começaram a se enterrar na argila, fui buscar água.

Originalmente, a água era para que as crianças lavassem as mãos, mas acabou sendo misturada à argila, que assim ficava mais fina e interessante para elas. Quando sovavam a argila – dando-lhe tapas com os dedos bem abertos –, o barulho que produziam as deixava encantadas, e em seguida elas espremiam a argila com as mãos para fazer escorrer a água e produzir rolos que extravasavam entre os seus dedos.

Decidi interferir – minha intenção original não era aquela. Mais um equívoco. A cada dia, eram muitos os meus equívocos e fracassos no trato com as crianças. Eu tentava ditar o que deviam fazer, imaginando que pudessem querer usar os materiais da maneira que eu julgava mais adequada.

No fim das contas, porém, aquelas crianças não se sentiam obrigadas a ser construtivas. Preferiam a experiência à criação.

Depois que anoiteceu, tentei fazer minhas próprias experiências com os mesmos materiais. Mas como as experiências eram conscientes – ou porque eu só era capaz de criar –, a ousadia de experimentar me era estranha. É duro me ver obrigado a confessar que criei sem experimentar – ou que existe uma diferença entre a experiência e a criação. Que eu possa ter esquecido por completo como experimentar coisas novas.

REDEFINIR O PAPEL DO ARTISTA

Um dos motivos de voltar a essa experiência é tentar compreender por que tendemos a uma reação conformista diante de uma experiência tão concreta e inequívoca.

Acredito que a questão envolva alguns dos problemas criados pela nossa condição adulta – e que também afete a maneira como tentamos mudar nossas condições de vida. Nossas tentativas de mudança são muitas vezes incertas e hesitantes, porque procuram chegar a uma atitude diferente perante a humanidade. É uma tentativa de descrever, para nós mesmos e para os outros, a imagem do que gostaríamos de ser capazes de fazer.

Afinal, essa é a situação em que nos encontramos – obrigados a dar conta de materiais que não conhecemos, além de situações inéditas; nossa reação espontânea obedece a um padrão que preferíamos já ter mudado. Como nos sentimos obrigados a interferir, sentimos que isso nos leva a atribuir valores específicos a nós mesmos e aos outros.

O fato de reagirmos dessa maneira rígida, tentando impedir experiências alheias por motivos nossos, é essencial – fundamen-

tal – para as nossas reações. Fomos criados sob o império de um certo modelo de eficiência humana.

O desenvolvimento técnico e as ideias sobre as oportunidades individuais que o produzem e que ele também cria transformaram-se no maior dos nossos problemas. Não somos capazes de responder às consequências que ele provoca. Foi o próprio desenvolvimento que redefiniu nossa visão da natureza humana, traduzida em termos de eficácia e eficiência produtivas – embora tenhamos tido todas as oportunidades de formular e criar visões utópicas das relações humanas. Mas não foi o que ocorreu. Nossas tentativas foram bloqueadas, derrotadas, porque a pessoa que contribui para o aumento da produção ganhou precedência sobre os sonhos. E isso se desdobra em vários níveis.

Mesmo que consigamos tomar o controle dos meios de produção, acabaremos numa

nova situação regida pelo mesmo modelo de eficiência para as nossas ações. Nossas reações já se acomodaram a padrões preestabelecidos, todos determinados pelo fato de que somos obrigados a produzir, a nos mostrarmos construtivos e eficientes.

Isso pode fazer com que, mais cedo ou mais tarde, e em paralelo às mudanças econômicas, precisemos nos esforçar para compreender nossa incapacidade de viver situações e relações humanas. Ao mesmo tempo, podemos estar contribuindo para que isso mude quando operamos com ideias sobre as relações reais entre as pessoas. Tentando interromper a distribuição inconsciente de papéis e substituí-los por outros, assumidos de forma consciente. Papéis que resultam da nossa livre escolha.

Quando concentramos o foco em nós mesmos, quando procuramos compreender, reformular e experimentar as novas relações que desejamos, assumimos o direito de desejar

o mesmo para os outros. Se as nossas novas relações puderem ser a demonstração de que estamos nos entregando a experiências – e ousando experimentar –, podemos nos transformar em modelo para os outros.

Mas o trabalho de transformação própria é exatamente o mais difícil e inacessível, porque muitas vezes acaba nos levando a uma posição defensiva. É muito difícil viver numa sociedade de busca sistemática do efeito e da imagem, integrar-se mentalmente a ela, e ao mesmo tempo mudar e assumir um engajamento social criativo.

Isso porque se torna necessário atribuir valores novos e totalmente diversos à criatividade, à condição de artista. Como os artistas são privilegiados, sendo-lhes concedido o direito de dar forma aos seus sonhos, eles distanciam-se dos muitos que tentam viver experiências e passá-las adiante: os muitos que tentam viver a arte, em vez de reproduzir experiências.

Tomemos como ponto de partida o papel normal do artista nos dias de hoje, e a partir desse papel (a que a sociedade estabelecida dá tanto valor) vamos tentar entender a maneira como os papéis são distribuídos, e enquadrá-los em nossa argumentação.

A criação artística é obviamente uma situação produtiva com uma finalidade de construção. Se levarmos em conta que qualquer construção é por si só um desenvolvimento, integrada, portanto, a um contexto histórico mais amplo, seu produto tem um valor intrínseco, uma qualidade que pode afetar o desenvolvimento da sociedade.

Mas se supusermos – como eu suponho – que a construção artística é a consequência de um efeito, e uma distribuição específica e predeterminada de papéis que possibilita ao artista a escolha de canalizar suas experiências

para um produto, isso implica que o artista, em seu papel atual, não tem como afetar o desenvolvimento da sociedade. Esse papel está ligado à inclusão de todos os produtos. E mais: há um mercado para os interessados em vendê-los. O papel de artista simplesmente se subordina ao modelo comum da produção e da eficiência.

Os artistas são aceitos e também aceitam. O fato de seu produto ter um valor de mercado corresponde a uma redução de nossa capacidade de experimentar, porque os artistas precisam assumir que aceitam o papel que lhes cabe antes de começarem a reproduzir experiências. E isso implica que o artista já estará canalizando, em sua experiência produtiva, suas experiências ligadas ao tema que escolheu. O produto precisa se ajustar à expectativa do mercado.

Quando a experiência propriamente dita é sistematicamente reduzida, convertendo-

-se numa reprodução de hábitos, o artista é posto numa situação análoga à das pessoas normais, porém mais perigosa e com um potencial maior de preservação do sistema, pois a parte da população envolvida nas tomadas de decisão tanto identifica sua necessidade de experiências com o que o artista produz quanto, ao mesmo tempo, entende o fato de haver um papel atribuído ao artista como um fator que lhes dá segurança, uma desculpa para os que não têm acesso às tomadas de decisão.

Infelizmente, o artista nem sempre se interessa em mudar sua situação, pois, por sua própria natureza, os privilégios que lhe são concedidos implicam uma certa noção de capacidade qualitativa, uma dimensão que lhe é própria – de cunho um tanto ritualístico. Na verdade, porém, essa dimensão nada mais é que uma plataforma que se oferece ao artista para que ele possa ostentar sua "indepen-

dência" em relação ao sistema, como algo que pode ser exibido.

A existência de uma conexão entre os papéis atribuídos aos artistas e aos indivíduos envolvidos na produção, mas excluídos das decisões, nos dá uma ideia de como uma sociedade totalmente estruturada em torno da produção reduz a capacidade de desenvolvimento pessoal e de experimentação.

Como indivíduo na sociedade, o artista é tão manipulado quanto os produtores "não artísticos". Tanto uns quanto outros são levados a assumir um papel muito específico, que lhes nega a oportunidade de satisfazer a mais elementar das nossas necessidades: a capacidade de encararmos a nós mesmos e aos outros num espírito de curiosidade e experimentação.

O papel que a mentalidade produtiva nos atribui é muito específico. É compreensível. É lógico. Além disso, favorece a socialização, supondo-se a eficiência como base desse processo. A distribuição de papéis envolve uma lógica sistemática. E essa tendência à sistematização transformou-se em prerrequisito do nosso bem-estar material.

A questão, agora, é saber se esses papéis proporcionam algo de "bom" para as pessoas. Saber se, nessa rede de conexões, há mecanismos internos capazes de sustentar e desenvolver necessidades fundamentais encobertas pelos papéis existentes. Ou haverá mudanças tão totais em nossa visão da natureza humana que essas necessidades acabem dissociadas das pessoas?

Reafirmo que essas necessidades existem. E estão sendo desenvolvidas com uma

potência que acabará por modificar suas próprias condições.

A sociedade foi criada pelas pessoas. E nos apartamos das nossas instituições, o que hoje nos permite uma existência independente delas, sem capacidade ou vontade de controlá-las. Ao mesmo tempo, nós nos tornamos socialmente dependentes do que criamos, de modo que hoje permitimos que a sociedade responda pela nossa formação. Isso ocorreu num momento em que éramos maleáveis, vivendo em condições tão precárias que aceitamos uma sociedade em que a produção é eficiente, e os papéis, predeterminados. Mas essa grande capacidade de adaptação produziu a convicção de que são as pessoas que criam a sociedade, e que num momento posterior cada indivíduo será capaz de mudar as condições que a conformam.

Voltemos às crianças nadando na tinta. O mero fato de estarem nadando em tinta já é um passo na direção de uma mudança estru-

tural da sociedade. Um passo pequeno e lento, mas parte de um movimento formado de vontades e atos.

Temos os pontos de partida que poderiam permitir modificar nossas condições, se elas nos impuserem limites. Ocorreu uma expansão tecnológica gratuita que nos trará, e já nos trouxe, grandes quantidades de informação.

Nosso conhecimento aumentou, assim como nossas ações e nossa organização; pois tínhamos de agir, depois de nos dar conta da nossa realidade.

As recompensas pelo trabalho que realizamos são materiais – mas ainda assim temos certas necessidades que resolvemos com prêmios pela satisfação. Além disso, o número de necessidades pode crescer na mesma medida em que aumenta nossa capacidade de trabalho – o que aumentará nossa satisfação.

Podemos chegar a isso sendo treinados, ou seja, reunindo mais informações sobre méto-

dos que aumentem a eficiência da produção. Ao mesmo tempo, produzimos um impacto positivo sobre a eficiência da produção quando somos treinados porque, enquanto agimos, aprendemos mais sobre as funções da sociedade – o que nos dá a oportunidade de aprender e experimentar por conta própria, criando situações em que os outros também possam ter experiências próprias.

É assim que aprendemos. O que aprendemos é a continuar nos papéis que nos atribuíram, levando a sério cada uma das nossas ações. Assim, conseguimos adquirir a ousadia de experimentar por conta própria. Precisamos agir para nos libertarmos dos papéis que nos foram atribuídos. E queremos agir porque temos em mente uma certa finalidade.

Nós mesmos somos um fim. Começamos a brotar em toda parte – emergindo dos alto-falantes, da televisão, dos aparelhos de telex, nas primeiras páginas – porque foram

surgindo brechas nos métodos empíricos da eficiência.

Outras pessoas seguirão os nossos passos. Elas terão suas próprias metas. Vão adquirir mais conhecimento. Formarão organizações com fogos de artifício românticos nas mãos. Serão os Artistas Sociais.

UMA ÚLTIMA HISTÓRIA

Eu tinha antecipado, eu já esperava – e era por isso que havia quatro deles à minha frente. Eu tinha tentado imaginar a situação: um ataque violento aos tonéis de gasolina. Mas jamais conseguiria imaginar como a ação se desenrolaria até o fim; cada vez que tentava, acabava esbarrando num bloqueio mental.

E fiquei pasmo quando finalmente aconteceu – e reagi por reflexo. Aproximei-me do menino tentando mudar a situação – a mos-

sa produzida de relance. E fui recebido com hostilidade e mais marteladas furiosas. Eu tinha escolhido a abordagem errada. Tentei de novo, mas em tom mais agressivo – porque queria mudar a situação em que ele e eu nos encontrávamos. Ele respondeu com um esgar de desprezo.

Fiquei exaltado. Achei um martelo maior ainda e comecei a martelar loucamente outro tonel de gasolina.

A resposta dele foi imediata: parou de bater. E só então entendi melhor as coisas. Ver todo aquele enredo se desenrolar em três segundos tinha sido demais para mim. Um desdobramento: eu estava errado – apesar de todo o cuidado, incompreensivelmente, e quis fazer o menino parar para me responder à minha própria fraqueza. Admitir a derrota, como adulto, e projetá-la na criança – criando a base para futuras reações iguais à minha.

Enquanto eu continuava marretando o tonel de gasolina, vi que o rosto do menino relaxava e assumia uma expressão gentil e introspectiva de compreensão. Num dado momento, ele se aproximou do meu tonel e começou a tentar replicar o meu ritmo. E finalmente conseguiu. Lembro que então trocamos um sorriso, sorrindo também para os muitos rostos à nossa volta.

Originalmente escrito para o catálogo da exposição O Modelo *e publicado em Clausen, Højholt, Hejlskov Larsen, et al. (org.).* MAK, *Copenhague, v. 1, n. 1, 1969.*















ACERVOS E REPRODUÇÃO DAS IMAGENS

Planta do *Modelo*, p. 53
Palle Nielsen, 1968. Aquarela e tinta sobre papel, 114 x 202 cm. Acervo MACBA. Consórcio do Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009. Foto de Tony Coll.

Impressora offset instalada por Palle Nielsen, p. 84
Instalação feita para a exposição *Festival 200* no Salão de Exposições de Charlottenborg, em Copenhague, 1969. Foto de Robert Nielsen.

Palle Nielsen no café, p. 92
Palle Nielsen e ativistas de *O Modelo* no café do Moderna Musset, 1968.

Capa do catálogo, p. 109
Capa do catálogo da exposição *O Modelo*, 1968. Foto de Palle Nielsen.

Cartaz da exposição *O Modelo*, p. 113
Sture Johannesson, 1968. Silk-screen sobre papel, 70 x 100 cm. Acervo MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona Consortium, 2009. Foto de Tony Coll.

Crianças brincando na entrada do Moderna Musset, p. 117
Playground criado na entrada do Moderna Museet durante a exposição *O Modelo*, 1968. Foto de Palle Nielsen.

Olof Palme, p. 186
O ministro da Educação da Suécia, Olof Palme, visitando *O Modelo* com seus filhos, 1968. Foto de Palle Nielsen.

Dentro do *Balão*, 1968-69, p. 188
Dentro do *Balão*, Västerås, 1968-69. Foto de Palle Nielsen.

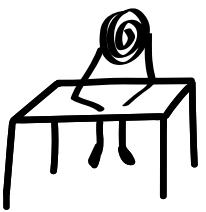
O Balão, 1968-69, p. 189
O Balão, Västerås, 1968-69. Foto de Palle Nielsen.

Høje Gladsaxe, 1969, p. 202
Foto de Palle Nielsen.

Playground Høje Gladsaxe, p. 205
O "playground de aventura" de Høje Gladsaxe, 1969. Foto de Palle Nielsen.

O Recanto da Paz das Crianças, p. 215
O Recanto da Paz das Crianças, de Palle Nielsen, Utrecht, 2009. Foto de Palle Nielsen.

O Modelo – Palle Nielsen, pp. 290-8
Palle Nielsen, 1968. Fotografias documentais de *O Modelo*, feitas pelo artista no Moderna Musset, em Estocolmo.



LARS BANG LARSEN (1972) é historiador, curador e crítico de arte dinamarquês. Fez doutorado na Universidade de Copenhague, com a tese *A History of Irritated Material: Psychedelic Concepts in Neo-Avant-Garde Art.* Foi curador adjunto do Moderna Museet, em Estocolmo, e tem organizado diversas exposições, como: *Mud Muses: A Rant About Technology* (Moderna Museet, 2019-2020); *Georgiana Houghton: Spirit Drawings* (Courtauld Gallery, Londres, 2016). Em 2021, foi cocurador da exposição *Documenta: Politik und Kunst/Politics and Art* (Deutsches Historisches Museum, Berlim) e da retrospectiva de Charlotte Johannensson, *Llevame a otro mundo/Take Me to Another World* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri). Em 2016, foi um dos curadores convidados da 32ª Bienal de São Paulo, *Incerteza viva*, em que trabalhou em colaboração com Gabi Ngcobo, Sofía Olascoaga, Julia Rebouças e Jochen Volz. Larsen é diretor do Art Hub Cop.

AUTORES DA PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

Assim como Jean-Christophe Bailly, acreditamos que o ensaio tem vocação aventureira, talento para abrir picadas em mato fechado, disseminar indícios e ser também um gênero da resistência à redução do impensável no pensado, o não dizível no escrito.

Adriano de Freixo
Ana Bernstein
Antoine Berman
Anton Vidokle
Aurora Rebelo
Beatriz Galhardo
Bernard Nöel
Bernardo Brayner
Boris Groys
Caterina Preda
César Aira
Ciprian Vălcan
Emmanuel Alloa
Enzo Traverso
Evelyne Grossman
Ezequiel Zaidenwerg
Federico Nicolao
Felipe José Lindoso
Genevieve Fraisse
Guilherme Bianchi
Guilherme Gontijo Flores
Helena Katz
Hito Steyerl
Jacques Derrida
Jean-Christophe Bailly
Joanna Zylinska
João Adolfo Hansen
Júlio Bressane

Karl Erik Schøllhammer

Katia Muricy

Laura Erber

Lionel Ruffel

Luísa Buarque

Luz Stella

Marcel Cohen

Marcia Sá Cavalcante Schuback

Maria-José Mondzain

Mariano Siskind

Naoki Sakai

Pascal Quignard

Pedro Erber

Pietro Erber

Raúl Antelo

Renan Ji

Roberto Simanowski

Rodolfo Caesar

Rodrigo Turin

Rodríguez Cáceres

Sabeth Buchmann

Sophie A. de Beaune

Tamara Kamenszain

Victor da Rosa

Wendy Brown

Zoy Anastassakis

2024 © da edição original: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2010
© dos textos: Palle Nielsen,1968-69; Lars Bang Larsen, 2010

© desta edição, Zazie Edições, 2024

Este livro foi originalmente publicado sob o título *Palle Nielsen The Model – A Model for a Qualitative Society (1968),* pelo Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA).

Este livro foi publicado originalmente em 2009, oportunidade da doação ao Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), por Palle Nielsen, de seus documentos, exibidos no mesmo ano como parte da exposição O Tempo como Matéria: *A Coleção do MACBA*. Novas Aquisições. Nela, uma parte desse material foi apresentada, quase todo relacionado ao projeto *O Modelo – Um Modelo de Sociedade Qualitativa* (1968).

Todos os direitos desta edição são reservados à Zazie Edições e Produções Culturais. A versão digital desta obra é livremente disponibilizada no site da editora e pode ser compartilhada de forma gratuita.

Nesta edição a grafia foi atualizada segundo o Acordo Ortográfico em vigor no Brasil desde 2009, embora a Zazie resguarde aos autores o direito à escolha.

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Laura Erber

EDIÇÃO
Laura Erber
Maria de Andrade

TRADUÇÃO
Sergio Flaksman

PREPARAÇÃO
Angela Vianna

REVISÃO DE TEXTO
Cecilia Andreo

PROJETO GRÁFICO
Maria Cristaldi

ADAPTAÇÃO DE PROJETO GRÁFICO
Anderson Junqueira

DIAGRAMAÇÃO
Tebhata Spekman

zazie

Zazie Edições e Produções Culturais
Zazie Sharing Knowledge for Democracy
r. Goethe, 5 / 301 - Rio de Janeiro / RJ – 22.281-020 - Brasil
zazie@zazie.com.br
www.zazie.com.br

Este livro foi editado em 2024, na cidade do Rio de Janeiro.

A fonte utilizada foi Adobe Garamond Pro. Se você estiver manuseando o impresso, saiba ainda que foi utilizado o papel Pólen Bold 90 g/m², e a gráfica Trio.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Larsen, Lars Bang.
Palle Nielsen e a aventura do parque de diversões da arte ativista / Lars Bang Larsen, Palle Nielsen; tradutor Sergio Flaksman. – Rio de Janeiro, RJ: Zazie Edições, 2024
308 p. : foto ; 11 x 16 cm – (Pequena Biblioteca de Ensaios)

Tradução: Palle Nielsen The Model – A Model for a Qualitative Society (1968)
ISBN 978-65-997971-5-6
1. Arte – Aspectos políticos. 2. Arte e sociedade. 3. Nielsen, Palle, 1920-2000. O Modelo. I. Flaksman, Sergio. II. Título. III. Série.

CDD 701.03
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

"O Modelo foi um evento radical em que tanto crianças como adultos se viram envolvidos na produção de um espaço: espaço urbano, espaço para brincar, espaço para uma subjetivização estético-política."

O crítico e curador Lars Bang Larsen mergulha no surpreendente evento criado pelo artista dinamarquês Palle Nielsen em 1968, quando transformou o Moderna Musset de Estocolmo em um amplo playground artístico para crianças. "O modelo: um modelo para uma sociedade qualitativa" representou um projeto inovador na inclusão libertária das crianças no espaço museológico. O livro reúne ainda escritos originais de Palle Nielsen sobre a experiência da arte ativista durante 1968-69, além de um fascinante conjunto de fotos do experimento em sua montagem original.

ISBN 978-87-XXXXXXXXX

zazie