

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
LINHA DE PESQUISA: TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E ESTÉTICAS

Beatriz Morgado de Queiroz

**CURADORIA DE EXPERIÊNCIAS:
estratégias para exibição de obras participativas
em exposições de arte contemporânea
(parte 2: Hélio Oiticica)**

RIO DE JANEIRO
2017

Beatriz Morgado de Queiroz

**CURADORIA DE EXPERIÊNCIAS:
estratégias para exibição de obras participativas
em exposições de arte contemporânea
(parte 2: Hélio Oiticica)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estética); Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof. Dr^a. Victa de Carvalho

RIO DE JANEIRO
2017

CIP - Catalogação na Publicação

QQ3c Queiroz, Beatriz Morgado de
CURADORIA DE EXPERIÊNCIAS: estratégias para
exibição de obras participativas em exposições de
arte contemporânea (parte 2: Hélio Oiticica) /
Beatriz Morgado de Queiroz. -- Rio de Janeiro,
2017.
241 f.

Orientadora: Victa de Carvalho.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós
Graduação em Comunicação, 2017.

1. curadoria de experiências. 2. virada
experiencial. 3. exposição de arte. 4. participação.
5. hélio oiticica. I. Carvalho, Victa de, orient.
II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

**ATA DA 434ª SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO
DEFENDIDA POR BEATRIZ MORGADO DE QUEIROZ NA ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos vinte e nove dias do mês de maio de dois mil e dezessete, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 141 da Escola de Comunicação da UFRJ, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Beatriz Morgado de Queiroz**, intitulada: "**Curadoria de Experiências: estratégias para exibição de obras 'participativas' em exposições de arte contemporânea (parte 1: Hélio Oiticica)**" perante a banca examinadora composta por: **Victa de Carvalho Pereira da Silva** [orientador(a) e presidente], **Antonio Pacca Fatorelli**, **Maria Teresa Ferreira Bastos**, **Fernando do Nascimento Gonçalves** e **Leandro Pimentel Abreu**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

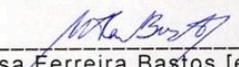
Rio de Janeiro, 29 de maio de 2017



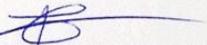
Victa de Carvalho Pereira da Silva [orientador(a) e presidente]



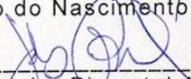
Antonio Pacca Fatorelli [examinador(a)]



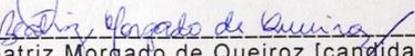
Maria Teresa Ferreira Bastos [examinador(a)]



Fernando do Nascimento Gonçalves [examinador(a)]



Leandro Pimentel Abreu [examinador(a)]



Beatriz Morgado de Queiroz [candidato(a)]

* As atas de defesa de tese/apresentação de dissertação dos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro somente geram efeitos após sua homologação pelo CEPG.

Para Hélio Oiticica, que não me deixa desistir.

Não é só a inércia a responsável pelo fato das relações humanas se repetirem caso após caso indescritivelmente monótonas e viciadas. É a inibição frente a qualquer experiência nova e imprevista com a qual não nos achamos capazes de lidar. Mas só alguém que esteja corajosamente disposto a qualquer coisa, que não exclua nada, nem mesmo o mais enigmático, viverá a relação com o outro como uma experiência viva.

Rainer Maria Rilke

AGRADECIMENTAS

À Victa, orientadora mais que querida! Obrigada por me dar as mãos nessa louca aventura, sempre trocando, me estimulando e levando meus pés no chão!

À essa banca-galáxia! Que honra contar com a escuta aguçada de vcs sempre: Teresa-Fatorelli-Fernando-Leandrin. Já estou “imaginando”...

Vergara querido que contribuiu na qualificação e os suplentes incríveis Basbaum e Paleólogo. Anita, nas suas aulas refiz este projeto: gratiluz!

Vó-mãe-pai-irmãs-irmãos-DJ: do amor e da adversidade vivemos! Amo vocês!

Beijas agradecidas pros profs e profas queridxs da ECOpós; Renato Silva – que me apresentou Lygia e Hélio na UFF; Aninha; Debinha; Marli; João; Rafítia; Vini; Mari Marques; Carolzinha; Speninha; Icaro viTal; Claudinha; Jane-Bruno; Mãe Carol; AA; Luluz; inFernanda; Deb Toledo; DeboraH; Bebelzita; Lelezuda; Dani Name; migas cabrochas; torcida resiste!; Guler Ates; Ann-Marie; Melina; Tião; Niq Fig; Renata-sweet home; Wlad; Jac Siano; Leila Dazinger; Cinthia; MatheusA; Djahdjahhhhh!; Mannu; Piteca; Waltinho; fisiotheraupetas que aceitam Unimed; Denise-udigrudi; Dona Sonia; Marina Emiko; Chaise e tia Diva; carna-cura; Paraíso do Tuiuti; Exu-amigo da praia do Leblon; Maria Bethânia; MC Beijinho; Almir Guineto; Dara Crislayne: é o afronta!; pessoal sorridente das biblioteCASAs da PUC, do JB, do CCBB e do IMPA; Wilson que representa!; São Jorge Guerreiro; concurseiros das biblios; Laise e Mariana, alter-egos puquianos; Bel Guevarra; pra moça do banheiro; pros caras que vendem expresso de 2 reais na PUC; gatas Mia, Lindinha e gato Fofinho; mães dos cats Cris e Ana Rita; Let; Pamela da Whitechapel; Renata Peppl; Tiago, Jorgina e Rodrigo da secretaria da ECOPOS; Uni de Essex; meu orientador gringo-camarada Michael Tymkyw; Anas mexicanas de Essex; Michael Abury; Maria Clara; Elisa Dasoler; minha bike mondrianesca...

Pro CNPq, que me ajudou por aqui e pra FAPERJ que me ajudou por lá;

À todos que me abraçaram forte e escreveram essa tese comigo!

Não mexe comigo, que eu não ando só

Eu não ando só, que eu não ando só

Não mexe não!

**DIREITO DE SER TRADUZIDO, REPRODUZIDO
E DEFORMADO EM TODAS AS LÍNGUAS**
Rio de Janeiro – 2017

RESUMO

QUEIROZ, Beatriz Morgado. CURADORIA DE EXPERIÊNCIAS: estratégias para exibição de obras participativas em exposições de arte contemporânea (parte 2: Hélio Oiticica). 2017. 241f. Tese (Doutorado em Tecnologias da Comunicação e Estética) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A presente tese delinea o conceito de “curadoria de experiências” a partir da investigação e problematização de práticas curatoriais contemporâneas que privilegiam a obra de arte que só existe enquanto experiência atualizada no corpo do espectador, indagando a atualidade, os desafios e as estratégias de exibição destas experiências dentro de instituições de arte. A pesquisa traça uma abordagem genealógica e conceitual da noção de curadoria, acompanhando a gradual institucionalização da exibição pública de arte. Em seguida, discute a experiência estética mediante a implicação do corpo na produção de sentido, destacando a emergência de uma “virada experiencial” (Dorothea von Hantelmann) social, econômica e cultural, marcada nas artes pelo crescente interesse na produção de experiências como um meio artístico a partir das práticas experimentais dos anos 1960. Ao final, por meio da análise de processos curatoriais de exposições do artista brasileiro Hélio Oiticica, precursor da inclusão da sensorialidade do espectador na obra de arte - tanto realizadas em vida quanto póstumas -, investigaremos a incorporação destas proposições pelas instituições de arte, tornando-se espaço privilegiado de promoção de experiências estéticas. Conscientes da complexidade que envolve a “curadoria de experiências”, esta tese marca o início de um processo capaz de estimular pesquisas futuras.

Palavras-chave: curadoria de experiências; virada experiencial; participação; arte contemporânea; exposição de arte; Hélio Oiticica.

ABSTRACT

This thesis outlines the concept of "Curatorship of Experience" based on the investigation of - and it will problematize - contemporary curatorial practices that privilege the artwork that only exists as an experience in the body of the spectator, questioning the present time, the challenges and the exhibition strategies of these experiences within art institutions. The research maps out a genealogical and conceptual approach to the notion of curation, following the gradual institutionalization of public art exhibitions. It then discusses the aesthetic experience through the involvement of the body in the production of meaning, highlighting the emergence of a social, economic and cultural "experiential turn" (Dorothea von Hantelmann) marked in the arts by the growing interest in producing experience as an artistic medium from the experimental practices of the 1960s. Finally, through the analysis of curatorial processes of exhibitions by the Brazilian artist Hélio Oiticica, precursor of the inclusion of the sensorial experience of the spectator in the work of art - both in life and posthumous -, we will investigate the incorporation of these propositions by art institutions, becoming a preferred space for the promotion of aesthetic experiences. Aware of the complexity involved in the "Curatorship of Experience", we consider this thesis as an initial stage that will encourage future research.

Keywords: curating experiences; experiential turn; participation; contemporary art; Art exhibition; Hélio Oiticica.

SUMÁRIO

CURADORIA COMO PROBLEMA	11
GENEALOGIA DA CURADORIA DE ARTE: SENTIDOS E PRÁTICAS EM DISPUTA.....	22
1.1. O valor agregado da curadoria.....	24
1.2. Curadoria antes da Arte.....	26
1.3. Sintomas de uma inteligência curatorial.....	31
1.3.1. Espaços para a arte como instituição	33
1.3.2. A invenção do museu e da curadoria moderna	43
1.3.3. Novas dinâmicas curatoriais	48
1.4. Da função à era da curadoria	54
1.4.1. Curador como autor	57
1.4.2. Virada curatorial e espetáculo	63
1.4.3. Curatorial e precariado da cultura.....	72
1.4.4. Curador-etc	76
CURADORIA, EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, PARTICIPAÇÃO E ARTE CONTEMPORÂNEA	87
2.1. Percepção, participação e corpo	88
2.2. A Virada Experiencial como problema curatorial	94
2.3. A experiência da participação: Minimalismo e Neoconcretismo	99
2.3.1. Hélio Oiticica e a “além-participação”	118
2.4. Arte e Participação na Sociedade da Experiência	138
EXPOR OITICICA	147
3.1. "Whitechapel Experiment": galeria como campo de experiências	148
3.2. Oiticica através do futuro	176
PRELÚDIO PARA A "CURADORIA DE EXPERIÊNCIAS"	221
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	225

Curadoria como problema

O contexto em que uma obra de arte é exibida em um sistema de arte hiperinstitucionalizado como o nosso atual torna-se tão importante para a existência da obra quanto o momento de sua concepção. Nesse sentido, por exemplo, foi extremamente potente a estratégia dos educadores Jessica Gogan e Luiz Guilherme Vergara de integrar cegos à equipe de mediadores que acolheram e catalisaram encontros do público com a obra sensorial de Hélio Oiticica durante a exposição *Hélio Oiticica: museu é o mundo*, no Rio de Janeiro, em 2010. Nas outras quatro cidades por onde a mostra itinerou, cada instituição que a acolheu propôs ações educativas variadas e independentes.

Tais atuações atravessam o sistema complexo da curadoria, podendo alterar a maneira como as obras serão experienciadas. A apreciação de uma obra de arte será, portanto, limitada às condições de sua apresentação pública que podem envolver, com maior ou menor ênfase, o projeto educativo, as leituras incitadas pelo “autor” do projeto expositivo, a arquitetura que a acolhe, as decisões da museográfica, a influência do patrocinador, o valor do ingresso, a localização da instituição, etc. Desta forma, acreditamos que propor uma reflexão que envolva o estado da curadoria de arte atual, nos parece uma tarefa urgente e complexa. A curadoria é uma das mais recentes práticas postas em discussão na história da arte e, ao mesmo tempo, seu papel vem ascendendo exponencialmente dentro do sistema de arte, tornando-se peça fundamental para sua visibilidade.

A curadoria de arte corresponde hoje principalmente, mas não somente, à função de selecionar e conectar temas, pesquisas, obras e artistas a fim de beneficiar a construção, desconstrução ou manutenção de um sentido em um evento expositivo, podendo envolver a orquestração de todas as camadas que envolvem a sua realização. Mas também pode ser a área responsável pela manutenção e conservação de uma coleção, por encomendar obras de arte para determinadas situações ou por acompanhar e aconselhar processos artísticos. No campo da arte há, portanto, uma multiplicidade de práticas reconhecidas por esse mesmo termo.

Há algumas décadas, a prática da curadoria centrou-se na figura de um curador. Esse profissional vem assumindo uma singular posição de protagonista no circuito de arte. Em alguns casos, chega a chamar tanta atenção para si que sua importância parece

sobrepôr-se aos artistas e obras apresentadas. Há curadores que concebem a própria exposição como uma obra de arte, misturando territórios e gerando calorosas discussões. Questiona-se se nessas tentativas os trabalhos não perderiam sua especificidade poética para funcionar como ‘simples’ instrumento a serviço da temática da mostra, desviando-se das intenções artísticas.

O fenômeno do curador visto como “estrela” (como disse Aracy Amaral em palestra no MoMA em 1988) contaminou enunciados dos mais diversos territórios criativos, da produção editorial ao designer de vitrines de moda, muitos dos quais incorporaram o termo já reconhecido para agregar valor a práticas e produtos já existentes. Se, hoje, há curadores de exposições reconhecidos pelo poder de influenciar os rumos da arte, se há uma inversão que os torna por vezes mais conhecidos do que os próprios artistas e, principalmente, se esta função tornou-se chave fundamental para a relação cada vez mais complexa entre artistas e públicos, torna-se evidente a importância de produzirmos reflexões críticas sobre o fenômeno da curadoria.

Ao produzir pensamento sobre a problemática trama que participa da episteme e das práticas curatoriais hoje, percebemos que essa função enfrenta diversas encruzilhadas e desafios no campo da arte. Identificamos, como um desses desafios, uma forte demanda pela participação do espectador em exposições contemporâneas, muitas vezes frustrada por limitações institucionais, e tantas outras criticadas como meras exigências protocolares. Esta percepção, nos fez suspeitar que a programação de obras que funcionam como experiências apontaria para um novo perfil da curadoria contemporânea. Partindo desta suspeita, passamos a nos indagar: como organizar exposições contemporâneas que privilegiem obras que são na verdade experiências sensíveis mais do que objetos em si? Quais as dificuldades e facilidades, desafios e estratégias desenvolvidos quando a experiência da obra exigir o engajamento físico do corpo do espectador?

Ao trazer essas questões, decidimos lançar nosso olhar sobre os desafios para a reexibição, no contexto atual, das proposições artísticas lançadas por artistas experimentais há quase 50 anos. Pelo menos desde o ano 1960 emergiu no campo da arte o privilégio da experiência em detrimento ao objeto acabado. Situadas na fronteira entre arte e vida, muitas das situações artísticas experimentadas durante aquela década confrontavam as categorias estabelecidas de arte e não se enquadravam nos espaços convencionais dos

museus e galerias, incitando as instituições a repensarem sua forma de atuar e se relacionar com seus públicos.

Dentro desta virada para uma “estética da experiência”, iniciada anteriormente por propostas oriundas das vanguardas europeias no início do século XX, muitos trabalhos questionavam a participação do espectador, como os não-objetos neoconcretos, as esculturas minimalistas, os *happenings* promovidos na Europa, Argentina e Paris, as instruções do grupo *Fluxus*, a deriva e as situações construídas por Guy Debord e seus colegas da Internacional Situacionista, as ações idealizadas pelo *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, as instalações pós-minimalistas, o cinema *new-wave* e *nouveau roman*, os *parangolés* de Hélio Oiticica e a *escultura social* de Joseph Beuys que declara que “todo homem é um artista”, trazendo novidades para a hoje denominada “arte participativa”. Em comum, essas modulações do fazer estético foram buscar no engajamento corporal do espectador formas não contemplativas de relacionamento entre arte e público. Queremos saber quais eram as condições de exibição dessas proposições e quais eram as propostas curatoriais que as guiavam ou atravessavam, para que a partir dessa investigação possamos perceber as aproximações históricas tanto quanto as singularidades do lugar da experiência participativa contemporânea.

Dentre as diversas proposições que atingiram os regimes espectatoriais na arte, nesse mesmo período, acreditamos que as propostas experimentais do Movimento Neoconcreto foram pioneiras e, talvez, as mais radicais dentro do cenário internacional de emergência da arte contemporânea. Entretanto esse lugar não é reconhecido pela história oficial da arte, constantemente reduzido ao minimalismo norte-americano, com raras revisões. Desta forma, propomos, nesta tese, um embate entre as noções de experiência suscitadas por artistas desse movimento e pelos projetos minimalistas, considerando coincidências e distinções de contextos de produção e aportes teóricos. Deste exercício crítico, perceberemos que há variações nos modos de experimentar a participação desta obras e que estas diferenças trazem novas possibilidades para organização do espaço expositivo, sendo necessário pesquisar o contexto em que foram inauguradas.

As proposições neoconcretas apontam para a emergência de manifestações ambientais que, fenomenologicamente, conclamam a ação do corpo do espectador em toda sua potencialidade afetiva e, atualizam a obra a partir da experiência corporal subjetiva, tomando diferentes direções ao longo da trajetória de cada componente do grupo. Neste

sentido, percebemos que tanto os trabalhos de Hélio Oiticica quanto os de Lygia Clark – alguns dos artistas fundadores desse movimento – estabelecem uma “tecnologia de pensamento suprasensorial”¹ ligado a uma tomada de posição estética e política no campo da arte, que altera a função da obra de arte na contemporaneidade e, conseqüentemente, desafia os padrões dos arranjos expositivos. Longe de restringir a obra à produção de objetos estéticos herméticos, sugeriram experiências e vivências libertadoras na/da arte.

Se a discussão sobre a participação do espectador na arte continua a alimentar inúmeras leituras e debates realizados nos últimos anos – que vão da noção de obra aberta do Umberto Eco à estética relacional de Nicholas Bourriaud, passando pelo antagonismo de Claire Bishop e o espectador emancipado de Jacques Rancière –, entendemos como diferencial de nossa pesquisa discutir essas obras a partir do contexto em que são colocadas em contato com o mundo, que envolve cada vez mais decisões curatoriais. Nosso interesse é pelo atrito gerado entre as intenções por trás das obras participativas e a forma como são efetivamente apresentadas ao público, mediada por múltiplos elementos, raramente contemplados no momento da conceituação pelos próprios artistas.

Os emblemáticos *bichos* da artista Lygia Clark, feitos para serem manuseados pelo público, são muitas vezes apresentados em vitrines onde o público não pode nem deixar as impressões das digitais no vidro, além de estarem constantemente acompanhados de hostis monitores/vigias, guardiões da distância público-objeto. Isso significa que quem quiser incluir um “bicho” em uma exibição hoje, terá que se envolver em um emaranhado de questões burocráticas envolvendo direitos autorais, colecionadores, herdeiros, guerra de família, mercado de arte, patrocinadores, jogo de influências... Desta forma, fugimos do pensamento, por vezes purista, direcionado para a discussão sobre arte, participação e espetatorialidade que muitas vezes não considera os atravessamentos que a exibição pública carrega. Esse pensamento purista nos parece ingênuo pois considera a existência de um ambiente livre de atravessamentos institucionais, onde a obra não seria intermediada por qualquer concessão. Esta tese acredita e investe na hipótese de que toda obra de arte deve ser considerada também a partir de sua lógica de exposição que leva em conta a interferência de agenciamentos diversos, entre eles políticos, estéticos e econômicos.

¹ BASBAUM, Ricardo "Clark & Oiticica" in *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica* (org.) Paula Braga. São Paulo: Perspectiva, 2008 p.113

Nesse contexto, iremos investigar a tensão entre a lógica museográfica e mercadológica, que visa guardar, arquivar e conservar a produção artística e a lógica proposta pelas obras de arte que existem pela participação e escapam ao tratamento enquanto objetos estéticos sacralizados. Muitas exposições retrospectivas de artistas experimentais das décadas de 1960/1970 parecem ter optado por um viés formalista que restringem ou negam a possibilidade do público participar dos trabalhos, conforme teria sido concebido pelos artistas. Há também os que tentam reencenar antigas proposições sem considerar as especificidades do espaço-tempo de cada época. Ou os que diluem tudo em um grande circo espetacular. Em todos os casos, trata-se de buscar nas práticas curatoriais, as soluções encontradas em cada exibição e seus efeitos nos regimes espetoriais. Através disso, perceberemos de que maneira a curadoria hoje ultrapassa os limites de sua prática e exige novas soluções que deem conta da necessidade e da multiplicidade de modos de participação de uma obra-experiência.

A curadoria, portanto, está intimamente ligada à particularidade dos trabalhos de seu tempo. Na arte contemporânea, caracterizada por Florencia Garramuño por uma estética inespecífica², as obras utilizam as mais diversas linguagens, tempos, processos, materiais, suportes e conceitos. A curadoria precisa se reciclar a todo momento para buscar respostas singulares aos problemas impostos pelos objetos e proposições artísticas em permanente mudança. A recente proliferação de obras interessadas na experiência corporal do espectador exige, portanto, novos modos de pensar e fazer curadoria hoje. Esse desafio em lidar com a sensorialidade do espectador não é apenas intelectual, pois requer a experimentação de modelos alternativos de execução de uma exposição. O exercício de apresentar publicamente a arte contemporânea torna-se, assim, ele mesmo, experimental, aberto ao fracasso, não exaustivo, afetivo, sensorial, potencialmente contraditório ou mesmo, provisório.

Ao longo da pesquisa, notamos que os caminhos para investigar as possibilidades da curadoria preocupada em privilegiar a experiência da participação do espectador, em suas variáveis facetas, vem se multiplicando exponencialmente nos últimos anos, e tem um passado igualmente interessante, vasto e pouquíssimo investigado. Diante da

² A pesquisadora argentina Florencia Garramuño, da Universidade San Andres, defende que, em certas obras contemporâneas percebe-se uma certa indeterminação, uma dificuldade de definição dos limites entre as formas de expressão, suportes e discurso, por parte dos artistas. No livro “Frutos estranhos — Sobre a inespecificidade na estética contemporânea” (Rio de Janeiro, Rocco: 2014), reuniu quatro ensaios que abordam, segundo a autora, a arte inespecífica.

impossibilidade de dar conta de tamanho problema, decidimos, para efeito da tese, focar nosso olhar para a trajetória do artista Hélio Oiticica (cuja obra norteou minha dissertação de mestrado), através de estudo de casos que envolvem as relações entre curadoria, participação e experiência, tanto em mostras na qual participou em vida, quanto em exposições póstumas.

Com este recorte, nos aprofundamos na compreensão da singularidade da participação fenomenológica evocada durante a trajetória do artista Hélio Oiticica, mostrando em que ponto mantém e se afasta dos anseios do grupo neoconcreto. Além de investigar as possibilidades do “participador” de sua obra se reinventar pela experiência, nos interessamos pelas diversas situações em que o artista “testa” suas formulações sobre a participação ao organizar o contexto de exibição de suas obras, atuando, hoje poderíamos dizer, como artista-curador. Em especial, nos chamou atenção, a maneira como concebeu e realizou em parceria com o crítico de arte inglês Guy Brett, sua única exposição retrospectiva, na *Whitechapel Gallery*, em 1969, em Londres.

Reforçamos que a fertilidade para se discutir a “curadoria de experiências” como problema contemporâneo descoberta durante a pesquisa foi tamanha que nos fez optar por considerá-la como a “parte 2” de um processo de pesquisa que não se encerrará no objeto-tese, mas é uma parte possível dele. Começar a pesquisa pela parte 2, além de demonstrar que tal estudo de caso foi uma opção entre tantas possíveis e não um “início”, presta homenagem ao artista brasileiro Flavio de Carvalho, que em 1931 realizou “Experiência n.2”, sua primeira ação na rua. Na ocasião, Carvalho caminhou, de boné, em sentido contrário a uma procissão de Corpus Christi, no centro de São Paulo. Acreditamos que a partir destes estudos de caso envolvendo a organização de exposições do artista Hélio Oiticica, provocaremos discussões atuais para refletir sobre dilemas curatoriais que se repetem e envolvem muitas outras exposições de arte contemporânea interessadas em mostrar obras participativas no sistema hiperinstitucionalizado na arte.

Ao longo da tese, lançamos questões como: Quais os desafios contemporâneos em curadoria para expor obras que suscitam a dimensão da experiência vivida no corpo do espectador? Que estratégias curatoriais vem sendo lançadas em exposições ao redor do mundo para responder a essa “demanda”? Quais os critérios e cuidados fundamentais para reexibir no contexto atual, proposições artísticas lançadas por artistas experimentais nas décadas de 1960 e 1970? Qual a potência de propor obras de arte que convocam a

experiência corporal do público dentro de instituições hoje, considerando a instrumentalização da participação pelo espetáculo?

Essas são indagações fundamentais que suscitaram meu desejo de pesquisa no doutorado. É na tentativa de nos aproximar desse campo de problemas que essa tese sugere o conceito de “curadoria de experiências” a partir da investigação de práticas curatoriais que privilegiam a obra de arte que só existe enquanto experiência atualizada no corpo do espectador (participador). Além de apontar a questão da participação como um problema que afeta diretamente a curadoria de arte hoje, mas que não surge no contemporâneo, nosso intuito será também observar de que modo essas obras vêm sendo potencializadas nas instituições através de práticas curatoriais específicas que por vezes atualizam a proposição artística e outras a despotencializam. Trata-se, portanto, de uma pesquisa que preferiu não se restringir a análise de um objeto estético específico, mas optou por investigar uma prática social contemporânea, que é também estética e política: a organização de exposições.

O crítico Filipe Scovino (2003) acredita que atualmente a cena da arte participativa está bem diferente do momento de seu surgimento:

“Hoje em dia falar em participação é algo bem genérico. Os limites da participação romperam as barreiras das Artes Visuais: foram em direção à televisão, ao rádio e acabaram virando brincadeira para as crianças, seja no telefone ou no espaço museológico. Enfim, tornou-se um lugar comum, e sua especificidade se perdeu nesse campo em que descompromisso e participação tornaram-se sinônimos.”

É exatamente essa descrença de Scovino sobre a potência das obras participativas em exposições de arte contemporânea que questionaremos ao propor a “curadoria de experiências”. Sem negar os abusos da experiência diluída no espetacular, que debateremos ao longo da tese, investigaremos se ao curar essas obras, hoje ainda se pode despertar possibilidades de “transformação” (nos interessam aqui as micro transformações do sensível através da afetação do corpo). Como e por que privilegiar hoje uma curadoria que aposte no compromisso com a participação? O que está em jogo atualmente nas práticas curatoriais de obras participativas? De que participação estamos falando hoje? Não cabe a nossa pesquisa valorar essa “participação”, mas investigar propostas curatoriais e compará-las a outros modos históricos, e perceber suas variações, potências, objetivos e estratégias.

Essa multiplicidade de maneiras de fazer curadoria, que inclui a possibilidade da exposição ser entendida como um grande campo de experiências, com obras abertas a participação corporal do espectador, será o caminho de nossa pesquisa. Através desse percurso, construiremos a noção de “curadoria de experiências” durante os quatro capítulos de nossa tese, que comportarão uma breve genealogia dos sentidos e práticas em disputa na noção de curadoria; o mapeamento das discussões contemporâneas que envolvem a situação da curadoria de exposições; a revisão bibliográfica histórica e conceitual sobre curadoria, experiência e participação; e, por último, nossos “primeiros” estudos de casos em “curadoria de experiências”, realizados a partir de curadorias históricas que envolvem trabalhos participativos do artista Hélio Oiticica que contaram com a presença do mesmo, e os dilemas e estratégias apresentados em exposições póstumas organizadas a partir dos anos 1980.

A medida que constatamos que o desgaste contemporâneo no uso do termo “curadoria”, iniciamos o primeiro capítulo mapeando tanto a variedade de atividades nomeadas com por esse mesmo nome quanto a trajetória da prática de organizar e exibir objetos. Esclarecendo tais distinções, investigaremos as condições históricas, políticas, sociais, discursivas e estéticas que convocaram uma “inteligência curatorial”³ para equacionar a crescente complexidade dos arranjos expositivos no sistema de arte. Propomos investigar genealogicamente, com inspiração metodológica em Nietzsche e Foucault, as relações entre o surgimento da curadoria e a institucionalização da arte, identificando as diversas situações que atravessam esse processo.

O segundo capítulo toma a curadoria como função e apresenta um panorama crítico das reflexões que começam a problematizar esta prática contemporânea. Nesse sentido, debate a emergência da figura do curador como autor e a ascensão de seu papel legitimador; comenta as propostas dos primeiros profissionais chamados hoje de curadores; discute questões como a profissionalização da função e a precarização do trabalho; o alcance internacional e a espetacularização; além de propor diálogos com outras funções, refletindo sobre os deslocamentos entre arte, crítica e curadoria.

A experiência estética será problematizada no terceiro capítulo em intercessão com a noções de participação, curadoria e arte contemporânea. Após um resgate histórico

³ BASBAUM, Ricardo. “Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico”, in 27a. Bienal de São Paulo – Seminários, (Org.) Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa, Jochen Volz, Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2008.

dessas noções, percorreremos a emergência de uma “virada experiencial” social, econômica e cultural, marcada nas artes (VON HANTELMANN, 2014) pelo crescente interesse na produção de experiências como um meio artístico, surgida nos anos 1960. Neste contexto, ganhará destaque uma distinção das direções da experiência evocadas pela participação no minimalismo e no neoconcretismo. Ao final, investigaremos o momento em que as instituições de arte começam a incorporar estas proposições, tornando-se espaço privilegiado de promoção de experiências estéticas.

No quarto bloco, será a vez de realizar uma análise comparativa entre a curadoria de exposições promovidas pelo próprio Oiticica, precursor da inclusão da sensorialidade do espectador na obra de arte, dando ênfase à “Experiência Whitechapel”, curada por Oiticica em parceria com Guy Brett (como sustentaremos, apesar desta curadoria aparecer sempre associada exclusivamente ao nome do crítico inglês), na *Whitechapel Gallery*, em 1969, em Londres. Apostamos que esta foi uma das primeiras e mais bem sucedidas exposições da história da arte mundial a tornar-se um campo de experiências para a *vivência* livre do público. Em todos os estudos de casos, as curadorias foram investigadas em relação à concepção inicial, às negociações entre curadores, artistas e instituições, às soluções apresentadas, à viabilidade técnica, à apresentação pública e ao investimento do público, visando iluminar as estratégias, falhas e desafios para exibição destes trabalhos em espaços institucionais, seja na época em que foram concebidos, seja “através do futuro”.

Tese *in progress*

No projeto de pesquisa, anunciamos que como premissa básica desta investigação residiria a ideia de “transdução”, proposta por Gilbert Simondon como uma verdadeira marcha ao saber. Segundo o filósofo, a transdução é o processo no qual uma atividade se coloca gradualmente em movimento, propagando-se em uma área dada, sobre a qual opera. Cada região serve para constituir a próxima de tal maneira que no momento mesmo em que essa estruturação se efetua, há uma modificação progressiva ocorrendo junto a ela. O processo transdutivo é, assim, uma individuação em progresso a qual os termos finais não pré-existem ao processo⁴. De fato, a pesquisa desta tese foi repleta de surpresas,

⁴ SIMONDON, Gilbert *apud* BASBAUM, Ricardo. “Clark & Oiticica”. In *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. Paula Braga (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008: 114.

descobertas e desvios impensáveis no projeto inicial. Compreendendo esta pesquisa como um processo, consideramos que esta tese marca o início do desenho da noção de “curadoria de experiências” como uma prática que vem ganhando relevância em nosso tempo e deve continuar a ser investigada.

*

Ao analisar essa vontade de pesquisa atravessada em minha construção como pesquisadora, percebi que essa tese integra um processo iniciado na graduação da Faculdade de Comunicação Social da UERJ, com defesa da monografia *Lygia Clark: um olhar estético da comunicação*, orientada por Fernando Gonçalves, sobre a poética dessa artista e o campo da comunicação. O interesse pela artista chegou a mim a partir das aulas de Renato Rodrigues da Silva e Luiz Guilherme Vergara no curso de Produção Cultural na UFF. A pesquisa teve suas continuidades e rupturas através da dissertação de mestrado no Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Intitulada *Hélio Oiticica e o não cinema*, a investigação se debruçou sobre os atravessamentos do campo do cinema na poética desse artista. De forma transversal, a questão do participante na obra de arte, lançada pioneiramente por estes artistas, esteve sempre presente, sem contudo ser o recorte das pesquisas anteriores. Em nossa pesquisa atual, essa questão retorna, não mais para ser pensada a partir do campo de problemas da sua concepção estética, já vastamente abordada na literatura da área, mas dentro de uma investigação sobre a potência da ação curatorial disposta a apresentar obras participativas em instituições de arte.

Cientes de que a prática da curadoria tornou-se tanto uma área de estudos acadêmicos quanto uma possível escolha profissional, surge a pergunta: como essa investigação participa e contribui para o campo dos estudos em Comunicação? Não obstante a consideração da curadoria como mídia, nossa pesquisa contempla os aspectos relacionais complexos dos processos de comunicação e entende a cultura como um conjunto dinâmico de signos do qual a arte participa. O curador tornou-se figura central para a apresentação pública da produção intelectual e prática de vários segmentos no setor cultural, atuando como mediador que influencia a circulação de valores e ideais de nossa época. Tomaremos o cuidado de não cristalizar a curadoria a partir de um conceito único ao nos apoiarmos na noção de “inteligência curatorial”, proposta por Ricardo Basbaum (2008), como um conceito que se transforma de acordo com os regimes estéticos e os

regimes de visibilidades nos quais está inserido. Uma noção, portanto, relacionada a uma epistême, não universal, mas histórica.

Assim, o campo da comunicação surge como o solo fértil de nossa investigação crítica sobre o exercício contemporâneo da curadoria de arte que lida com a participação do público. Afinal, toda a atividade de pesquisa acadêmica nesse campo só tem sentido se estabelece uma relação direta com nossas vivências e experiências, e a prática da curadoria atualmente media quase toda nossa relação com a arte contemporânea, já que se faz presente na maioria das exposições de arte em cartaz. Pretendemos tirar proveito da qualidade inter-trans-disciplinar do pensamento acadêmico contemporâneo que envolve comunicação e arte, tendo como ganho tanto a complexificação do saber sobre a comunicação, quanto o seu próprio fortalecimento.

O PPGCOM ECO UFRJ, especialmente a linha de pesquisa em Tecnologias da Comunicação e Estéticas, tem em seu quadro docente pesquisadores que atuam constantemente como curadores de exposições, como Ivana Bentes, André Parente, Katia Maciel, Anita Leandro, Denilson Lopes e Antônio Fatorelli, além de também receber curadores que optam por continuar sua formação no ambiente transdisciplinar da Comunicação, como foi o caso de Fernando Cocchiarale, doutor pelo Programa e, recentemente, Daniela Name, aluna do doutorado, e Daniela Labra, de Pós-doutorado. A curadoria, portanto, tornou-se espaço produtivo de ação de pesquisadores para desdobramento de projetos acadêmicos. Prática contemporânea que, entretanto, raramente foi objeto de análise crítica na área (até o momento encontrei apenas a tese de Gabriel Menotti entre os cursos de Comunicação), razão pela qual destacamos a importância de nossa pesquisa. A tese é a primeira da Escola de Comunicação de UFRJ a abordar a problematização de uma prática contemporânea inserida no circuito de arte e pensamento. Acreditamos que a mesma também virá somar à recente e ainda insuficiente bibliografia sobre o tema em língua portuguesa⁵. A pesquisa não pretende se fechar a uma forma conclusiva sobre o assunto, mas se apresentar como uma contribuição para ampliar e enriquecer as reflexões e debates no campo da curadoria, arte e comunicação.

⁵ Destacamos que a produção textual sobre o tema da curadoria ainda é rara e recente, visto que essa prática só ganhou *status* de objeto de pesquisa nas últimas décadas no exterior, e grande parte está disponível apenas em língua estrangeira. Ainda assim, ensaios sobre o tema tem se proliferado de forma exponencial nos últimos anos.

1

Genealogia da curadoria de arte: sentidos e práticas em disputa

1.1 O valor agregado da curadoria

1.2 Curadoria antes da Arte

1.3 Sintomas de uma inteligência curatorial

1.3.1. Espaços para a arte como instituição

1.3.2 A invenção do museu e da curadoria moderna

1.3.3 Novas dinâmicas curatoriais

1.4 Da função à era da curadoria

1.4.1 Curador como autor

1.4.2 Virada curatorial e espetáculo

1.4.3 Curadoria e precariado da cultura

1.4.4 Curador-etc

*De todas as mudanças de linguagem
que o viajante deve enfrentar em terras longínquas,
nenhuma se compara à que o espera na cidade de Ipásia,
porque a mudança não concerne às palavras, mas às coisas.*

Italo Calvino

Genealogia da curadoria de arte: sentidos e práticas em disputa

Para dar início à concepção da noção de “curadoria de experiências”, precisamos primeiro nos perguntar: o que é curadoria? Percebemos que hoje o sentido do termo não está definido, pois vem sendo apropriado em diversos contextos, com diferentes finalidades, dentro e fora do circuito de arte, indicando múltiplas direções de sentido. É preciso desmembrar as linhas de força que o atravessam, localizar esses cruzamentos em diferentes configurações históricas, compreender os desdobramentos de seu significado e sinalizar os atuais interesses em disputa.

Para deixar claro nosso enfoque, situaremos nossa pesquisa no campo da Arte, onde o termo curadoria já apresenta grande complexidade, estando atrelado a diferentes significações. Deste solo, seguiremos com uma nova indagação: quais sentidos e práticas de curadoria de arte estão sendo propostas na contemporaneidade? E, por fim, tentaremos responder: quais os principais dilemas da curadoria contemporânea? Que ética curatorial interessa a nossa pesquisa? Com essas questões, damos início a nossa investigação.

Propomos como método, nesse primeiro capítulo, uma abordagem genealógica da noção de curadoria, inspirados pelas filosofias de Friedrich Nietzsche e Michael Foucault que nos ensinam a distinguir a prática dos sentidos da prática em diferentes solos históricos. Colocando sob suspeita uma possível noção universal de curadoria, este gesto fundamental nos afasta da crença nas origens ao negar um sentido trans-histórico que daria conta do termo em qualquer época. Investigaremos as condições da formação discursiva (Foucault) que permitiram o surgimento da figura do curador e da noção de curadoria, contextualizando histórica, política, social e esteticamente os interesses e condições de sua emergência no sistema de arte até a atual super valorização dessa figura no cenário artístico contemporâneo, caracterizado como a “era da curadoria”.

Certamente não daremos conta de aprofundar essa genealogia como gostaríamos, pois esse recuo histórico oferece questões suficientes para uma tese inteira. Mas, nos esforçaremos para, de forma sucinta, mapear as primeiras configurações destas práticas,

chegando as mais diversas operações nomeadas como curadoria hoje. Apresentaremos uma breve revisão da ainda recente bibliografia crítica sobre o pensamento curatorial contemporâneo na tentativa de responder às perguntas acima.

1.1 O valor agregado da curadoria

Curadoria de festival de rock⁶, curadoria de mídias sociais⁷, curadoria de e-commerce⁸, curadoria de novas tendências⁹, curadoria *fashion*¹⁰, curadoria de cerveja artesanal¹¹, curadoria de turismo¹², curadoria de queijo curado¹³... O termo curadoria se multiplica e populariza a cada dia entre as páginas dos jornais, nos *feeds* do *facebook* e nas campanhas de marketing, sendo empregado em contextos diversos para nomear os profissionais responsáveis por qualquer tipo de seleção e que, por vezes, envolvem uma especialização ou pesquisa.

O nome “curador” parece conferir *status* de autoridade a profissionais que sempre existiram, como o editor de livros ou o programador de sala de cinema, que em suas versões sofisticadas vem sendo assim nomeados. Essa percepção é compartilhada pelo

⁶ Cf.: “Curadoria em música: festivais de música como a principal vitrine”, *in*:

<http://outros criticos.com/curadoria-em-musica-festivais-de-musica-como-a-principal-vitrine/>

⁷ A empresa Denis Zanini Consultoria de Marketing Digital oferece o serviço de “curadoria de mídias sociais” em sua *webpage*: <http://www.marketingdigitalconsultor.com.br/denis-zanini>

O site “Nós da Rede” cita a definição de “curadoria de mídias sociais” retirada do site “Social Media Pearls”: “Um curador de mídia é alguém que lê bastante, então pode puxar conteúdo e organizá-lo de uma maneira lógica para o benefício dos outros. Web 2.0 + tem uma quantidade imensa de informações. Curadores encontram o trigo no joio e apresenta de uma maneira amigável colocando seu ponto de vista sobre os posts/informações que selecionou”. *In*: <http://migre.me/rdgWv>

⁸ Cf.: “Ex-Pelu, Helena Linhares assume curadoria de e-commerce de acessórios com ritmo acelerado de *fast fashion*”, *in*: <http://migre.me/rdgSU>

⁹ O canal de moda virtual “Gallerist” propõe a curadoria de novas tendências e produtos de multimarcas. Inspirado no universo das galerias de arte, o site anuncia: “as peças disponíveis no blog&shop são garimpadas pelas irmãs, que buscam novidades entre os novos e talentosos artistas do mercado. O trabalho é fazer uma espécie de curadoria dos artigos que serão vendidos no site, por isso o nome Gallerist – significado de galeristas em inglês.” *in*: <http://migre.me/rdgRf>

¹⁰ Cf.: “Marisa investe R\$ 43 milhões em curadoria fashion” in Magalhães, Niviane. *Jornal Brasil Econômico*, em 27/08/2013. Disponível em: <http://economia.ig.com.br/empresas/2013-08-27/marisa-investe-r-43-milhoes-em-curadoria-fashion.html>

¹¹ O *Clubeer*, por exemplo, lista em seu site, entre os benefícios aos associados o serviço exclusivo de “curadoria feita por renomados *sommeliers* do mercado”. *In*: <https://www.clubeer.com.br/clube-de-assinatura/>

¹² Cf.: “Turismo com curadoria” *in*: Albanese, Ronaldo. *Veja Rio*, 22/11/2011. Disponível em: <http://goo.gl/KSTjYR>

¹³ Na matéria: “Queijos Amarelos Brasil”, de Priscilla Portugal, publicada na *Revista GQ Brasil*, em 11/12/2013, é possível conhecer mais sobre o novo serviço que o Oliveira está começando na área da gastronomia, “a curadoria de queijos”. *in*: <http://goo.gl/u7vXuU>

Em outubro de 2013, durante a disciplina “Crítica de Arte”, da prof. Francisca Caporali, na Escola Guignard-UEMG, um grupo de alunos desenvolveu o projeto da “Revista oCURADOR #1”, utilizando a figura do “curador de queijo” para fazer paródia da curadoria de arte, alertando para o esvaziamento do termo. “Pesquisamos e notamos que, por vezes, o discurso do curador de queijo e do de arte acabavam sendo o mesmo, bastava trocar a palavra queijo por arte e vice-versa”, explica o artista Rafael Prince, que integrou a equipe editorial da revista.

pesquisador Eduardo Veras (2010: 15) para quem “o curador tornou-se uma das obsessões do nosso tempo”:

“Há curador para quase tudo. Seminários substituíram o velho *organizador* pelo agente da *curadoria*. Simpósios, colóquios e ciclos de estudos (altos e baixos) reivindicam sua presença. Até festas de música eletrônica realizam-se sobre a batuta de um curador. Jornalistas estão chamando de curadores de conteúdo o que antes eram editores – e quando jornalistas começam a usar a palavra com esse despudor e aparente naturalidade é porque elas já entraram na fase de ampla assimilação vocabular”.

Em muitos casos, portanto, a função não é nova, apenas a palavra que os nomeia ganhou visibilidade. O professor Ítalo Moricone, diretor da editora universitária da UERJ de 2008 a 2015, por exemplo, ofereceu uma disciplina no primeiro semestre de 2015 na UERJ para discutir a possível estruturação de um “currículo de mestrado profissional multidisciplinar (envolvendo Letras, Comunicação e Artes) em Edição e Curadoria”. Na ementa¹⁴, Moricone propõe a organização de séries e coleções de livros como formas de curadoria, individuais ou coletivas, propondo aproximações e distinções entre “a função de poder do editor e a função autoral do curador” e entre as “curadorias bibliográficas (antologias, coletâneas de artigos, edições crítico-históricas) e curadorias expositivas”. Fica uma pergunta no ar: por quê é tão interessante ser chamado de curador, hoje? Apropriado em diversos campos, o termo parece, a princípio, enaltecer e legitimar essas atividades, operando na lógica do capital que busca por novidades constantes.

Há também produtoras culturais e agências de publicidade, marketing e design, como o Estúdio de Criação de Projetos M’baraka, a Agência Criativa Oestudio e a Bold Conteúdo, por exemplo, que passaram a acrescentar a atividade de curadoria na cartela oferecida aos clientes. Supomos assim que, muitas vezes, o emprego do termo “curadoria” vem correspondendo a uma demanda do mercado, pois agrega valor aos serviços oferecidos e demonstra que a empresa está “conectada” com o vocabulário de seu tempo.

Podemos associar o fenômeno de transformação do termo curadoria em “tendência” à crítica que Suely Rolnik (2006:1) faz ao também recente uso indistintivo do termo “coletivo”. Para ela, esse é um fenômeno midiático típico da lógica de mercado que orienta uma boa parcela das produções artísticas atualmente. Nessa migração, segundo Rolnik (*ibid*: 2), as produções costumam se esvaziar de seu potencial crítico, pois entram para alimentar o sistema institucional de arte e transformar-se num novo fetiche. Esta é a

¹⁴ Ementa disponível em: http://www.ppgcom.uerj.br/pdf/disciplinas/2015_1/FCS019081.pdf

lógica do capitalismo financeiro que se instalou no planeta a partir do final dos anos 1970 e parece reger também a recente “moda” da curadoria, que estrapola o mundo da arte.

Mesmo destacando as relações nocivas do uso do termo como mera vaidade ou resultado do mercado e da espetacularização da vida, recusamos reduzir nossa leitura a essa visão, e reconhecemos também a importância de destacar a interessante proliferação do termo como um sintoma do contemporâneo que indica algum tipo de mudança, de desejo ou de estratégia para lidar com o excesso, com o valor, e com a própria arte. Anunciar nesta tese que a palavra curadoria está na “moda” não almeja diminuir a importância da atividade curatorial, nem defender uma exclusividade do termo ao campo da Arte (como veremos adiante). Nosso interesse é, além de situar a multiplicidade de sentidos que este termo vem adquirindo na contemporaneidade, alertar para os casos em que sua popularização implica em uma diluição do potencial de atuação, simplesmente atendendo a uma exigência de mercado.

A curadoria está à venda. E se esse termo vem sendo tão disputado e desejado é porque deriva de um discurso já legitimado na esfera da arte, onde esta “moda” parece estar definitivamente estabelecida. Seu atual uso consagrado, prestigiado e vasto é sem dúvida fruto das bienais e das grandes exposições internacionais de arte que tornaram imprescindível, central e estratégica a figura do curador. Ainda que recente, a força e o impacto deste fenômeno acabou evocando uma associação automática entre a curadoria e o campo da estética, onde o uso da palavra curadoria já implicaria a designação “de arte”. Mas ao mapearmos tanto as atividades nomeadas como “curadoria” quanto as presença da prática de organizar e exibir objetos, descobrimos que termo e conceito são anteriores à invenção moderna da “Arte”.

1.2 Curadoria antes da Arte

Como vimos, recentemente, o uso da palavra curadoria ganhou peso na esfera da arte e extrapolou do mundo das exposições para nomear a atividade de selecionar objetos ou conteúdos das mais diversas áreas. Mas será que esse termo tem sua origem atrelada à história da arte? Segundo as sociólogas da arte Sabrina Sant’Anna e Ana Miranda¹⁵, se consultássemos o verbete curador no dicionário Aurélio, em 1980, não encontraríamos

¹⁵ O artigo ainda está em gestação. As autoras gentilmente cederam para leitura e pretendem publicar em breve.

qualquer menção da função relacionada aos museus ou à arte. O termo se referia, então, a “pessoa que tem, por incumbência legal ou judicial, a função de zelar pelos bens e pelos interesses dos que por si não o possam fazer (de órfãos, de loucos, de toxonômanos, etc.)”; a “pessoa do Ministério Público que, por efeito de lei, exerce junto às varas cíveis e especializadas, funções específicas na defesa de incapazes, ou de certas instituições e pessoas”, ou ainda a “feiticeiro ou rezador”. Não resta dúvidas sobre as transformações de sentidos e práticas que passaram a disputar o uso do termo¹⁶. Apenas a partir de 2004, a definição de curador de arte, caracterizado como: “aquele que se encarrega de organizar e prover a manutenção de obras de arte em museus, galerias” foi incluída no verbete deste dicionário. A mudança é de fato significativa. A atividade, que doze anos atrás sequer aparecia no dicionário, tornou-se uma profissão fundamental para o sistema de arte. Decidimos, então, nos esforçar para mapear essas variações de práticas e sentidos, a fim de desfazer alguns mal entendidos que atravessam e encobrem o uso do termo, dificultando as pesquisas que começam a se interessar pelo campo da curadoria na arte.

A curadoria não surge nem como prática nem como vocabulário da história da arte, pois tanto os usos desta terminologia quando os possíveis sentidos associados a esta atividade hoje são anteriores à concepção moderna de “arte”. O pesquisador alemão Hans Belting (1983) distinguia três grandes períodos marcados por concepções inteiramente novas tanto da história quanto da arte: antes do ano 1400, ou seja, antes da “história da arte” e da “arte”; de 1400 até os anos 1960; e, os anos seguintes, marcados pela superação desta concepção ocidental. Belting acredita que a ideia de “arte” só tornou-se possível após a Idade Média, quando considerações de ordem estética emergiram junto à valorização da figura do artista durante o Renascimento. Apesar de hoje considerarmos o valor “artístico” de objetos e imagens produzidos antes desta data, no momento em que foram concebidas não visavam a admiração estética, mas sim à veneração.

Nessa direção, a história da curadoria enquanto “atividade articulada historicamente às práticas sociais que realizam de maneira zelosa a seleção e o agrupamento de elementos encerrados em determinado local”, como definiu Cinara Souza (2013: 33), é anterior à invenção da “Arte”. Partindo desta definição, Souza relaciona a prática da curadoria à do colecionismo, presente pelo menos desde a Antiguidade. Nesta

¹⁶ O substantivo “curador” tem sua raiz etmológica no latim *cur* que remete ao cuidado, ao zelo, significando inicialmente “o que cuida, o encarregado de zelar, comissário, tutor, rendeiro, caseiro”. (BITTENCOURT, 2008: 3)

leitura, as ações de “selecionar, salvar, estudar e apresentar ‘obras’ publicamente” - atribuídas ao desenvolvimento de diferentes tipos de coleções - não surgem associadas ao termo “curadoria”, mas já guardam associações com o termo no contexto contemporâneo. Segundo a museóloga Helena Souza (2009: 2), nas sociedades egípcias, mesopotâmicas, gregas e romanas¹⁷, a prática colecionista era normalmente associada a espólios de guerra. Mas havia também, as coleções gregas datadas da Antiguidade Clássica, que tinham funções educativas, como o Liceu de Aristóteles, de 384-322 AC (coleções de espécimes da natureza) e o Museu de Alexandria¹⁸, de 290 AC. Ambos funcionavam como centros de estudos integrados, congregando escolas filosóficas e de investigação científica, espaços de biblioteca, observatório astronômico, salas de trabalho e estudo de anatomia, jardim botânico, zoológico e anfiteatro. Eram também locais de veneração das musas (por isso também chamados de *mouseiôn*). Suas coleções funcionavam como provas materiais para aquisição de conhecimento.

O colecionismo na Roma Antiga surge com um propósito inteiramente diferente, não mais educacional, mas para ostentar poder: esculturas e pinturas adquiridas em conquistas e saques a outros Impérios eram coletadas para serem exibidas como troféus¹⁹ em templos, fóruns, banhos, teatros e jardins públicos romanos. Prática que se firmou com o monopólio da atividade artística pela Igreja Católica e os reis, que formavam coleções com peças recolhidas durante as Cruzadas, trancafiadas em castelos feudais e abadias, vedados à visitação. Segundo Marlene Suano (1986: 14), “a Igreja usava seus tesouros para lastrear alianças, formalizar pactos políticos e financiar guerras contra os inimigos do Estado papal”, sem qualquer interesse pedagógico.

As primeiras aparições históricas do termo “curadoria” remetem a Roma Antiga, quando curadores eram os altos funcionários responsáveis pelos departamentos de obras

¹⁷ Na Mesopotâmia, por exemplo, o Imperador Assurbanipal, que governou de 668 a 627 a.C., além de formar as primeiras bibliotecas, removeu do Egito para Nínive, como troféu de Guerra, dois obeliscos e 32 esculturas, expostos na entrada de Assur. Entre os gregos, admiradores das artes, o principal exemplo foi a coleção de esculturas e pinturas formada por Atalo I, exposta na Acrópole de Pergamo. Além disso, Souza (*idem*) nos conta que os santuários dos templos dedicados às musas na cidade de Atenas, chamados *Mouséion*, recebiam doações, ex-votos e oferendas, formando tesouros.

¹⁸ O Museu de Alexandria, fundado por Ptolomeu Soter, foi a primeira aplicação conhecida da palavra *mouseiôn* como instituição, entretanto, ao contrário da acepção moderna, não possuía uma coleção de escultura ou pintura, mas dedicava-se a reunir os maiores sábios da época para produção de conhecimento.

¹⁹ O museólogo Cícero Almeida (2001:127) nos conta que após os saques romanos em Siracusa, no ano de 212 a.C. e em Corinto em 146 a.C. foram criados depósitos a céu aberto para abrigar os frutos das pilhagens.

públicas, supervisionando aquedutos, balneários e esgotos do Império²⁰. Segundo o crítico norte-americano David Levi Strauss (2006), no antigo Império Romano, o título de curador significava literalmente “tomador de conta” (conhecidos como *caretakers* na língua inglesa)²¹, ou seja, tinha sentido jurídico e burocrático. Não se relacionava, portanto, às pinturas de afrescos, murais decorativos e esculturas com influências gregas que marcaram a historiografia da imagem nesse período. Fica portanto evidente que a quase “natural” associação entre curadoria e o campo da estética é um fenômeno recente.

As funções do curador de arte hoje muitas vezes retomam este sentido jurídico e burocrático, pois passaram a ter uma abrangência tão grande que incluem atividades puramente administrativas. Participar de reuniões, revisar contratos, negociar com patrocinadores, negociar com a instituição, negociar com artistas, negociar com o departamento de incêndio, solicitar empréstimos de obras diretamente a colecionadores, contratar transporte, inscrever projetos em editais, negociar com seguradoras ou supervisionar equipes são algumas das ocupações deste profissional. Condição que chamou atenção da pesquisadora holandesa Vesna Madzosi²² para quem a curadoria é apontada como uma “administração de restrições” ao trabalho do artista. No último capítulo, ao analisarmos os desafios para a apresentação das obras participativas do artista Hélio Oiticica em instituições, esta dimensão burocrática do trabalho curatorial ficará evidente.

Ao longo do período medieval, o termo curador passa a ser empregado no campo eclesiástico. Encontramos o *curatour* ou *curator* como um sacerdote dedicado ao cuidado (ou “cura”) das almas. O que seria hoje o padre responsável por uma paróquia, por vezes ainda chamado de “padre-cura” ou “cura”. Havia, portanto, uma dimensão espiritual associada ao termo, que podemos relacionar ao significado de “feiticeiro e rezador”, citado anteriormente no dicionário Aurélio. Em artigo, a crítica de arte e curadora carioca

²⁰ "Roma conferiu o título de *curators* a uma ampla gama de burocratas *caretaking*: "Sob o Império Romano, o título de *curator* (*caretaker*) foi entregue aos responsáveis de vários departamentos de obras públicas: saneamento, transporte, policiamento. Os *curators* *annonae* eram encarregados dos fornecimentos públicos de petróleo e milho. Os *curators* *regionum* eram responsáveis pela manutenção da ordem nas catorze regiões de Roma. E os *curators* *aquarum* cuidavam dos aquedutos. (Tradução da autora) (KISSANE, 2010)

²¹ Se, na Roma Antiga, a expressão “tomador de conta” pode ser traduzida para o inglês tanto por *caretaker* quanto por *curator*, ambos eram supostamente usados como sinônimos. Os nomes *caretaker* (inglês), assim como *connaissanceur* (francês) são constantemente citados como os antecessores do curador de arte. Entretanto, no âmbito da produção cultural, encontramos grande dificuldade em situar as primeiras aparições do termo “*caretaker*”. Certamente, necessitaríamos de mais atenção em questão as possibilidades de tradução do termo. Também não conseguimos identificar quando o termo “*curator*” entra para o território da arte, antes do *boom* dos anos 80 quando o termo é usado para renomear os “organizadores de exposições” e diretores de museus.

²² A pesquisa de Vesna Madzosi (2014) foi citada por Lisette Lagnado, então diretora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, durante a conversa com o curador Bernardo Mosqueira, em 5 de maio de 2015, quando chegou a afirmar que o peso da “administração de restrições” chegou a afastá-la do ofício da curadoria.

Fernanda Pequeno (2012: 16) brinca de associar o curador ao curandeiro e destaca que apesar da semelhança etimológica, o curador (de arte) não opera milagres. A possível convergência entre tais figuras, segundo Pequeno (*ibid*: 17), “é que ambos seriam mediadores: o xamã entre o divino – ou sobrenatural – e o nosso mundo concreto, o curador entre as diversas instâncias que compõem a complexa rede da arte contemporânea.” Strauss (2006) arrisca uma nova associação entre esta prática contemporânea e o emprego inicial do termo curadoria em atividades ligadas à “lei” e à “fé”. “Curadores sempre foram uma curiosa mistura de burocrata e sacerdote”, avalia o crítico norte-americano (*idem*). Nesse sentido, questiona se “as exposições de arte são ‘iniciativas espirituais com o poder de conspirar para modos alternativos de organização social’ ou veículos para turismo cultural e propaganda nacionalista?”²³. Questões que abordaremos ao longo deste capítulo.

O termo “curadoria” também nomeou outra prática emergente na Idade Média, atrelada a responsabilidade por vigiar objetos icônicos, imagens e registros guardados em mosteiros. Esta terminologia, pela primeira vez, surge associada a prática do colecionismo. Essas coleções de relíquias e artefatos valiosos, formadas pela Igreja Católica, eram vedadas à visitação pública, pois eram associadas ao poder divino e não existiam enquanto obras de arte, pois eram objetos de culto. Conservando um certo saudosismo, o curador africano Olu Oguibe (2004), localiza nesse período as origens da curadoria (de arte):

“Não estão nos espaços glamurosos do mercantilismo cultural que associamos com a curadoria hoje em dia (...) A vocação de *curar* remonta a uma profissão ainda mais modesta e zelosa, a de zelador²⁴ ou enfermeiro, cuja dedicação é motivada pelo cuidado e amor pelo objeto sob sua responsabilidade.”

Indo além da beleza desta associação almejada por Oguibe, o sentido atual de curadoria, como ele mesmo aponta, está principalmente atrelado a ascensão da arte enquanto mercadoria. Esse processo tem início com a necessidade, durante o Renascimento, de preservar as obras que os mecenas começavam a financiar, abrigar e colecionar. Nesse período, que marca o aparecimento da concepção clássica de arte e a valorização profissional do artista, a prática do mecenato tornou-se símbolo do momento de pujança econômica da classe burguesa emergente.

²³ “Are art exhibitions “spiritual undertakings with the power to conjure alternative ways of organizing society,” or vehicles for cultural tourism and nationalistic propaganda?”

²⁴ A palavra “zelador” é outra das traduções possíveis para o português da palavra *caretaker*, também usada como sinônimo do “curator” na Roma Antiga, como citado anteriormente.

O profissional que atendia a essa demanda burguesa de preservação das coleções era chamado *caretaker*²⁵. Esta atividade desenvolveu-se atrelada a emergência de um mercado interessado em negociar objetos que passaram a formar essas coleções, estando portanto, ligado a disputas de poder. Nesse momento, o sentido de curadoria, inserido na emergência da noção de arte e seus deslocamentos institucionais, passa a ser atravessado por questões econômicas e também políticas, como discutiremos nas próximas páginas ao delinear a emergência de uma “inteligência curatorial”.

As diversas significações jurídicas, afetivas, religiosas e burocráticas pelo quais se deslocaram os significados da curadoria desde a Antiguidade atravessam as configurações contemporâneas do termo. Mas devemos situar a acepção moderna de curadoria como fruto do mercado de arte burguês (CARRIER *apud* MENOTTI, 2012: 46) e da consequente institucionalização da arte, que adensou as camadas de mediação entre arte e público. Continuaremos nossa investigação aprofundando os dilemas do surgimento da curadoria em suas dimensões políticas, econômicas e estéticas a partir do surgimento da arte como instituição.

1.3 Sintomas de uma *inteligência curatorial*

Para seguir os rastros sinais que nos levam ao encontro entre a prática da curadoria e o campo da arte é preciso compreender, conforme orienta o método genealógico de Michael Foucault, quais foram as condições de possibilidade da noção de arte enquanto instituição. Buscaremos identificar não apenas os profissionais envolvidos nesse processo, mas rastrear a urgência de organizar estrategicamente as camadas de contato entre o público e a obra de arte que emergem vertiginosamente a partir da institucionalização da arte. Propomos nesta investigação um deslocamento da figura do curador para um pensar em termos de “inteligência curatorial”, expressão - que tomamos emprestada do artista-etc Ricardo Basbaum (2008) - cunhada para designar a operação de reconstruir estas, cada vez mais numerosas, camadas de mediação.

Nosso ponto de partida será o Renascimento, pois acreditamos que nesse período foram lançadas as bases para a institucionalização da noção moderna de arte. Caracterizado

²⁵ Visto que descobrimos desde a Roma Antiga o uso das palavras *caretaker* e *curator* como sinônimos, nos resta a suspeita de que o *caretaker* que “cuidava” das coleções burguesas também atendia pela alcunha de *curator*. É preciso destacar, entretanto, que na literatura consultada sobre curadoria, a figura do *caretaker* surge sempre de forma imprecisa.

pela ideia do homem como centro do mundo e pela valorização do conceito de “artista”²⁶, é também desta época de efervescência cultural, a descoberta da perspectiva pelo arquiteto Filippo Brunelleschi. Esse princípio geométrico – que sistematizou uma forma de representar o espaço real e tridimensional (entendido como uma realidade pré-estabelecida) partindo de uma abstração matemática – serviu de base para todos os movimentos artísticos até o século XIX, quando perspectiva e representação cedem lugar à desconstrução pela intuição ou pelo conceito, já a partir do surgimento do impressionismo. Tais cálculos, usados para balizar enquadramentos, distâncias e proporções harmônicas entre os objetos representados, pressupunham um ponto único para a contemplação do espectador, pois este, fixado em suas identidades “pré-modernas”, era considerado centralizado, estável e pontual.

A pintura, como destacou o pesquisador Fernando Gonçalves (2004: 06), deixou de ser “religiosa e ritual” para fixar-se a um objeto estético, “migrando da arquitetura para a tela, transformada em uma ‘janela’ que simula o mundo real”. Os pintores passam a utilizar cavaletes que permitem o deslocamento espacial até o ambiente que desejam representar com o máximo de fidelidade e estabilidade. Para tornar seguro este compromisso com o ilusionismo, cresce a importância da moldura²⁷, antes produzida pelos próprios artistas, que ganha a função de delimitar o território da arte, separando-a do mundo real. Colocado na parede, o quadro de cavalete deveria ser observado a partir de um ponto de vista fixo, solicitando uma atitude passiva e interiorizada do observador²⁸, que deveria dedicar toda a sua atenção para olhar o infinito interior da imagem. Sobre este modelo de visão afastada do corpo, O’Dorherty (2002: 16) acrescenta:

“Entra-se” decididamente num quadro desses ou se plana sem esforço, conforme sua tonalidade e sua cor. Quanto maior a ilusão, maior a atração para o olho do espectador. O olho é abstraído do corpo estático e projeta-se dentro do quadro como um procurador em miniatura, para viver e verificar as interações em seu espaço.”

²⁶ O pintor, poeta e escritor Giorgio Vasari publicou, em 1550, um grande livro “Vida dos Artista” contando detalhes da biografia de 133 artistas renascentistas. Considerada obra inaugural da história da arte, traz os primeiros textos a tratar da obra e vida de artistas que se tem notícia.

²⁷ Cf: <http://lichnophora10.rssing.com/browser.php?indx=6374274&item=166> Neste endereço virtual, há um brevíssimo panorama da invenção da moldura, relacionando a utilização de molduras com ripas de madeira, bem mais leves que as anteriores, com a facilidade no transporte de obras, que passaram a ser comercializadas e, portanto, transportadas.

²⁸ Sobre os modelos clássicos de visão e do observador herdados do Renascimento: cf.: Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX, de Jonathan Crary (Rio de Janeiro: Contraponto, 2012; coleção ArteFíssil).

As ressonâncias entre a pintura de cavalete, a perspectiva, a construção de um lugar fixo para o observador e a descorporificação da visão, que ganha força durante o Renascimento, nos permite identificar a emergência de um sistema de fundamentos construídos para legitimar o que é ou não é arte, governando as nossas relações sociais, culturais e psíquicas com a imagem. Conforme nos aprofundaremos no início do segundo capítulo, ao problematizarmos as relações entre “percepção, participação e corpo”, neste momento histórico veremos emergir os paradigmas que colocam sujeito e objeto em pólos distintos da produção de conhecimento. A pintura que carregava os princípios e valores renascentistas continha uma verdade segura sobre o mundo a ser representado, que não sofria interferências pela presença de um observador diante do quadro. Este modelo de observação, contemplativo, distanciado, passivo, se tornou dominante ao longo dos séculos, tornando-se padrão para a configuração dos primeiros espaços criados para exibição das coleções de arte que começavam a surgir, como gabinetes, galerias e museus, influenciando a experiência do público nessas instituições.

Se entendermos a área da curadoria como uma função estratégica de mediação desde a problemática da apresentação pública de obras de arte, fato consolidado pelos museus de arte, devemos relacionar sua “inteligência” às urgências museológicas e traçar as condições de surgimento dessas instituições. Mas também é adequado abordar e compreender os deslocamentos nas maneiras de apresentar trabalhos artísticos, desde o desejo de sua exibição pública: Quais eram os critérios de montagem? Quais formatos já tiveram as exposições? Quem decidia? Para quais públicos era exibida? Quais os interesses envolvidos? Esses são fatores decisivos para percorrer os desvios e padrões que também vão integrar uma trajetória da inteligência curatorial (BASBAUM, 2008), mas que não se restringem a questão museológica.

1.3.1 – Espaços para a arte como instituição

A partir da emergência do mundo moderno, em consonância com o declínio do feudalismo e fortalecimento dos Estados Nacionais - marcado pelas expansões mercantis e início do colonialismo europeu -, novos valores vem à superfície, alterando a dinâmica do colecionismo e, conseqüentemente, suas formas de apresentação. Os tesouros da aristocracia e da burguesia passam a reunir “peças ditas curiosas por serem originárias de outras culturas e regiões distantes do velho ocidente europeu” (SOUZA, 2013: 34). Essas

peças passaram a ser coletadas, reunidas e exibidas seguindo a lógica da curiosidade somada ao desejo de contemplação, incluindo a preocupação inédita de construir um espaço específico para acolhê-las. Os *gabinettos*, *gallerinas* e salões que surgem neste período nos ajudam a compreender a invenção dos museus e da curadoria moderna, tanto pela arquitetura quanto pelos interesses econômicos, sociais e culturais envolvidos; profissionais solicitados e públicos convocados. Acreditamos que estudar as configurações iniciais desses espaços deve, portanto, integrar uma genealogia da curadoria. Desta maneira, pretendemos descortinar os múltiplos formatos de apresentação de arte que disputaram e contribuíram para a estruturação, posteriormente naturalizada, das intuições de arte, interferindo na experiência do público.

O termo *galleria*, que dá origem as galerias comerciais de arte - umas das mais valorizadas instituições do circuito contemporâneo -, surge quando o duque Francisco I de Médici, pertencente a umas das mais ricas e poderosas famílias²⁹ da Europa no período, ocupa, em 1580, o último andar da “Galeria dos Ofícios³⁰” (Galleria Degli Uffizi), em Florença, para exibir sua coleção pessoal composta por pinturas do século XV, estátuas, armaduras, miniaturas, jóias, medalhas e raridades naturais. Imprimia-se, nesse momento, o sentido hoje tradicional do termo “galeria” enquanto espaço percorrido para visitação e apreciação de obras de arte dispostas em sequência. (ALEXANDER, 2008) No século XVIII, com o fim da dinastia Médici, a coleção, enriquecida pelos membros da fam lia³¹, tornou-se pública, passou a pertencer   cidade de Florença, e sua exposição foi reorganizada a partir dos critérios iluministas de separação entre obras de arte e objetos da ciência, esses enviados para outro local. Apenas em 1769, a galeria foi aberta ao público e hoje é considerada um dos mais famosos museus do mundo. Enquanto zona expositiva, a galeria,

²⁹ A família Médici “dominou” econômica e culturalmente a cidade de Florença, por quase 300 anos. Foram os fundadores da primeira grande instituição financeira multinacional do planeta e passaram a usar o poder econômico para direcionar os rumos da política, da arte e até da religião. Um modelo que tornou-se base para quase todos os emergentes Estados Modernos do Ocidente.

Cabe destacar a correlação entre religião, investimentos financeiros e arte que surge com a ascensão do império bancário dos Medicis. Em 1410, Giovanni Medici, dono de uma grande fortuna, utilizou sua influência para apoiar a candidatura de um papa italiano. Em troca, as instituições religiosas de Roma e outras autoridades da Igreja passaram a fazer “vista grossa” para a “usura” (empréstimo feito mediante cobrança de juros) e também passaram a utilizar os seus bancos. Esta troca de interesses, acelerou o enriquecimento do banco da família. (PARKS, 2008)

³⁰ O prédio foi construído em 1560 por vontade de Cosimo I de Médici, no poder desde 1537 (primeiro Médici a ter um cargo político e hereditário), - que encomendou o projeto a Giorgio Vasari, seu arquiteto preferido - para receber as Magistraturas da Toscana, ou seja, os escritórios ou “ofícios” administrativos e judiciários (dos quais deriva o nome de Galeria dos Uffizi, ou seja, dos Ofícios). (GINANNESCHI, 2009)

³¹ O mecenato dos Médici moldou boa parte da Itália renascentista, pois patrocinaram quase todos os ícones da arte do período, como Donatello, Fra Angelico, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Boticelli, Rafael, além de cientistas como Galileu Galilei e Evangelista Torricelli (dois dos pais da Física moderna). Seja em Florença, como governantes, seja em Roma, como papas, os Medici encomendaram obras de importância vital para a cultura do Ocidente. (GINANNESCHI, 2009)

após passar por diferentes configurações ao longo da história, constituiu-se como o principal contorno espacial para os desenhos curatoriais nos nossos dias.

Os *gabinettos* foram o cenário usado sobretudo entre os séculos XVI e XVIII para abrigar as coleções que reuniam diferentes peças em cômodos de uma residência ou dentro de móveis e que, afastadas da circulação sócio-econômico-cultural, foram disponibilizadas para apreciação íntima. Essa prática foi impulsionada pelo crescimento do comércio ultramarino, que permitiu a acumulação capitalista, e pela busca por modelos da Antiguidade Clássica, característica do Renascimento. Chamados também “gabinetes de curiosidades” ou “quartos das maravilhas”, esses abrigos podiam ter caráter secreto - quando continham materiais estratégicos para as conquistas territoriais do Estado e submissão de povos - ou fins públicos, a fim de “inventariar a presença material da vida dos homens sobre a terra devido à grande variedade de elementos que comportavam” (SOUZA, 2013: 35).

Uma intrigante diversidade de conteúdo caracterizava os gabinetes que buscavam criar um microcosmo do mundo amontoando de chifres de unicórnio a relógios, passando por línguas de serpentes, peles de urso polar, manuscritos, camafeus, miniaturas e pinturas. A forma acumulativa como as peças eram apresentadas foi adotada mais tarde pelos salões franceses, que ocupavam toda parede com quadros, deixando o mínimo de espaço livre. Os colecionadores - que não tinham apenas apreço pelo desconhecido e pelo exótico, mas eram indivíduos com recursos políticos e financeiros para obter os exemplares que preencheriam suas estantes - definiam critérios próprios para a formação de suas coleções, definindo como as peças seriam catalogadas e exibidas a fim de valorizar suas riquezas. Segundo Cintrão (2010: 20), eles também “cuidavam de explicar cada item de seus acervos à amigos visitantes, fazendo, na época, o papel que vários profissionais exercem hoje: de pesquisador e curador a educador”.

Um esforço próprio da prática curatorial se desenha na medida que surge o desejo de criar critérios para organizar e classificar esse universo de “coisas” coletadas. Até o século XVII, as coleções eram basicamente classificadas pelas semelhanças entre as peças, que podiam pertencer ao grupo da *Naturalia* (procedência animal, vegetal ou

mineral) ou da *Mirabilia* (artefatos produzidos pela mão humana)³². Após este século, o acesso a esses campos de saber foi se especializando (FOUCAULT, 2007) com a entrada na ordem científica (com destaque para as elaborações de Descartes). As semelhanças, suficientes ao sistema clássico de hierarquia analógica, passaram a ser comparadas e analisadas. Procedimentos de coleta e conservação foram particularizados, antecipando a posterior distinção entre as concepções de museu de História Natural e de Arte. Os gabinetes ganharam uma preocupação com a pesquisa e também uma nova disposição das peças, que saíram dos mostruários, onde reinava o amontoamento, para serem expostas em quadros. O interesse na curiosidade foi superado pelo desejo de conhecimento histórico e científico. Segundo Foucault (2007: 180), essas transformações imprimem uma nova maneira de fazer história que passa a vincular, pela primeira vez, “olhar e discurso”.

Se entendermos a curadoria como uma prática que só se realiza através da pesquisa, podemos apontar que esse período convoca novas soluções curatoriais para o desafio de entrelaçar saber e visibilidade. Não bastava apenas expor, mas transmitir através da dinâmica de exibição dos objetos os novos critérios de comparação entre as coisas (a medida e a ordem) baseados na representação, instituindo taxonomias e categorias. A segmentação das disciplinas do conhecimento é acompanhada pela compartimentação dos espaços expositivos. Neste período, as coleções privadas começam a se transformar em acervos públicos e, posteriormente, museológicos, ampliando o perfil dos espectadores que poderiam entrar em contato com esses objetos.

O formato de gabinete, que se tornou obsoleto aos padrões considerados apropriados às exposições modernas, foi resgatado pelas vanguardas artísticas, a exemplo da “Exposição Internacional do Surrealismo”, em Paris (1938), que transformaram o arranjo visual “tudo junto como uma única coisa” não apenas em modelo expositivo, mas em proposição poética. Essa apropriação, segundo Souza (2013: 75) alimentou processos de subjetivação relevantes na constituição do sujeito curador e das ações curatoriais. Atualmente, a modelo de “gabinete de curiosidades” vem sendo retomado-repensado por

³² Souza (2013) nos lembra que as coleções dos gabinetes de curiosidades foram inspiradas pelas primeiras tentativas de organizar a memória e o conhecimento do mundo por meio de bibliotecas (nem sempre no formato que se institucionalizou hoje).

Estas experimentaram diversas configurações intelectuais e espaciais para classificar, arrumar e ordenar as obras reunidas. Desafio que nos lembra o conto “A Biblioteca de babel”, do escritor Jorge Luis Borges (1986), que questiona a possibilidade de acumular e ordenar a própria realidade, a partir da criação de um espaço arquitetônico constituído por um número infinito de galerias hexagonais, onde se encontram estantes repletas com todos os livros possíveis, cada um deles contendo a solução de um problema, ou o esclarecimento dos mistérios da humanidade.

curadores e designers em montagens de exposições contemporâneas, contribuindo para reacender as discussões sobre os limites entre o que é ou não arte e ampliar as possibilidades da expografia.

Paralelamente aos gabinetes de curiosidades, já na segunda metade do século XVII, a Real Academia³³ de Pintura e Escultura Francesas, criada em 1648 pelo Rei Luiz XIV, começou a promover em 1699, salões para apresentar os trabalhos dos alunos e professores a grupos restritos de convidados. Nesses eventos, inicialmente realizados na Grande Galeria do Louvre (palácio abandonado desde a mudança da sede da corte de Luis XIV para Versalhes), as pinturas eram dispostas espacialmente à semelhança dos objetos acumulados no ambiente dos gabinetes. A partir de 1725, o evento transferiu-se para o Salão Quadrado (*Salon Carré*), mais próximo a Academia, também situada no Louvre, onde pinturas acumulavam-se do rodapé ao teto (CROW, 1985). Como investigou o artista Brian O’Doherty (2002: 6), o trabalho de pendurar quadros era tão cuidadoso que resultava em um mosaico de molduras onde nem uma nesga da parede era desperdiçada. “O clássico conjunto de perspectiva encerrado pela moldura *Beaux-Arts* permite pendurar os quadros como sardinhas”, ironiza o autor (2012: 9), lembrando que telas, hoje consideradas obras-primas, eram colocadas como se fossem papel de parede.

O uso de molduras cada vez mais pesadas, como limite absoluto entre cada quadro, permitia que fossem montados lado a lado sem interferências. Até a arte moderna, as pinturas eram vistas como uma janela para o mundo (como já discutimos neste capítulo), por isso, a proximidade entre as telas não causava qualquer estranhamento. Não havia riscos de contaminação entre imagens que evocavam sempre uma interioridade. Esta comunicação visual e espacial, que surge com a expografia dos salões parisienses, vai influenciar a organização de mostras até o início do século XIX.

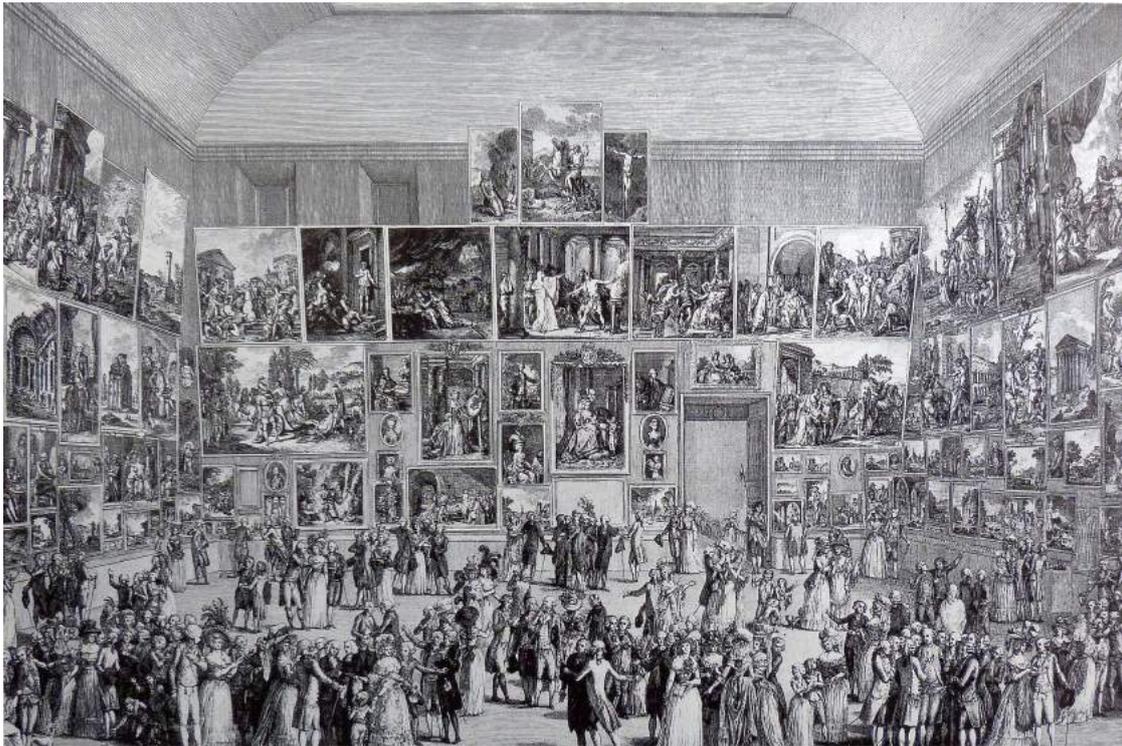
³³ As Academias de arte são as instituições destinadas à formação de artistas, que surgiram a partir da crise dos ideais renascentistas expressa no maneirismo, substituindo as associações informais e os círculos artísticos então existentes. A formação científica (geometria, anatomia e perspectiva) e humanística (história e filosofia) rompe com a visão de arte como artesanato e com a ideia de genialidade baseada no talento e inspiração individuais. Ao conferir caráter oficial ao ensino, as academias passam a controlar os novos padrões de gosto. Para Wagner Damasceno (2014: 727), enquanto espaços de produção orientada de artistas nacionais ao mercado interno, as Academias serviram para que não houvesse importação de obras e/ou artistas estrangeiros, evitando o escoamento de riquezas.

Financiada pelo rei Luís XIV, a Real Academia de Pintura e Escultura, dirigida pelo estadista Jean-Baptiste Colbert e pelo pintor e teórico da arte Charles Le Brun, estreita as relações entre arte e poder político. A crescente importância da França no mundo artístico europeu é acompanhada por um doutrinamento acadêmico imposto pelos diretores da Academia. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2015)

Pesquisando sobre esse contexto, a curadora Regina Cintrão (2010: 15) descobriu que mesmo sem haver um curador ou outro profissional dedicado a seleção das obras, como temos hoje, os salões tinham critérios para determinar a escolha e a localização das pinturas no espaço. A hierarquia de gêneros imposta pela Academia, exigia uma “inteligência curatorial” (BASBAUM, 2008) para guiar a montagem. As pinturas de história que mostravam cenas bíblicas, mitológicas ou grandes fatos históricos vinham em destaque. Depois, colocavam-se os retratos e, na sequência, pintura de gênero, natureza-mortas e as paisagens³⁴. A pesquisa de O’Doherty (2002: 6) informa que as pinturas maiores iam para o topo, pois eram mais fáceis de se ver a distância; os “melhores quadros” ficavam em destaque na zona central; e os pequenos mais próximos ao chão. Torna-se nítido, portanto, que a colocação destas obras na parede interferia nas questões de interpretação e valor, sendo influenciada, ainda que de forma inconsciente, pelo gosto e a moda de seu tempo.

A abertura dos salões parisienses ao público em 1737 e a instituição de um calendário regular desde 1751 (tornaram-se bienais e com duração de algumas semanas), atraiu para os mesmos grandes multidões. A experiência dos visitantes que entravam pela primeira vez em contato com a pintura a partir deste ambiente, provocava declarações deslumbradas, como neste relato: “Palavras não poderiam expressar o agradável espetáculo que foi para mim ver de uma só vez uma quantidade prodigiosa de todo tipo de trabalho em todos os diversos aspectos da pintura... como se eu tivesse sido transportado para estranhos climas e aos mais remotos séculos” (*apud* CROW, 1985: 1).

³⁴ Segundo Souza (2013: 50): “a representação de seres humanos era considerada mais nobre do que a de elementos naturais da fauna e flora.”



Lauda-Conatum, Exposition au Salon du Louvre en 1787, de Pietro Antonio Martini, gravura.

Para o historiador da arte Thomas E. Crow (1989), o Salão torna-se o primeiro espaço público de caráter periódico, aberto a todas as classes sociais (direito antes exclusivo das elites), com o propósito de estimular respostas estéticas através da observação livre das obras de arte. Ao tentar vislumbrar quais eram as exigências impostas aos visitantes desses salões, O’Doherty (2002: 6) indaga se era preciso “alugar pernas de pau para chegar ao teto ou apoiar-se nas mãos e joelhos para espiar uma coisa próxima do rodapé”. O artista (*idem*) imagina uma situação quase performática, bastante diferente da postura convencionalmente adotada em um museu tradicional, na qual um suposto frequentador caminharia livremente pelo Salão espichando-se para ver as telas dispostas no alto, enfiando o rosto em alguns quadros, agrupando-se a distância de outros com olhar interrogativo, apontando com uma bengala, perambulando novamente e indo embora da exposição após fitar de quadro em quadro. Nos perguntamos se outras situações, possivelmente constrangedoras - como a queda de alguma tela mediante o empurrar-empurra das massas que passaram a frequentar o Salão - poderia ter incitado a criação de mecanismos de controle para a “observação livre das obras de arte”, tão fortes no desenho das instituições de arte moderna.

Os efeitos da abertura dos salões na vida artística de Paris foram imediatos e dramáticos. A exibição pública tornou-se desejada e necessária. Com apoio da imprensa - em pleno desenvolvimento -, a jovem opinião pública passou a palpitar sobre os trabalhos expostos. O gosto do público passa a ter papel central. (CROW, 1985: 2-3) A inteligência curatorial é convocada para mediar as relações entre a esfera da arte e a emergente esfera pública, tornando necessária uma renovação do olhar sobre os critérios de seleção e montagem, a arquitetura do recinto, a conservação dos quadros e as possíveis reações dos espectadores.

Pessoas de diferentes áreas, como escritores, jornalistas, filósofos e leigos, passaram a expressar suas opiniões sobre as obras expostas. (LIMA, 2013: 204) Emerge, assim, a esfera da crítica, que dividiu-se, inicialmente, entre defesa do gosto do público e os interesses do Salão. A crítica de arte³⁵ tornou-se expressiva ao final dos anos 1740 através da enxurrada de panfletos anônimos distribuídos na abertura dos salões, em tom irreverente, atacando a reputação dos artistas em exposição. (UZEL, 2011: 118) Aos poucos, esta crítica nascente passa a emitir análises e juízos de valor, firmando-se no ataque aos padrões categóricos da Academia. A influência da opinião pública chega a derrubar a hegemonia da pintura “histórica”, símbolo da relação entre arte e poder, durante o século XVII. Sem a aprovação do público, descontente com os temas apresentados, esse gênero de pintura passou a se sustentar quase exclusivamente de verbas estatais.³⁶

³⁵ Ainda que o filósofo francês Denis Diderot, pertencente a uma grupo de sábios esclarecidos, seja considerado por muitos como o pai da crítica de arte, seus textos eram lidos principalmente por uma pequena minoria de reis e aristocratas. (UZEL, 2011: 118) Em suas críticas de Salão, Diderot (1713-1774) desenvolveu critérios para o julgamento de uma obra de arte calcados em sua própria experiência de espectador. Seguidor de uma tendência subjetivista, a análise do efeito ilusionista da obra sobre si mesmo tornou-se a medida de sua qualidade. Quanto mais o espectador se sentisse iludido diante de uma pintura, chegando a acreditar estar diante da própria natureza, mais adequada esta seria à função da arte. (MATTOS *in* Revista Cult). Seus escritos contrariavam a subordinação da arte à razão absoluta. Ao questionar a divisão entre gênero e história na pintura, sustentada pela Academia, demonstrava mais interesse sobre a ideia de composição e no sujeito pintor que realizava a pintura da história do que no caráter descritivo. (SOUZA, 2013: 51) Sobre esta discussão escreveu no capítulo 5 do “*Essai sur la Peinture*”, de 1795: “gostaria que tivéssemos averiguado um pouco mais a natureza das coisas nesta divisão. Chamamos indistintamente do nome de pintores de gênero aqueles que cuidam só de flores, frutos, animais, bosques, florestas, montanhas, e aqueles que usam suas cenas de vida comum e domésticas [...] Mas eu protesto que o Pai que está lendo para sua família, O Filho ingrato e o noivado de Greuze, os fuzileiros navais de Vernet me oferecendo todos os tipos de cenas da vida comum e doméstica, são para mim tanto quadros da história quanto Os Sete Sacramentos de Poussin, A Família de Dario Le Brun, ou Susanne Van Loo”. (DIDEROT *apud* SOUZA, 2013: 51)

³⁶ No esforço de mapear a reconfiguração da hierarquia de gêneros que marcou este período, identificamos que a pintura rococó (KLEINER, 2008: 751), com seus temas leves e sentimentais, cenas domésticas e campestres, agradou tanto burgueses enriquecidos quanto aristocratas, que retomaram sua predominância como patronos das artes, especialmente após a morte do Rei Luís XIV, em 1715. Sem a autoridade absoluta do rei, a vida na cidade deixa de estar subordinada à corte. A imponente e suntuosa pintura barroca, representante dos ideais do absolutismo, acabou perdendo espaço para o estilo rococó. Ainda que contestando as regras seiscentistas impostas pela doutrina acadêmica e rompendo com o “gosto oficial” de Versalhes, o Rococó deu continuidade a certos valores barrocos, como o gosto pelo esplêndido, pelo

O aparecimento do “público da arte” exerceu um papel crítico normativo diante do qual artistas, mecenas e Academia deveriam se dobrar. A aprovação dos espectadores, que lotavam as salas de cada Salão, tornou-se um critério importante para as novas aquisições pelos colecionadores, desagradando aos artistas; interferindo na dimensão curatorial. Como discutiremos ao longo deste capítulo, durante o século XX, o crítico passou a ocupar o lugar de um especialista, tornando-se um representante legítimo do mundo da arte. O esvaziamento deste papel, nas últimas décadas, vem sendo acompanhado pelo aumento do prestígio do curador. Desta forma, é fundamental para o estudo da curadoria investigar os diferentes lugares de atuação percorridos pela esfera pública, a crítica, os artistas, a expografia e a imprensa, poderando sempre os interesses em jogo que reconfiguram as estratégias de curadoria.

Identificamos que a “massa” visitava os salões por múltiplos interesses: havia os que iam por vaidade, outros por falta do que fazer, muitos por entretenimento e alguns chegavam a se tornar aficionados. Thomas E. Crown (1985: 2-3) questiona a pertinência da palavra “público”, em seu sentido estrito, para nomear o corpo heterogêneo de visitantes dos salões, que comportavam experiências, atitudes e interesses distintos. A diversidade do público torna-se característica da dinâmica interna dos salões, que chega a ser descrito, em um planfleto anônimo datado do final do século XVIII como “uma mistura de gente ignorante e de baixas condições, que apesar da falta de conhecimento se detêm em apreciar as obras, como um ato de atração instintiva”.³⁷ A presença, pela primeira vez, das classes populares entre os frequentadores do Salão, nos permite reconhecer esse ambiente enquanto um feito popular, de interesse público e cultural. Diferente das primeiras galerias e gabinetes, que restringiam seu conteúdo à apreciação de privilegiados, o espaço dos Salões amplia a recepção das pinturas. O “público de arte” transforma-se em um dos vetores com mais força na configuração de um dispositivo da curadoria. Aos poucos, as telas passaram a ser pintadas pensando no momento em que seriam exibidas a este “público”.

No transcorrer do século XVII, o “público” - convocado pela primeira vez para frequentar um espaço dedicado a arte -, ainda que não fosse homogêneo, tornou-se um

movimento e pela assimetria, a frequente alusão à mitologia grega, a inclinação emocional, a pretensão ostentatória, o convencionalismo (HAUSER, 1999: 10), além de permanecer distante dos problemas e interesses do povo comum. Desta forma, passou a desagradar a classe média em ascensão que começava a se educar e dominar a economia e que tomará o poder com a Revolução Francesa.

³⁷ “una mezcla de gente ignorante y de baja condición, que a pesar de su falta de conocimiento se detiene a apreciar las obras, como un acto de atracción instintiva”

sujeito social fundamental para o emergente sistema das “Belas Artes”. Mas a legitimação do gosto do público no terreno da arte só se consolidou a partir das revoluções burguesas e lançamento dos ideais do Iluminismo³⁸, quando o julgamento de obras de arte, assim como a influência sobre os temas da pintura, deixou definitivamente de ser privilégio da coroa. A ruptura social produzida pela Revolução Francesa (1789-1799) flexibilizou a rígida hierarquia social. O combate à ignorância e ao obscurantismo estimulado no “acender das Luzes” levou a uma inédita expansão da alfabetização e um significativo barateamento da produção de textos. No território da arte, o mercado consumidor de obras foi ampliado pois um número bem maior de pessoas pode adquirir quadros para decorar suas residências na cidade³⁹. A crença no conhecimento como condição para o progresso estimula a criação de museus abertos ao público a partir das coleções, antes privadas, da nobreza⁴⁰. Novos critérios entraram no jogo no sistema de arte. Instâncias da opinião pública, da crítica de arte, da imprensa e do mercado de artes ganham relevância e estabelecem novas possibilidades para a apreciação de arte.

Analisar o contexto social, econômico e cultural da construção de espaços voltados para a exposição de objetos “curiosos”, como os gabinetes, ou de coleções valiosas como as *gallerinas*, apontando desdobramentos na configuração do Salão de Paris, nos ajudou a mapear os novos parâmetros propostos no momento em que a arte tornou-se instituição. As novas dinâmicas do colecionismo, a arquitetura dos edifícios que passam a abrigar essas peças, a forma como eram apresentadas, a necessidade de critérios de organização, a especialização dos saberes, a maneira de montar, o papel da moldura, a hierarquia de gêneros entre as pinturas, os valores evocados, o embate com o público, a emergência da crítica, a participação da imprensa, as revoluções burguesas, a ampliação do mercado consumidor de obras e a crença no progresso através do conhecimento são chaves que nos ajudam a compreender o cenário dinâmico que permitiu também, como passaremos a analisar, a invenção do museu e da curadoria moderna.

³⁸ Mas do que um conjunto de ideias fixas, o programa iluminista incorporava uma nova relação com o conhecimento pautada pela discussão pública de ideias através da razão. O mundo privado e científico cede passagem para outro, agora público e político. (ELIAS, 2014)

³⁹ Segundo Stephen Jones (1985: 4), as obras em estilo de gênero eram procuradas não apenas pela nobreza, mas também por membros da classe mercantil em ascensão. As representações idealizadas do cotidiano de pessoas ricas e despreocupadas pareciam adequadas não apenas às casas aristocráticas, mas também aos lares da burguesia enriquecida.

⁴⁰ Além dos salões parisienses e da Galeria dos Ofícios, abertos ao público em 1737 e 1769, respectivamente, em 1719 na Rússia, Pedro O Grande fez o mesmo com seu gabinete, que incluía uma coleção de arte, “para que o povo se instrua”, dizia (GONÇALVES, 2004: 14). Em 1750, Luis XV liberou a entrada em uma das galerias do Palácio de Luxemburgo, às terças e sábados. O que é reunido, colecionado e exibido volta-se então à busca de um saber universal.

1.3.2 A invenção do museu e da curadoria moderna

A ampliação definitiva do acesso às coleções⁴¹ é a marca dos primeiros museus pensados enquanto “patrimônio público”, erguidos após a Revolução Francesa, que trazem à superfície novos dilemas relacionados à curadoria: O que se deve exhibir? Quais devem ser os critérios? Quem deve ser convocado? Como resolver o problema da descontextualização das obras do passado e local originário, inerente à instituição-museu? Questões que passaremos a investigar.

A Convenção Nacional (1792-1795), assembléia criada para preparar a nova Constituição pós-revolução Francesa, instituiu quatro museus: o Museu Nacional (Louvre)⁴², em 1793, o Museu de História Natural, em 1794, o Conservatório Nacional de Artes e Ofícios e o Museu dos Monumentos Franceses, ambos em 1796. (LARA FILHO, 2006: 47). A criação dessas novas instituições, separadas por disciplinas especializadas, legitimavam definitivamente a distinção por critérios científicos e racionais⁴³ inaugurada neste período.

Com o clímax do Iluminismo, o combate ao despotismo e a defesa da razão, da liberdade de pensamento, da educação e do progresso, essas novas instituições prestaram-se perfeitamente à disseminação dos valores da burguesia no poder. A população francesa, sem distinção, podia frequentar o Museu do Louvre em três de cada sete dias da semana. A intenção era “educar a nação francesa nos valores clássicos da Grécia e de Roma e naquilo que representa sua herança contemporânea” (SUANO, 1986: 16) Esta instituição, ao lado

⁴¹ O primeiro museu universitário que se tem conhecimento surge na Inglaterra nos anos finais da primeira grande revolução burguesa (1683), antes mesmo da abertura dos salões de arte ao público. Nomeado *Ashmolean Museum*, este espaço acolhia a coleção de curiosidades acumuladas em viagens pelos botânicos Tradescants John I e John II. Doada ao cavaleiro Elias Ashmole com a recomendação de que se transformassem em museu, a Universidade de Oxford sediou o primeiro museu de caráter público do mundo. Mas a atitude radical de transferir uma coleção privada para interesse público só foi se repetir quase um século depois com o surgimento do *British Museum*, em 1759, quando a coleção do cientista Hans Sloane (1660-1753) foi adquirida pelo parlamento inglês. Ambos os museus, até esse momento, tinham acesso restrito por meio de visitação agendada e reservada a especialistas, estudiosos e universitários da comunidade científica. Havia uma série de recomendações que os visitantes deveriam seguir. Neste momento, tanto o povo quanto a nobreza viam o museu de forma negativa. Para os primeiros, tais riquezas eram sinônimo da apropriação a que tinham sofrido ao longo dos séculos por parte da nobreza e da monarquia. Para os nobres, simbolizava a perda de exclusividade junto às coleções. (SUANO, 1986: 35)

⁴² Mergulhado nos ideais Iluministas, Diderot foi um dos primeiros a imaginar a criação de um museu nacional aberto ao grande público. Na nona edição da Enciclopédia publicada em 1765, ele propôs a transformação da Grand Gallerie do palácio do Louvre em museu. Em 1784, um conservateur havia sido sugerido para preparação da mudança que só aconteceu de fato com a instauração da república na França e nacionalização das coleções. (THOMPSON, 1992)

⁴³ Os objetos da técnica vão para os museus sobre a técnica; pedras e borboletas para os museus de história natural; livros para as bibliotecas; objetos exóticos para os museus etnológicos; armas para os museus nacionais; trajes ou uniformes transferidos para os museus de antropologia ou de história militar; joias e objetos finos para os museus de arte e os objetos pré-históricos para os museus de arqueologia. A botânica e a zoologia distinguem-se dos mitos e passam a objetos da antropologia e da etnologia. (LARA FILHO, 2006: 45)

da escola, terá um papel estrategicamente disciplinar, contribuindo para a organização do saber e do conhecimento pela classe burguesa e na criação de uma identidade nacional. Este é o momento da formação do sujeito moderno, disciplinado, sobre o qual o poder se encontra investido sob a forma de um saber-poder normalizador. É na capacidade dos museus de produzirem novas subjetividades que a burguesia emergente vai investir.

A esfera pública é incorporada à concepção de um museu pela primeira vez desde as coleções da antiguidade, dos gabinetes do Renascimento e dos museus criados anos anteriormente. Este espaço passa a configurar-se oficialmente como “uma instituição aberta ao público, democrática, voltada para a memória do passado e para a construção do futuro”. (GONÇALVES, 2004: 16) Chamado por alguns anos de Museu Napoleão, este era inicialmente formado pelas coleções das famílias reais e bens eclesiásticos que passaram a ser administrados e sustentados pelo Estado. Aos poucos, seu acervo foi enriquecido com materiais vindo de igrejas saqueadas pelos revolucionários e, mais tarde, pelos tesouros furtados durante as invasões napoleônicas à toda Europa e até do Egito. Segundo Douglas Crimp (2005), o museu, ao tirar os objetos de seus contextos históricos originais, não o faz como um ato de celebração política, pelo contrário, o faz com o objetivo de criar a ilusão do conhecimento universal. Nesse sentido, uma história cultural é construída pelo museu, pois ele trata seus objetos independentemente das condições materiais do presente e da própria época dos objetos.

A Academia das Belas-Artes torna-se órgão oficial do governo e passa a reger tudo o que diz respeito a produção artística. A escolha dos professores, os temas, os tons, a escalação do júri, a organização dos salões bienais – que se transformam em locais de venda de obras e fixam as cotações no mercado –, além da compra dos quadros para os museus, passam a ser decisões da Academia. O poder desta instituição e o modelo de arte que propagavam tornou-se, portanto, estratégico para a transmissão de normas e valores no sistema de arte, participando da rede que complexifica a dinâmica curatorial. Desta forma, é válido nos perguntarmos qual o papel do ensino de arte no circuito contemporâneo e avaliarmos como curadores podem acompanhar, influenciar ou serem tocados pelas produções dos alunos de universidades e escolas de arte.

O Museu do Louvre introduziu inúmeras inovações nas maneiras de organizar, pensar e expor seu acervo, complexificando os vetores que concorrem para a curadoria atuar de forma “inteligente”. Muitas das convenções que interferem na experiência do

público em museus contemporâneos foram inventadas nesse momento. Inicialmente, os objetos e as obras de arte que pertenciam à coleção real foram redistribuídos e reagrupados segundo uma narrativa que se pretendia contar uma nova história social a partir do ponto de vista da burguesia no poder. Esta instituição servia de instrumento para exaltar a democracia e o caráter público da *República* e denunciar a decadência e a tirania das antigas formas de controle. Eilean Hooper-Greenhill (*apud* LARA FILHO, 2006: 48) nos conta que diferentemente dos costumes em que as obras eram agrupadas por gênero, tema, material ou tamanho, independente de suas origens, o Louvre inicia uma nova forma de expor ao reunir as obras por escolas, lugar ou tempo. Criaram-se salas de pinturas francesas, alemãs, holandesas, flamengas e italianas que passaram a indicar uma história visual da arte. Estrategicamente, os franceses simplesmente ignoravam a pintura e a arte inglesas, pois a Inglaterra não fazia parte do Império Napoleônico (*idem*).

Entre os novos critérios que passaram a mediar a relação entre público e obra de arte: a cronologia tornou-se premissa para exibição; as obras religiosas desapropriadas pelo Estado, por exemplo, foram levadas para o museu e dispostas em salas separadas, ordenadas pelas datas de sua criação; pela primeira vez, criou-se a noção de reserva técnica; as obras dos artistas vivos foram separadas daquelas dos artistas já mortos⁴⁴; foram produzidos catálogos para venda a baixo custo; o espaço expositivo é agora uma preocupação: as vitrines foram colocadas no centro das salas e a iluminação ganhou relevância.

Outra novidade é a criação crescente de cargos com funções específicas para as novas demandas do museu, quando o termo curadoria passa a ser usado pela primeira vez, mas ainda sem a acepção contemporânea. A criação da Escola do Louvre, em 1882, regulamenta diversas competências, passando a outorgar o título de “curador” aos membros do então chamado “corpo da curadoria” de museus, responsáveis pela implantação de códigos de ética que, depois, no século seguinte, passariam a ser acompanhados por conselhos de associações reguladoras destas instituições, os atuais “conselhos curadores”. (HEINICH; POLLAK, 2007 *apud* SOUZA, 2015: 58) Nesse momento, o termo curadoria já não remetia à dimensão de “zelador” que cuidava das

⁴⁴ Como destaca Ian Dunlop (*apud* OBRIST, 2010: 15) ao comparar as condições desse período com as atuais: “as pessoas esquecem como era difícil, há cem anos, expor um trabalho novo. As exposições oficiais e semioficiais montadas anualmente, nas principais cidades do Ocidente, foram dominadas por grupos de artistas que se autoperpetuavam, satisfeitos em se beneficiar da irrupção de colecionismo que se seguiu à Revolução Industrial. Em quase todos os países, essas exposições deixaram de atender às necessidades de uma nova geração de artistas.”

obras, mas aparecia ligado à poderosa função de direcionar os rumos da instituição-museu. Reservando certo distanciamento, a curadoria em processo de profissionalização ainda não se ocupava diretamente de outros vetores da ordem de uma “inteligência curatorial”, como questões de pesquisa, classificação, seleção, exibição e montagem.

É nesse período que se estabelece também a figura do *conservateur de musée* (conservador) como profissional responsável pela “organização das coleções e constituição de acervo, sua manutenção e restauro, pesquisa e documentação” (SOUZA, 2013: 58-59). Outro posto que começa a se a firmar é o de *commissaire d'exposition* ligado ao “tratamento dos objetos como suporte de informações e, na providência de acesso público, divulgação, circulação do patrimônio e do conhecimento para finalidades específicas objetivadas com a exposição, seja educacional, de formação profissional ou cultural, entre outras” (*idem*). Estas novas profissões interligaram-se ao passar dos anos ao campo profissional da curadoria. Ainda hoje essas nomenclaturas geram confusão. Atualmente, na França a função de “curador” por ser designada tanto pelo termo “curateur” quanto pelas designações *conservateur ou commissaire d'exposition*, sendo a última a forma mais comum de nomear um “organizador de exposições”.

O colecionador e *marchand*⁴⁵ parisiense Jean-Baptiste-Pierre Le Brun chegou a publicar, em 1793, em suas reflexões sobre a inauguração do primeiro museu nacional, que os “especialistas” deveriam ser a autoridade máxima: “os especialistas são os únicos que possuem as habilidades necessárias a serem empregadas na formação do museu, e os artistas não devem participar deste processo”.⁴⁶ Como o depoimento indica, os artistas perdem espaço na disputa de poder sobre as definições dos rumos da arte enquanto os “especialistas” ganham destaque. A atuação desses profissionais, muitas vezes citado como o antepassado do curador moderno, como acredita Gonçalves (2004), tem caráter etnocêntrico e provinciano, sendo limitada a um conhecimento específico sustentado por uma autoridade acadêmica.

⁴⁵ Neste cenário, que foi base para novas práticas expositivas, a figura dos *marchands*, profissionais que atuam na compra e venda de obras de arte, como *Le brun*, também teve um peso significativo no desenvolvimento das grandes exposições.

⁴⁶ “Qué debe ser el museo. Debe ser una mezcla perfecta de lo que el arte y la naturaleza han producido de más precioso en cuadros, dibujos, estatuas, bustos, vasos y columnas de toda clase de materias, la mayor parte, antiguas [...]. Todos los cuadros deben ordenarse por orden de escuela e indicar, en la manera en que estarán colocados, las diferentes épocas del nacimiento, progreso, perfección y decadencia de las artes. Los expertos son los únicos que tienen los conocimientos necesarios para ser empleados en la formación del museo, y los artistas no deben concurrir allí”. (LE BRUN *apud* CHECA, 2008: s/p)

O Louvre, assim como os novos museus que surgiram embalados da agitação social das revoluções burguesas, passaram a funcionar com expertise na catalogação, recuperação e preservação de seus objetos. Essas inovações nas maneiras de conservar, identificar, selecionar e apresentar as obras acrescentaram novas camadas na articulação de uma inteligência curatorial (BASBAUM, 2008), tornando a organização de exposições bastante complexa e, inegavelmente, um caso de política. Os museus eram defendidos como antídotos à embriaguez dos homens da classe trabalhadora, como alternativa ao descontentamento e inquietação da classe trabalhadora, e como meio de civilizar a moral e os costumes. (BENETT *apud* ROSE 2001: 74) Como estabelecimento de ensino e instrução, responsável por produzir discursos, saberes e narrativas, esta instituição participa do projeto civilizatório moderno de fabricação de corpos e mentes dóceis, maleáveis e moldáveis, tendo portanto uma função disciplinar assim como a escola, a prisão, o hospital e a fábrica.

Os museus conectam-se às necessidades de uma sociedade em rápida mutação. Mas, a memória constituída a partir de objetos selecionados, segundo critérios de valor de cada período, não ocorre de maneira neutra, pelo contrário, está comprometida com o poder hegemônico com as ideias e o com o contexto da época em que ocorre. Segundo Lara Filho (2006: 8): “o conceito de valor não é absoluto e varia em cada cultura e ao longo da história da humanidade, e cada coleção traz a assinatura de sua época e de seus patrocinadores”. Tão discutível quanto a neutralidade das coleções são as políticas de classificação e exibição das obras, tarefas que envolvem diretamente o fazer curatorial.

Entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, inúmeras coleções particulares tornaram-se públicas, como o Belvedere de Viena (1783), o Museu Real dos Países-Baixos, em Amsterdã (1808), o Museu do Prado, em Madri (1819), o Altes Museum, em Berlim (1810), o Museu de Antigüidades Nacionais de Berlim (1830), o Museu de Versailles (1833), o Museu do Hermitage, em Leningrado, e o Museu Gemani de Nuremberg, (ambos em 1852), o Museu Nacional de Bargello, Florença, (1859), o Museu de Cluny e o Museu Saint-Germain (fundados por Napoleão em 1862) e o Kunsthistorisches Museum, em Viena (1891), entre outros.

O apogeu dessas instituições se dá entre o final do século XIX e meados da década de 1920, período conhecido como a “era dos museus”. A especialização dos museus, separados entre “beleza” e “instrução”, resultaram na distinção entre os de história natural,

ligados a artefatos científicos, e os de arte, que lidam com objetos estéticos. Criam-se também museus de artes decorativas e aplicadas em estreita relação com as escolas de arte. Essas novas instituições, dividiram-se entre a manutenção da tradição e as descontinuidades destes formatos, como veremos mais a frente. Paralelamente, na Europa, a expansão dos Museus de Arte foi acompanhada pelo desenvolvimento das Exposições Universais, da Bienal de Veneza e pela manutenção e a contestação dos Salões oficiais pelos artistas. Essa expansão das possibilidades de exibição pública de arte lançou novos rumos para o relacionamento entre arte e sociedade, alterando as dinâmicas curatoriais.

1.3.3. Novas dinâmicas curatoriais

A efervescente "era dos museus" foi acompanhada por um crescimento da importância das exposições de arte, que ganharam, no mesmo período, outras propostas e formatos, aumentando os espaços institucionais para a contemplação da arte. Tal ênfase é creditada, segundo Souza (2013: 54), à constatação dos ganhos educativos e de promoção da imagem das nações propiciadas pelas mostras. Paralelamente à continuidade dos Salões de Arte, esses desejos de instrução e poder econômico orientaram as experiências expositivas lançadas tanto pelos Museus de Arte, quanto pelas Exposições Universais e Bienais Internacionais de Arte. Nesse mesmo período, uma grande contribuição surge por parte dos artistas, que inauguram novos espaços e formatos para apresentação de seus trabalhos, contrários aos modelos que se tornavam dominantes. Desta forma, nos propomos a percorrer brevemente as condições de emergência dessas mostras, verificando como cada uma trouxe novas possibilidades à apresentação pública de arte, exigindo novas estratégias de uma inteligência curatorial.

As Exposições Universais começaram em 1851, em Londres, no contexto da Revolução Industrial, e foram até a I Guerra Mundial, se deslocando entre os diversos epicentros da modernidade, como Paris, Viena e Chicago. Os ideais de progresso, instrução, afirmação nacional e aproximação dos povos conduziram o desenvolvimento dessas mostras, concebidas como espaços sazonais onde os novos produtos industrializados seriam expostos - havia estandes para divulgar os produtos e tecnologias de cada país que quisesse participar, possibilitando a difusão dos conhecimentos da época, pela primeira vez em caráter internacional. A torre Eiffel, o palácio de cristal e a roda gigante são alguns dos ícones do avanço tecnológico apresentados nesses eventos.

Estas “Feiras”, como também eram chamadas, consagraram o fenômeno das massas que vinham se configurando desde a “conquista” do espaço público pelos Salões parisienses. Estima-se que apenas a Exposição Universal, realizada em 1900 em Paris, recebeu mais de 50 milhões de visitantes⁴⁷ durante os sete meses em que esteve aberta. O espetáculo da ordem e do controle sobre objetos, corpos, vida e morte deveria integrar o cotidiano do “povo”. Através desses eventos, ensinou-se como apreciar o progresso e as novas tecnologias e, acima de tudo, produziu-se a lealdade à ordem nacional. Esse passado que entrelaça a dimensão espetacular às exposições de arte nos interessa para repensar a suposta “novidade” inaugurada pelas grandes mostras internacionais, cada vez mais comum na era neoliberal, como discutiremos no decorrer deste capítulo.

Estas mostras contribuíram para a reconfiguração dos museus, interferindo nos critérios de organização de objetos e na própria criação de instituições de arte permanentes. Durante esses eventos, arquitetos, escultores e pintores trabalhavam juntos vivenciando a lógica do contexto expositivo. Entendida pela exploração de procedimentos técnicos e materiais pré-fabricados para organização e montagem dos objetos no espaço, assim como de estruturas de suporte, iluminação e decoração, tinha a finalidade de deixar a mostra atraente (CASTILLO *apud* LARA FILHO, 2006: 55). Além de acentuar os limites entre artesanato, arte e produção industrial, as Exposições Universais representaram a oportunidade de expor obras de artistas vivos, portanto contemporâneos aos visitantes, o que raramente era praticado nos museus da época, que até o início do século XIX, comprometidos com a tradição, só aceitavam obras de artistas consagrados já mortos.

Mesmo que tenham lançado descontinuidades no que tange as “Belas Artes”, se comparadas aos museus, essas feiras eram pouco abertas a inovações estéticas, especialmente se implicassem uma crítica aos padrões burgueses. Foi o caso da Exposição Universal de Paris em 1855, quando Gustave Courbet⁴⁸ não aceitou apresentar seus quadros entre diversos outros quadros e objetos que, segundo ele atrapalhariam a fruição de suas obras (CINTRÃO, 2010: 23). Percebe-se que surge nesse momento, por parte dos artistas, uma necessidade de preparar o espaço expositivo para a contemplação dos observadores. O júri alegava falta de espaço e o artista, em resposta, montou, a dois passos do edifício oficial, o seu próprio pavilhão dedicado ao Realismo. No estande, vendeu suas

⁴⁷ Dados apresentados na pesquisa de Werner Plum em “Exposições Mundiais no Século XIX” (1979: 61)

⁴⁸ Há controvérsias sobre essa situação, visto que outros autores afirmam que o trabalho de Courbet foi rejeitado pelos júris do Salão.

telas, mas também as respectivas reproduções fotográficas e um catálogo, precedido de um manifesto. “Estou conquistando a liberdade, estou salvando a independência da arte”, dizia Courbet (*apud* CINTRÃO, 2010: 23) sobre a própria iniciativa.

Com esse ato, Courbet tornou-se o primeiro de uma série de jovens a tomar para si as rédeas de importantes esferas de legitimação do artista de sua época, decidindo sobre a organização da exposição, as obras selecionadas, a montagem e o estilo de pintar, inaugurando uma discussão que retomaremos ao longo deste capítulo ao tratar da posição do artista como curador. Esta mostra foi pioneira também em apresentar exclusivamente obras de um mesmo artista, tipo de exibição que chamamos hoje de “individual”.

Nos anos seguintes, diversas iniciativas passaram a contemplar a autonomia de artistas para apresentação pública de seus trabalhos. As edições dos salões de Paris chegaram à metade do século XIX marcadas por contradições, reivindicações e disputas pelo ingresso na mostra. O júri, comprometido com o patrocínio da burguesia, mantinha a tradição de uma arte conservadora, selecionando obras ditas virtuosas, porém medíocres, que levaram ao desinteresse do público e de artistas nestas competições.

Diante dos desgastes com o dirigismo da Academia e intensa rejeição de trabalhos, artistas se organizam inaugurando modos de expor alternativos aos dos Salões Oficiais e Exposições Universais. Entre estas mostras podemos citar: o Salão dos Recusados (1863); a primeira exposição impressionista (1874), organizada por Claude Monet, com a finalidade de apresentar, em locais alugados, os 165 quadros do grupo de pintores desta vertente; o Salão dos Artistas Independentes (1884) organizado como fórum para os recusados do salão parisiense; e as primeiras exposições das Secessões Vienenses. (SOUZA, 2013: 57)

O protagonismo de artistas que passaram a “criar o contexto de sua obra e, portanto, interferir no seu valor”, segundo o artista irlandês Brian O’Doherty (2002: 17), não foi acompanhado de inovações na maneira de expor, que provavelmente mantiveram o formato de acumulação dos gabinetes de curiosidades e a autoridade da moldura, conveções que se mantiveram até o início do século XX. O’Doherty defende que durante a primeira exposição impressionista, em 1874, liderada por Monet⁴⁹ e organizadas por

* Segundo a filósofa Beatriz Scigliano Carneiro (2006), em sua leitura de Michel Foucault, “os quadros de Monet inauguram uma pintura referente a si mesma e são as primeiras pinturas de museus na arte européia. Assim é dentro da instituição museu que a arte moderna nasce e floresce. Por outro lado, o museu, ao garantir sentido para uma arte nova e moderna, acaba se tornando uma nova autoridade com o poder de definir o que

Renoir (HEGEWISCH, 2006: 190) a radicalidade das pinturas apresentadas em locais que eles mesmo alugaram, não foi acompanhada de mudanças na disposição no espaço. Os artistas mantiveram as 165 telas expostas lado a lado, ao modo dos salões oficiais. Ao conservar as convenções da época na montagem: “os quadros impressionistas, que confirmam seu achatamento e suas incertezas sobre a limitação das margens, continuam confinados em molduras de Beaux-Arts que não fazem mais do que anunciar a condição de “Grande Mestre” e monetária.” (*idem*)

Da mesma forma, o Salão dos Artistas Independentes, em 1884, mesmo reunindo os mais progressistas da época, não questionou o espaço expositivo. Há exceção de Seraut, que pontilhou parcialmente as molduras de seus quadros, os limites da pintura não foram abalados. A pesquisadora Cinara Souza (2013: 58) destaca que apesar destas ações não terem se destacado essencialmente para a expertise e renovação da prática de exibição, foram fundamentais para “o crescimento paulatino da organização expositiva que viria a ser associada no século XX como relacionada à função da curadoria”.

O movimento das Secessões Vienenses foi o único a explorar desenhos expositivos alternativos aos modos decorativos clássicos de apresentação. Criado no final do século XIX por artistas, arquitetos, designers como Gustav Klimt, Joseph Olbrich e Josef Hoffmann, tinha o intuito de contrariar as determinações da Associação dos Artistas Vienenses. O movimento realizou diversas mostras, entre Berlim, Viena, Munique, Bruxelas e São Petersburgo, onde experimentou novas dinâmicas espaciais que se adequassem às especificidades das variadas tendências artísticas em exposição, investindo em estratégias para apresentá-las como uma unidade harmônica da arte. (SOUZA, 2013: 64)

O equilíbrio entre elementos arquitetônicos, artísticos, de montagem e de iluminação tornou-se estratégico na tarefa de montar uma exposição uniforme, tornando-a mais complexa. Entre as inovações propostas no aspecto espacial, agora à serviço da obra de arte: as paredes passaram a receber poucos trabalhos, pendurados a uma altura média em alinhamento horizontal a partir da parte inferior dos quadros e distância regulada entre elas; as pinturas passaram a ser agrupadas pela tonalidade; as referências decorativas foram abolidas; estruturas flexíveis de montagem e desmontagem foram adaptadas conforme as

é arte e o que não é. Isto leva ao conceito paradoxal de arte autônoma que apenas floresce sob a proteção do museu. *Fonte* (1917) de Duchamp, um objeto comum, sem um autor definido — um pseudônimo — foi a primeira fagulha da crítica institucional, pois funcionou como arte apenas no contexto de uma exibição.”

necessidades de cada proposta; deveria haver homogeneidade entre as diversas salas que funcionariam como espécie de refúgio para os visitantes no contato entre a arte e a vida moderna. Chegou-se, em 1902, a formatar as salas colocando uma única obra em destaque no plano central, representando a noção de “arte total”, para a qual as outras obras deveriam convergir e exaltar, formato que, ao contrário do pretendido, acabou por asfixiar as próprias ambições.

A preocupação com a função de cada elemento expositivo, como a arquitetura da sala, a uniformidade das paredes, os critérios de seleção, a disposição das obras e o percurso dos visitantes, indica que os artistas vienenses passaram a planejar a atuação singular de cada elemento que participava da organização de suas exposições, parâmetros de uma “inteligência curatorial”. A pesquisadora Katharina Hegewish defende que os fundamentos e os ideais estabelecidos pelas Secessões Vienenses continuam, ainda hoje, exemplares em numerosos domínios referentes à exposição. As inovações produzidas por esse movimento possibilitaram a concepção moderna do “cubo branco”, que tornaram-se o principal paradigma das exposições modernas e contemporâneas, como explica Hegewish (1998: 192):

“Tanto o conceito de obra de arte total como a técnica de exposição purista, que renuncia a toda decoração derivada e interpretativa, e cuja visada essencial está nas excelentes relações entre parede e quadro e entre espaço e figura, foram utilizados, com frequência, e permanecem ainda válidos. Em função do que se quer mostrar, uma ou outra possibilidade de montagem se demonstra adequada. Por isso, em nossos dias, a preferência vai para construções de salas de exposições nas quais a estrutura interna é modificável à vontade; envelopes sem caráter que autorizam tanto uma rigorosa linha diretriz quanto um pretenso caos criativo. A técnica purista de exposição, originalmente desenvolvida pela vanguarda para a vanguarda, é igualmente imposta no campo institucional do museu durante os anos 20. Foi só no curso dos últimos 15 anos que os critérios de disposição do espaço da galeria desenvolvidos durante o século perderam seu caráter impositivo. Até então, o que era considerado ideal para a apresentação da arte contemporânea, mas também da antiga, era o “cubo branco”, esse espaço de tonalidade esbranquiçada, sempre suspeito, iluminado indiretamente e pobremente mobiliado...”

Em relação à montagem, a exceção das exposições organizadas pelas vanguardas modernas, as décadas seguintes lançaram poucas inovações. O Salão das Tulherias (*Salon des Tuileries*), realizado em 1924, lançou o uso de painéis na montagem, mas manteve as obras amontoadas sobre eles, sem qualquer critério definido. Apresentando uma montagem menos acumulativa, o Salão dos Independentes, realizado em 1924, em Paris, posicionou as obras dos artistas modernos alinhadas pelo friso original das paredes, revestidas em tecido, que integrava o projeto arquitetônico da sala (CINTRÃO, 2010: 25). A única obra

que conseguiu não ficar espremida entre as outras foi a pintura de grande dimensões *Boatdeck*, de Gerald Murphy. Passaram a ser colocados sofás para que o público pudesse apreciar confortavelmente a exibição, assim como uma passarela ao longo da parede orientado o trajeto do espectador. Aos poucos, os amontados foram dando lugar à uma colocação mais espaçosa e horizontal entre as obras penduradas.

No fim do século XIX surge, no norte da Itália, em 1895, mais um importante espaço expositivo: a primeira bienal de arte do mundo. Impulsionada pelo desenvolvimento industrial local no rastro das grandes exposições universais e para comemorar a unificação italiana (BUENO, 2001), a Bienal de Veneza surge em harmonia com valores hegemônicos, cientificistas, enciclopédicos e didáticos em voga. O evento seguia o exemplo dos salões parisienses, modo de exposição aprovado socialmente na época, mantendo os padrões acadêmicos das Belas-Artes para a seleção, premiação e montagem das obras. A bienal era organizada em pavilhões segmentados entre ‘representações nacionais’, assim como as Exposições Universais, onde a expressão artística de cada país era apresentada de forma a enfatizar a soberania das nações para sua consagração no cenário mundial. (SOUZA, 2013: 56) A manutenção desta forma de expor, que prioriza a apresentação da produção contemporânea a cada edição, obras com dimensões monumentais, grande número de participantes e trabalhos expostos e interesses privados na cultura, se estende aos dias de hoje, transformando-se em modelo para as grandes exposições de arte, internacionais e temporárias, por todo o século XX, como discutiremos a frente ao tratar da curadoria envolvida com os processos de espetacularização da arte.

Concomitantemente ao surgimento de Exposições Universais, das contra-exposições propostas pelos artistas e das Bienais, o fenômeno europeu da “era dos museus” atravessou o Atlântico em direção ao Novo Mundo⁵⁰, consolidando os museus como instituições especializadas em organizar a percepção visual. Essas instituições formataram-se como dispositivos que ao mesmo tempo em que geram um olhar

⁵⁰ Durante o século XIX, nos Estados Unidos, a criação dos primeiros museus de arte do país tiveram características singulares, pois foram encorajadas por investimentos privados e leis de isenção fiscal. Apenas no ano de 1870, foram inaugurados o Metropolitan Museum of Art (New York) e o Museum of Fine Arts (Boston). Segundo Edward P. Alexander (2008: 41), na esteira do Iluminismo, ambos guardavam em comum o cunho educativo, pois visavam a instrução geral para o público, passando a disputar pela narrativa da história da arte.

No Brasil foram criados, nesse mesmo século, alguns dos mais antigos museus da América do Sul. A Escola Nacional de Belas Artes (fundada em 1815 como Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios) e o Museu Nacional do Rio de Janeiro. Iniciativas de Dom João VI, foram as primeiras instituições a compor esse cenário, que se inicia com as significativas mudanças ligadas à chegada da Missão Francesa no país.

normatizador do sensível, mantem sempre linhas de fuga a esse processo, o que nos interessa investigar nessa tese. A expansão dos modos e espaços de exibição pública da arte no fim do século XIX passou a exigir cada vez mais esforços na concepção e viabilidade dos arranjos expositivos. A continuidade e a regularidade dessas formas de expor não impediu que, durante o século XX, novos caminhos interessados em questionar esses padrões fossem abertos, contribuindo para a invenção da curadoria como função necessária e regular no sistema de arte.

1.4. Da função à era da curadoria

Para traçar uma genealogia da curadoria enquanto inteligência, buscamos entrecruzar ao longo deste capítulo histórias da arte, dos artistas, da visualidade, dos observadores, dos públicos, do colecionismo, do mercantilismo cultural, da arquitetura e das exposições. Essas trajetórias, que tantas vezes coincidem e se atravessam, concorrem para a deflagração de novos modos de subjetivação e novos métodos para a apresentação pública de arte. Demonstramos que a curadoria emerge, não do trabalho exclusivo de um curador, mas como uma rede de forças que envolve a função de organizar exposições, respondendo sobre os artistas e obras selecionadas, a lógica ou conceito por trás, a adequação das obras no espaço, a disposição espacial, o mobiliário utilizado, o uso e tipo de moldura, o formato expositivo, a cor das paredes, o texto de apresentação, o público de interesse, o *press release*, o financiador, a experiência oferecida ao público... Enfim, esta lista de critérios e decisões que cresce cada vez mais nos dias atuais vem tornando a curadoria das exposições mais complexas, interessadas e necessárias. Abordamos no primeiro capítulo a curadoria como “inteligência”, como propõe Ricardo Basbaum, pois a entendemos como um função expositiva que produz sentido ao articular estrategicamente as camadas de contato entre o público e a obra de arte, escapando assim a determinação a um sujeito.

Outro conceito que contribui para esta definição é a ideia de dispositivo, sugerida por Michael Foucault⁵¹ (1982) como “a rede que se pode estabelecer entre um conjunto heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições

⁵¹ Entrevista de Michael Foucault à Alain Grosrichard in *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Editora Graal: 1982. p.244.

filosóficas, morais, filantrópicas”. Partindo dessa aproximação, sugerimos que a inteligência, ou nesse caso, o dispositivo curatorial, tendo o objetivo estratégico de apresentar a arte publicamente, envolveria a contínua rearticulação entre elementos heterogêneos como o discurso curatorial, a escala do espaço expositivo, as equipes envolvidas (como arquitetos, iluminadores, pesquisadores, educadores, seguranças), o orçamento disponível, os custos com transporte, as exigências impostas pela seguradora, a atuação do programa educativo, as leis de incentivo à cultura, as políticas de patrocínio, as regras dos bombeiros e o perfil das instituições.

Nas recentes pesquisas no campo da história das exposições, como discutiremos nesse capítulo, muitas vezes se destaca a figura do curador como se pudesse haver total controle sobre a curadoria. Não negamos a relevância do lugar que estes atores podem ocupar neste dispositivo, nem o protagonismo com que vem se colocando. Mas, como continuaremos a discutir ao longo dessa tese e se tornará evidente durante os estudos de caso do quarto capítulo, defendemos que a participação do curador contemporâneo varia dentro de acordo com as dinâmicas desta rede heterogênea, aumentando ou restringindo seu poder de atuação.

O historiador da arte francês Georges Didi-Huberman⁵² (2010), que recentemente tem se arriscado no empreendimento da curadoria, lembra que suas possibilidades de atuação variam muito de acordo com o tamanho e as restrições de cada instituição. Ele relata que já experimentou diversos graus de liberdade poética, temporal ou de produção conforme o local em que montou exposições. “Uma grande instituição é um aparato de Estado que as vezes pode facilitar o trabalho e outras pode impedi-lo”⁵³, alerta Didi-Huberman (2010), para quem toda exposição é uma “máquina de guerra”, um dispositivo que promove a desterritorialização frente a centralização característica dos museus que as acolhe. Compreendendo a curadoria como situação, passamos a considerar as modulações, circunstâncias e camadas de mediação que atravessam a organização de cada exposição.

Há sempre uma diferença entre a intenção inicial do curador ao idealizar um projeto curatorial e a realização da exposição. Inspirados na noção de “coeficiente

⁵² Cf.: Didi-Huberman, Georges. La exposición como máquina de guerra. *in*: Revista Minerva, n16
Neste artigo, o filósofo Didi-Huberman comenta a grande diferença da produção de exposições em instituições pequenas e grandes onde atuou como curador, destacando embates enfrentados com as “selvagens” relações institucionais.

⁵³ “Una gran institución es un aparato de Estado que a veces puede facilitar el trabajo y otras puede impedirlo” (tradução da autora)

artístico”⁵⁴ de Marcel Duchamp (2004), chamaremos esta diferença de coeficiente curatorial. Este coeficiente é justamente a marca de que há outros elementos interferindo na dinâmica curatorial, que fogem à vontade imperativa do curador. No quarto capítulo, ao estudarmos as mostras que exibiram obras de Hélio Oiticica, ficará nítido como os novos arranjos curatoriais e limitações institucionais em que suas capas *parangolés* são apresentadas alteraram a relação destes com o corpo do espectador, chegando a impossibilitar a participação almejada pelo artista.

A curadoria torna-se um campo de negociações que não são apenas anteriores a realização de uma mostra. Não podemos esquecer que o público convidado a adentrar na sala de exposição depois que ela supostamente está “pronta” também participa desse dispositivo. Se como argumenta Duchamp (*idem*) a obra continua a se completar e transformar pela relação com o “fora”, ou seja, em contato com os visitantes, consideramos que o local onde este atrito ocorre sejam as exposições. Nos interessa perceber como a experiência dos espectadores pode trazer novidades à exposição. Infelizmente, a maioria das mostras de arte ainda são associadas a um produto acabado. A exceção de alguns levantes que movimentam as mídias questionando decisões curatoriais, são raros os casos em que a escuta dos públicos modifica a mostra depois de aberta. Temos aqui o desdobramento de um problema curatorial que nos ajudará a discutir as possibilidades da “curadoria de experiências”.

Recentes pesquisas no campo da curadoria tendem a coincidir a história da curadoria com a de determinados curadores, ignorando este coeficiente curatorial. Tal desvio contribui para produção de discursos em que os curadores contemporâneos se destacam como protagonistas da “inteligência curatorial”, deixando como figurantes outros elementos que interferem na experiência do público, mas não aparecem nas análises sobre exposições. Distinguimos, portanto, a curadoria como função expositiva, rede, dispositivo ou inteligência da “invenção” da curadoria como profissão que responde hoje ao organizador de exposições. Esse cuidado conceitual interessa a nossa definição de “Curadoria de Experiências” como uma condição contemporânea da curadoria de arte, que entretanto não se confunde com a atuação de determinados curadores.

⁵⁴ Expressão cunhada por Marcel Duchamp, em 1965, para nomear a diferença que se estabelece entre a intenção inicial do artista e o que na verdade realizou como obra. Duchamp sugere que “o ato criador” não é executado somente pelo artista, pois o público acrescentará sua contribuição, ao tentar decifrar e interpretar a obra. “O ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; (...) e o papel do público é o de determinar qual o peso da obra de arte na balança estética.” DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador In: BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte*. São Paulo. Perspectiva: 2004

Este capítulo visa a investigação do estado da curadoria contemporânea do qual emerge a função de preparar o espaço expositivo para colocar os espectadores em contato físico com obras que só se realizam pela experiência participativa. Por meio de uma revisão da ainda recente bibliografia crítica sobre o tema, propomos nas próximas páginas levantar algumas das principais discussões que vem pautando os debates contemporâneos sobre curadoria, discutindo a emergência da figura do curador como autor; a hipervalorização deste profissional e sua relação com a sociedade do espetáculo; a virada curatorial; a situação brasileira e o precariado da cultura; a polivalência da atividade curatorial pelos atravessamentos e coincidências entre curadores, críticos, historiadores, artistas, obras e públicos; e a experimentação da curadoria no campo expandido, que vem ganhando força em propostas recentes.

1.4.1 Curador como autor

Ainda que a história “oficial” se esforce para naturalizar a figura do curador⁵⁵, é apenas após a Segunda Guerra Mundial que o termo passa a ser usado para nomear o “autor” de uma exposição, assumindo seu papel como entendemos hoje. As investigações sobre as “origens” da curadoria vem constantemente destacando indivíduos⁵⁶, geralmente homens estadunidenses ou europeus que assumiram a autoria e responsabilidade pela apresentação pública das obras de arte, contribuindo para a sua renovação. Neste tese, ao convocarmos a trajetória de alguns desses personagens, não pretendemos destacar o protagonismo individual, mas perceber a consciência com que souberam captar os elementos em disputa, criando estratégias e táticas para lidar com as próprias limitações.

A incompatibilidade entre o formato dos museus e a produção emergente se tornou evidente a partir dos anos 1960, com o *boom* da experimentação na arte, a desmitificação

⁵⁵ Além dos já citados conselhos curadores que surgem com o Museu do Louvre, no sistema de arte, os primeiros a serem oficialmente nomeados como “curadores de museus” foram os responsáveis pela construção, cuidado e conservação das coleções permanentes dessas estáveis instituições, cargo ligado à interpretação da arte e à preservação das obras e não diretamente a concepção e organização de exposições, como empregamos hoje.

⁵⁶ Em uma revisão da literatura que tenta remontar o passado da curadoria através da identificação dos que teriam sido os precursores da profissão, o que há são referências, quase sempre, a diretores de museus que inovaram em suas propostas expositivas, como Alexander Donner e Willem Sandberg na Europa e Alfred Barr Jr. nos Estados Unidos, que não chegaram a ser nomeados como curadores em vida. Raramente essas pesquisas dão a mesma atenção aos artistas que exerceram essa função de forma autoral no mesmo período, como as mostras realizadas pelas vanguardas modernas que propunham estratégias de choque, provocação e negação do modelo “cubo branco”. Assim como os artistas, os membros das equipes envolvidas na construção dessas primeiras exposições autorais são pouco lembrados, tornando difícil até mesmo a pesquisa sobre a participação desses atores, que muitas vezes não eram citados nem nos créditos.

do sistema de arte e a oposição à ordem dominante. Esse período é marcado pelas transformações econômicas e sociais do pós-guerra, como o “fim da história”, os avanços tecnológicos, a eclosão das ditaduras militares na América Latina, a explosão do consumismo, a emergência de uma sociedade do espetáculo, o surgimento de uma indústria cultural, dos movimentos contraculturais e a criação de novos museus de arte moderna. Afloram novos modos de ser da arte, caracterizados pela fusão entre linguagens, materiais e tecnologias, o uso de estratégias conceituais e por uma maior aproximação entre arte e vida, que exigem novas formas de expor.

Os locais tradicionais de exibição eram inadequados para acolher e germinar as propostas artísticas experimentais, processuais, neoconcretas, conceituais, minimalistas, ambientais e tecnológicas, que passaram a questionar a institucionalização da arte e a confrontar o mercado. Com o surgimento de espaços alternativos, sem coleções próprias, como a *Kunsthalle* (1968), na Suíça, e o Museu de Arte Temporária (1974), nos Estados Unidos, que estão entre as primeiras instituições a criarem mostras temporárias com obras emprestadas, a curadoria começa a ensaiar uma forma menos estática de organizar exposições, interessada em reunir obras de seu tempo, repensar o passado e incitar novos valores.

Os profissionais dos museus naquele momento que conseguiram problematizar e dialogar com essas mudanças, sem dúvidas, trouxeram novidades às formas de pensar e montar exposições, de gerir museus e organizar as coleções. Através de seus gestos inovadores, a curadoria passa a participar das discussões críticas sobre a produção e o conceito da arte. O *uber* curador⁵⁷ Hans Ulrich Obrist vem sendo um dos mais empenhados em mapear os percursos dos sujeitos⁵⁸ que modificaram o curso da história da arte com suas exposições.

As vivências desses ‘pioneiros’, entre os quais muitos outros nomes poderiam ser acrescidos, parecem ter esgarçado o entendimento do que pode a curadoria, constituindo um pensamento crítico sobre essa função. Em comum, emerge a consciência de que a

⁵⁷ Há quase uma década, Hans Ulrich Obrist se mantém entre as dez personalidades mais influentes do mundo das artes, segundo a revista *ArtReview*, chegando ao topo da lista em 2009 e em 2016. Desde a criação da lista em 2001, Obrist foi o primeiro curador a ocupar essa colocação, reservada antes aos artistas.

⁵⁸ Em sua “Breve História da Curadoria”, Obrist entrevista onze “grandes curadores do século XX” (Leonzini *in* OBRIST, 2008: 09) atuantes entre os anos de 60 e 70, considerados “pioneiros, corajosos, inventivos, aventureiros” (*idem*: 11). Entre eles: Walter Hopps, Pontus Hultén, Johannes Cladders, Jean Leering, Harald Szeemann, Franz Meyer, Seth Siegelau, Werner Hofmann, Anne D’Harnoncourt, Lucy Lippard (a única ainda viva) e o brasileiro Walter Zanini (o único não europeu ou norte-americano do livro).

prática da curadoria envolve muitas negociações, a vontade de questionar a própria atuação e a escuta da produção artística de seu tempo. Seus gestos inovadores redefiniram a função da curadoria, colocando em gestação a figura do curador e lançando bases para o discurso curatorial contemporâneo.

Ao analisar rastros da invenção da curadoria como carreira especializada em organizar exposições até o fenômeno de sua ascensão como prática indispensável para a concepção de espaços artísticos contemporâneos, nos deparamos com a potência de um gesto praticado pelo suíço Harald Szeemann, em 1969. Nesse ano, ao se afastar da diretoria da *Kunsthalle*, em Berna, inaugurou uma nova carreira possível: “fazedor de exposições *freelancer*”⁵⁹, ampliando o número de operações e espaços disponíveis para sua atuação. A saída do suíço da instituição, onde chegou a organizar mais de dez exposições anuais, ocorreu no ano em que organizou a mostra *Live in Your Head: When Attitudes Become Form: Works - Concepts - Processes - Situations – Information*, ridicularizada pela crítica local. Alegando que tal mostra não apresentou obras de arte, decidiu-se que Szeemann não determinaria mais a programação do espaço. Durante os oito anos em que trabalhou nessa instituição, equilibrava suas crenças na arte com a pressão para ajustar a sua programação ao comitê diretor formado por artistas locais, aos interesses do governo municipal de Berna e ao gosto dos moradores, que disputavam as rédeas do dispositivo curatorial.

Menos preocupado com esquemas burocráticos e suas atribuições administrativas como diretor de um centro de artes do que com experimentar novas formas de expor, Szeemann reuniu nesta mostra a produção artística de caráter experimental de sessenta e nove artistas norte-americanos e europeus. A ideia da mostra veio a partir da visita a um ateliê, demonstrando sua proximidade com artistas e interesse na produção emergente de sua época. Além do catálogo, foi publicado um diário apresentando o processo expositivo, desde as viagens e visitas a ateliês até a montagem.

⁵⁹ Cabe notar que no mesmo período, o crítico Frederico de Moraes, sem utilizar esta nomenclatura, já atuava entre Rio de Janeiro e Minas Gerais organizando mostras temporárias para variadas instituições. A diferença está na postura de Moraes que se identificava como crítico de arte (suas curadorias eram pensadas como uma nova forma de crítica), como discutiremos no sub-item “curadoria-etc”, enquanto Szeemann se colocava como uma “empresa” especializada em planejar e montar exposições, chegando a curar mostras de alcance internacional.



Fotografias da montagem de “*Live in Your Head: When Attitudes Become Form...*”

A maioria dos trabalhos pode ser feito ou refeito diretamente no local, pois tratavam-se de comportamentos, gestos, ideias ou mesmo experiências, que solicitavam uma nova postura do espectador, como discutiremos ao abordar a virada experiencial no capítulo três. O telhado foi destacado pela iluminação de Robert Barry. Richard Long realizou uma caminhada por três dias nas montanhas da região carregando um pedaço da estrutura da *Kunsthalle*, sem se preocupar em preencher o espaço da galeria. Lawrence Weiner retirou um metro quadrado da parede. Joseph Beuys foi ao local para criar uma escultura com sua conhecida “banha”. Os primeiros iglus de Mario Merz, a primeira obra com o telefone de Walter de Maria e duas esculturas de chumbo do Richard Serra estavam apoiadas no chão da galeria, e não em pedestais. As obras ocupavam de forma irregular o “cubo branco”, confrontando-se umas com as outras. Diferindo-se dos museus que expunham as próprias coleções, funcionando como um memorial público, a *Kunsthalle* de Berna passou a funcionar como um laboratório. (SZEEMANN *apud* OBRIST, 2008: 113)

Só foi possível reunir a produção pós-minimalista norte-americana na pequena

cidade de Berna depois de uma proposta de financiamento da empresa de tabaco *Philip Morris*. Agente fundamental deste arranjo curatorial, o patrocinador abre o catálogo com texto chamando atenção para a “inovação” como elemento necessário ao progresso, presente tanto nessa “nova arte” quanto no mundo dos negócios. Entre as páginas dedicadas à produção de cada artista, que parecem ter sido enviadas por eles mesmo, chama atenção um única menção ao termo “curator” no discurso de Robert Morris, demonstrando que o termo começava a ser usado associado à ideia de organizador de exposição. “*Assign a curator to thinking of more than I have listed*”, escreve Morris, pedindo a participação de Szeemann para incluir materiais oriundos do locais à lista de produtos inflamáveis que usaria em sua obra.

Costuma-se dizer que ao pedir demissão, Szeemann tornou-se o primeiro “curador independente”⁶⁰ da história, termo muito usado hoje. Mas ele se dizia apenas “organizador de exposições”⁶¹ *freelancer*. Para atuar sem vinculação fixa a um museu, fundação ou coleção, criou “um tipo de institucionalização pessoal” (SZEEMANN *in* OBRIST, 2008: 114). Sua “Agência para o Trabalho Convidado Espiritual” recebia ofertas para elaborar e produzir mostras. Ao se posicionar como uma “instituição pessoal”, assumia a complexidade dos interesses envolvidos em sua nova profissão, negando uma suposta independência. “Eu queria organizar exposições não institucionais, mas precisava de instituições para mostrá-las”, avalia Szeemann (*idem*), demonstrando sua consciência sobre a curadoria como dispositivo. No mesmo ano em que sai do Kunsthalle, apresenta “When Attitudes...” em Krefelt, na Alemanha, e em Londres, na Inglaterra.

Em pouco tempo, lançando-se em projetos cada vez maiores, Szeemann foi nomeado “diretor de arte” da Documenta de Kassel (5) de 1972. A exposição de grande escala, criada 27 anos antes para reintroduzir a arte moderna na Alemanha pós-guerra, entrou para o rol das mostras de arte mais importantes do mundo a partir da atuação de Szeemann, quando foi delineada como um evento de 100 dias, realizado a cada cinco anos. Apesar de ter dissolvido

⁶⁰ A autonomia da atuação dos profissionais ditos “independentes” é hoje um temas em debate no exercício da curadoria. A liberdade e inventividade destes é geralmente colocada em oposição à atuação restrita dos curadores ditos “institucionais”. “In/dependente” da posição que ocupem, o desafio é resguardar uma certa firmeza e autonomia frente à imposições, contrassensos ou mesmo censura que possam advir de patrocinadores, como foi o caso da *Philip Morris*, conselhos consultivos ou da direção da entidade a qual estão vinculados, seja de forma permanente ou não. Afinal, ambos desenvolvem projetos em/para diversas instituições, assumindo vínculos e compromissos, ainda que sejam temporários. Muitos se deslocam entre as diversas posições. O próprio Szeemann chegou a aceitar o contraditório cargo “permanente” de ‘curador-chefe *free-lancer*’ da *Kunsthaus*, em Zurique, entre 1981 e 2001 e foi diretor das Bienais de Veneza de 1999 e 2001. Fato é que hoje há uma legião de profissionais que assinam como “curadores independentes”.

⁶¹ *Ausstellungsmacher* era o termo em alemão usado por Szeemann. Em inglês, traduzimos como exhibition-maker (BIRNBAUM *apud* Souza 2013).

o comitê organizador (THEA, 2006) e ser considerado o primeiro a conceber “sozinho” tal mostra, Szeemann contou com uma grande equipe, formado pelos curadores Jean-Christophe Ammann e Arnold Bode, os assistentes Brock, Ingolf Bauer, Johannes Cladders, Klaus Honnef, Eberhard Roters, Kasper König, entre outros “consultores *freelancers*”. (*idem*) Muitos deles tornaram-se depois profissionais reconhecidos no campo da curadoria.

Entitulada “Questioning reality – pictorial worlds today”, a mostra passou a ter um foco programático sendo dividida em 15 seções que tratavam do imaginário social no âmbito de temas como religião, pornografia, publicidade, ficção científica ou propanganda política. O “secretário geral”⁶² da mostra ousou ao misturar pinturas e esculturas com “imagens ditas de categorias paralelas” (BEZZOLLA, 2008) e ao convidar artistas como Richard Serra, Rebecca Horn, Bruce Nauman, Vito Acconci e Joseph Beuys para proporem instalações, *performances*, *happenings* e eventos durante os dias de exibição. A maioria das obras de caráter “instalativo” ou “processual” foi apresentada no segmento “mitologias individuais”, que pretendia destacar o mundo interior de cada artista.

Mesmo pautando-se pela cumplicidade com os artistas, Szeemann tornou-se protagonista no jogo de relações deste arranjo curatorial. Na visão de Claire Bishop (2015: 273), a “autoria secundária do curador acabou por deslocar as autorias primárias dos artistas individuais”. O problema foi notado por muitos artistas que passaram a criticar e interferir no protagonismo de Szeemann. Robert Smithson publicou um texto no catálogo da mostra argumentando que quando “o curador impõe seus próprios limites em uma exposição sem perguntar ao artista os limites dele” gera um “confinamento cultural” para manter tudo sob controle. Já Robert Morris recusou o convite para participar da mostra alegando que seu trabalho seria usado por “princípios sociológicos equivocados ou categorias obsoletas da história da arte”. Segundo Szeemann (*in* OBRIST, 2008: 117), durante a Documenta 5, Daniel Buren também criticou o fato dos curadores estarem se tornando “superartistas” que usavam a obra como pincelada em um quadro. Esta estratégia, segundo Buren, só seria aceitável se os objetos tivessem sido escolhidos pelos artistas e não pelo curador. Em texto escrito em 1972, Daniel Buren (2001) destacou que a mostra já indicava o movimento, hoje tornar cada vez mais comum, em que “o tema de uma exposição tende a não ser a exibição de obras de arte, mas a exposição da própria exposição como uma obra de arte”.

⁶² Recusando, novamente, o termo “curador”, Szeemann preferia ser chamado de “secretário geral” da Documenta, evocando um “líder de um partido comunista ou das Nações Unidas”. Ele foi o curador mais jovem contratado até então pela instituição da mostra. *in* <http://bienal.org.br/post.php?i=360>

O método de reunir múltiplas posições artísticas em um única exposição alterou a forma como a arte é apresentada para uma audiência, reestruturando a experiência da obra de arte. A consciência desse fenômeno abriu espaço para a contestação crítica, pois tornou visível, segundo o curador inglês Paul O'neil (2012), “a ideia de uma autoridade curatorial, operando acima e além dos interesses do artista ou da arte”,⁶³ A figura do “curador-auteur”, como destaca Bishop (2015: 270), emergiu simultaneamente com a arte de instalação e a crítica institucional, demonstrando que havia uma luta pelo poder, não simplesmente pelo controle de um espaço, mas pelo controle de um sentido. Para esta pesquisadora (*ibid.* 273), o sentido profundamente ambíguo do *Musée d'Art Moderne* criado por Marcel Broodthaers⁶⁴, entre 1968 e 1972, exemplifica como os artistas entraram na disputa neste momento.

Há uma torção na função da curadoria que passa a ser associada exclusivamente a um único sujeito, o “autor”, invisibilizando outros atores dos arranjos curatoriais. A situação, até então inédita, em que um projeto expositivo passa a ser associado à figura de um “autor” tornou-se cada vez mais comum. Com a visibilidade internacional, o gesto autoral de Szeemann inaugurou um novo formato para concepção de mostras internacionais de grande porte, como as Bienais, que passaram a ser assinadas por um curador. As exposições ganham ares de ensaio na forma de uma coleção de objetos e documentos, que passam a atravessar as leituras e o contato com as obras de arte à mostra, produzindo discursos sobre determinados temas.

1.4.2. Virada curatorial e espetáculo

A década de 1980 é marcada pela proliferação de discursos centrados na figura do “curador autor”, pelo crescimento das grandes exposições internacionais e pelas primeiras iniciativas de uma formação mais específica. Este período de ressignificação da posição do curador no dispositivo curatorial, que chamamos “virada curatorial” (OSÓRIO, 2015: 69), é também marcado por uma “virada experiencial”, que respondia a transformações não apenas da arte, mas da economia e sociedade contemporâneas, como aprofundaremos no terceiro capítulo, e que exigiram novas políticas institucionais. No espaço de uma geração, o termo

⁶³ “The idea of a curatorial remit, operating above and beyond the interests of the artist or the discrete artwork”

⁶⁴ Cf.: Leal, Miguel. A verdade da mentira: O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers *in* Revista de Comunicação e Linguagens, nº 32, Lisboa, Relógio de Água, Julho de 2003. Disponível em http://virose.pt/ml/textos/v_m_completo.html

curador se converteu da profissão despersonalizada do curador-conservador preocupado “em salvaguardar a herança, enriquecer coleções, investigar e exibir para uma posição de singularidade em uma área em particular: a apresentação de obras ao público⁶⁵”. (HEINICH e POLLAK *apud* BISHOP, 2015: 277) Ao passo que a organização de exposições se tornou carreira profissional, surgiram os primeiros mestrados em curadoria que serviram de modelo para os atuais inumeráveis cursos de pós-graduação e graduação em curadoria na Europa e na América do Norte. Desta forma, a prática curatorial começou a se estabelecer também como uma possível área de estudos acadêmicos.⁶⁶ O crescimento de programas de treinamento de curadores cresceu em sintonia com a proliferação de megaexposições, onde a lógica do espetáculo redefine a inteligência curatorial.

À convite do multi-funcional Centro Georges Pompidou, em 1988, os sociólogos franceses Nathalie Heinich e Michael Pollak estudaram a tendência de valorização do autor das exposições. A dupla argumentou que a visibilidade do autor cresceu devido ao aumento do número e do perfil das exposições, que passaram a cruzar diferentes disciplinas além da estética (história, filosofia, economia, ciência e tecnologia), a se pautar por diversos formatos (monográfico, temático/enciclopédico, geográfico ou histórico) e a expor documentos e obras emprestadas de diversos acervos, exigindo novos métodos de produção. Os sociólogos franceses observaram que a “singularidade” do curador correspondia também a um “papel administrativo ampliado” (HEINICH e POLLAK *apud* BISHOP, 2015: 278) e “a uma posição de autoridade dentro de uma situação institucional” (*idem*), pois passa a controlar vários aspectos da exposição: determinar um marco conceitual; assinar o catálogo; criar o texto de apresentação; produzir a mostra; pesquisar; selecionar e dirigir uma equipe de profissionais especializados; e, contratar meios de comunicação.

Crítica da posição de autoridade assumida por este profissional, no mesmo ano deste estudo, a historiadora, crítica e curadora de arte brasileira Aracy Amaral, convidada para participar de uma mesa-redonda no MoMA em Nova York, declara:

⁶⁵ “Em salvaguardar la herencia, enriquecer colecciones, investigación y exhibición, para una posición de singularidad en un área en particular: la presentación de obras al público”.

⁶⁶ Em 1987, doze anos após a formação da associação *Independent Curators International* (1975), é lançado o primeiro curso de pós graduação em Curadoria do mundo, oferecido pela Ecole du Magasin em Grenoble, na França, e o Art History/Museum Studies element do Whitney Independent Study Programme (ISP), nos EUA, foi renomeado Curatorial and Critical Studies (O’neil, 2012). Liderado pelo teórico Hal Foster, o curso do ISP considerava que as exposições deveriam incorporar argumentos teóricos e críticos, e propunha que os alunos desenvolvessem “alternative curatorial forms, to challenge the established conventions” (*idem*), realizando mostra coletiva como trabalho final. No Brasil, o ainda tímido ensino na área inicia-se com a “Pós-graduação em História, Crítica e Curadoria na PUC-SP”, que inclui o termo no título em 2007, e o curso de especialização em Curadoria e Educação nos Museus de Arte, do MAC-USP, lançado no ano seguinte.

“Estamos vivendo, ao que parece, um tempo de exposições de curadores, e não mais de artistas. Os grandes personagens do meio artístico internacional parecem ser, de fato, os curadores. Parece importar, portanto, menos a obra de arte em si, e o artista que se coloca como seu autor, mas a manipulação dos movimentos artísticos pelos curadores que produzem esses eventos milionários que provocam filas diante de museus, centros culturais e Bienais ou Documentas.” (AMARAL, 1988)

Com uma fala provocadora, a brasileira criticou publicamente o fato das exposições estarem se tornando mais um dos produtos de entretenimento para a sociedade de consumo, “um grande show, hoje autogerador de renda, lucrativo mesmo” (*idem*). E definiu o curador como: “personagem aparentemente todo-poderoso, a deslocar-se com facilidade similar aos grandes executivos de multinacionais, de Nova York para Los Angeles, de Paris para Veneza, de Milão para Madri ou Barcelona.” O discurso de Amaral antecipou muitas das críticas feitas na última década. O curador africano Olu Oguibe (2004), por exemplo, reprovou que ao final do século XX, grande parte dos curadores tenha trocado o perfil acadêmico pelo corporativo. A autoridade do curador de arte contemporânea, em sua opinião, não se dá mais por suas qualidades intelectuais, mas por suas habilidades empresariais, tornando-se um agente cultural influente, um dos “destaques da sociedade”, “parte sólida do circuito da moda Hugo Boss”. (*idem*) Nessa mesma direção, a historiadora da arte norte-americana Claire Bishop (2015: 279) associa os curadores contemporâneos a *globe-trotters* e celebridades perseguidos “tanto por artistas quanto por galerias”, que agem como “corretores de influências entre colecionadores, o mercado e agências de financiamento”. Pela promessa de associação com essa autoridade, alerta Bishop (*idem*), “artistas parecem demasiado felizes em preencher os pedidos curatoriais mais vazios”. Como suspeitava em 1988 Aracy Amaral: “O artista teria se tornado a vedete do curador”.



A capa da *Magazine Le Monde* de 13 de abril de 2017 destaca o editorial de moda feito com o *uber* curador Hans Ulrich Obrist, clicado por Mark Peckmezian e com *styling* de Suzanne Koller. Na legenda das imagens publicadas, informações sobre marcas e valores de cada “look”. Nesta foto de capa, por exemplo, Obrist veste terno de lã e camisa de algodão Zegna. Gravata de seda Charvet. Kimono de seda bordado Gucci. Pinça de gravata dourada Louis Vuitton. Mocassins de couro Church. Estojo para iPhone em couro Chaos. Óculos vintage.

O lugar comum desses discursos críticos geram um abismo entre as possibilidades de atuar de forma crítica, desterritorializante e ética a partir de uma relação de cumplicidade com os artistas e o lugar comum que cristaliza e naturaliza uma relação de quase submissão do artista ao curador. Considerado o todo poderoso agente definidor do gosto (ao qual figuras como Hans Ulrich Obrist são associadas), é ao mesmo tempo desejado e acusado de armações mercantis ou egocêntricas. O artista-etc Ricardo Basbaum (2008) discorda que o curador seja considerado uma figura inútil hoje. Conforme diagnostica, a valorização desta atividade diz respeito a uma demanda de mediação típica do nosso tempo, que torna necessária a atuação do curador na linha de frente dos discursos curatoriais e institucionais que mediam a relação contemporânea entre espectador e obra.

Apesar da enchurrada de julgamentos, hoje podemos dizer que a figura do curador de exposições que emerge a partir da “virada curatorial” pode ser associada à diferentes gestos, atribuições e situações. Pesquisadores vem sugerindo uma infinidade de tipologias para dar conta do perfil dos que exercem essa atividade atualmente, marcadas pela diferença de atitude e comprometimento deste profissional nas disputas que atravessam o dispositivo curatorial. O crítico e curador africano Olu Oguibe nos apresenta, no artigo *O fardo da curadoria* (2004), uma classificação inicial de quatro tipos de curador que convivem no sistema atual de arte. Além do já comentado corretor cultural (atua como agente de negócios, com quase nenhuma ligação com o trabalho/artista), indica o burocrata (atua como autoridade e funcionário institucional), o *connoisseur* (coleccionador especialista e excêntrico que se dedica a descobrir e promover uma forma particular de arte que o atrai), e o facilitador (o único que contribuiria positivamente para o processo criativo, evitando o “fardo da curadoria”). Segundo Oguibe (2004):

“Mais do que um **relacionamento de dependência e da consequente cultura da reclamação**, o que emerge, em vez disso, é um relacionamento simbiótico de respeito e compreensão mútua, em que os artistas vêem o curador como um **catalisador útil**, e não como um obstáculo; um **colaborador**, e não um interlocutor inconveniente; um **sócio** no empreendimento de construir, e não um mero empresário usurpador que fica no meio do caminho.”

Este perfil de curador como “colaborador” também é defendido por Hans Ulrich Obrist (2014) que usa os termos “enabler” (facilitador), “catalyst” (catalisador) e “sparring partner” (parceiro de treino) para qualificar sua prática. Assumindo os riscos de uma possível e indesejada docilidade, o crítico e curador brasileiro Luiz Camilo Osório (2015) recusa uma relação de hierarquia com os artistas para propor seu compromisso como “um “pôr em relação” que sublinha diferenças”. “Fazer da crítica e da curadoria uma forma de “pensar junto” às obras e não sobre elas”, defende Osório, que enxerga nas práticas da curadoria ou da crítica, o desdobramento de um compromisso na lida com a arte. Osório parece encarnar a definição de “bom curador” defendida por Ricardo Basbaum como aquele que, nesta posição, atue favoravelmente à obra.

A figura do “curador independente”, devemos lembrar, se consolida na era neoliberal, quando a iniciativa privada passa a “patrocinar” a arte contemporânea como estratégia de marketing corporativo. A suposta independência do curador é sustentada com subsídios de capital privado, como de empresas patrocinadoras afinadas com a expansão do modelo econômico neoliberal. Não é coincidência que o já citado patrocínio pioneiro da

Philip Morris à mostra “When Attitudes...”, de Harald Szeemann, coincide com a divulgação das primeiras pesquisas médicas identificando os riscos do consumo do tabaco para a saúde (MADZOSKI, 2014: 154). A curadora brasileira Lisette Lagnado (2002) se preocupa com o fato do “curador independente” ter se tornado dependente da situação econômica da instituição na qual trabalha e declara que isso também acarreta numa submissão moral.

O fenômeno das megaexposições de arte que envolvem altos financiamentos e exigem grandes equipes para dar conta da dimensão do trabalho de planejamento e organização, sem dúvida contribuiu para a abertura de um novo mercado para curadores. Ao mesmo tempo em que tornou a atuação desses profissionais “cada vez mais promocional” (BISHOP, 2015: 278), passou a envolver também uma “variedade de autores”⁶⁷. A curadora inglesa Jessica Morgan (2013: 28) chama atenção para o caráter colaborativo que envolve os cada vez mais numerosos times de curadores ou coletivos envolvidos nas complexas exposições de grande escala. Só a Bienal de Veneza de 2003, dirigida por Francisco Bonani, contou com mais de dez curadores associados. (MORGAN, 2013: 28).

Os processos de espetacularização e mercantilização da cultura atingem a esfera global. Hoje há mais de 200 bienais ao redor do mundo, muitas delas fora da Europa e dos EUA, em países onde o sistema de arte sequer está consolidado. Assim como as bienais, mostras “transnacionais” - consideradas *blockbusters* ou “enlatados de curadoria” - circulam indiscriminadamente por diversos países, repetindo e disseminando “fórmulas e modos estandardizados de concepção e apresentação curatorial.” (REINALDIM, 2015: 16) Nesses casos, o curador se firma como um ator “poderoso” que dá visibilidade e legitimação à inserção dos artistas na exposição global e, conseqüentemente, no mercado internacional.

Outro curador que reprova a reprodução do fenômeno das mega-exposições em países “pobres” é o brasileiro Paulo Sergio Duarte. Estas mostras, como informa Duarte (2004: 37), são geralmente concebidas nos países “ricos” para reativar o interesse pela arte em face a saturação de suas poderosas coleções públicas. Este contexto é totalmente diferente de países, como o Brasil, marcados pela escassez de recursos para a formação, aquisição e manutenção de coleções públicas de arte. Entretanto, como alerta Duarte

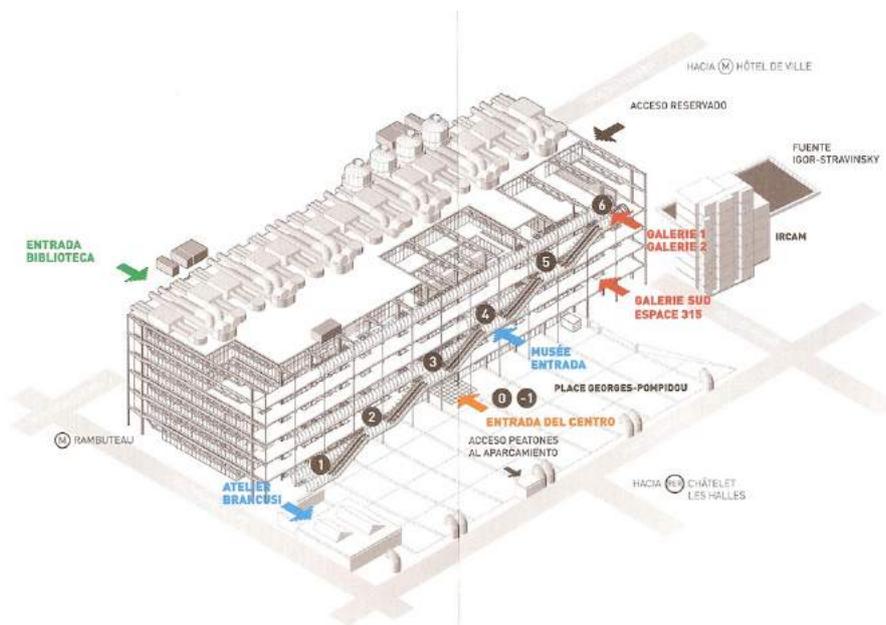
⁶⁷ “multitude of authors” in Morgan, 2013.

(*idem*), estas diferenças são ignoradas por curadores, possuídos pelo espetáculo, que transformam a exposição em “fetiche para a sedução das massas urbanas desprovidas de formação crítica”. (*idem*) “E, pior, não passa pela cabeça desses animadores culturais vincular suas despesas a uma política de aquisição de obras para enriquecer os acervos públicos”, lamenta o curador (*idem*).

A “virada curatorial”, caracterizada pela emergência do curador independente, é atravessada pela reinvenção da função dos museus de arte, iniciada com a criação do Centro Georges Pompidou (o “Beaubourg”), em 1977. Este espaço teve como primeiro diretor o sueco Pontus Hultén, que desenvolveu seu método curatorial multidisciplinar para criar mostras em grande escala onde exibia “não apenas objetos de arte, que iam do construtivismo ao pop, mas também filmes, cartazes, documentos e reconstruções de espaços de exposição, tais como o Salão de Gertrude Stein” (OBRIST, 2008: 48). O sueco acreditava que os museus deveriam oferecer restaurantes, salas interativas e laboratórios e incorporar seminários, ciclos de filmes e concertos como atividades artísticas “em que o público pudesse participar diretamente” (HULTEN *in* OBRIST, 2008: 65), exercendo, no museu, uma crítica da vida cotidiana. Não à toa, outras de suas marcas foram os catálogos enciclopédicos com até mil páginas, que expandiam as discussões lançadas pelas mostras.

A trajetória deste outro “pioneiro” começa com a gestão do *Moderna Museet*, de Estocolmo (a partir da exposição “Art in motion”, em 1961), onde inovou ao abrigar não apenas o que se considerava “artes plásticas”, mas os trabalhos de teatro, música e dança que eram recusados pelos teatros e casas de ópera locais por serem “experimentais demais”. Sob sua direção, convidou outros pesquisadores para proporem exposições, como o historiador da arte Ron Hunt, que em 1969 organizou a ousada mostra “Transform the world! Poetry must be made by all!”. Esta mostra, basicamente formada por reproduções fotográficas, colocou em diálogo o mundo cerimonial de uma comunidade da Nova Guiné, considerada “primitiva”, as vanguardas dos anos 20, como dadaísta e surrealista, e as manifestações de maio de 1968, em Paris, ocorridas meses antes. Durante esta exposição, Hultén convocou as organizações locais para colarem documentos com declarações de princípios e objetivos em uma das paredes e organizou uma série de debates com o público. Esse caráter interativo e participativo marcou também a “Utopians and Visionaries”, em 1971, onde Hultén instalou uma gráfica e um telex dentro da mostra, para serem usados por quem se interessasse. Por esse tipo de abordagem inovadora foi

convidado ao cargo de primeiro diretor do Centro Georges Pompidou. “A primeira tarefa de um curador é criar um público - não fazer grandes exposições, mas criar um público que confie na exposição”, revelou à Obrist (2008: 53).



Projeto de Renzo Piano, Richard Rogers e Gianfranco Franchini para o Centre Georges Pompidou

O “efeito Beaubourg” (CONDURU, 2004: 33) marca o início de uma sintomática eclosão de centros culturais e o enquadramento de museus como centros culturais, interessados oferecer exposições temporárias atraentes para as diversões de massa. Se por um lado o papel dessas instituições destoavam da usual apropriação elitista de conhecimento (conforme idealizou Húltén), acabaram se tornando “meras hospedeiras de exposições montadas por firmas ou produtores independentes, muitas vezes alhures, sobre artistas e temas variados, desvinculados de suas coleções ou campos de ação” (*idem*). As já comentadas mostras “blockbusters”.

Marcados por projetos em grande escala de arquitetos renomados - como o design *high-tech* proposto por Renzo Piano e Richard Rogers para o Centro Georges Pompidou ou por Franky Gehry para o Guggenheim de Bilbao -, essas grandes edificações neofuturistas tornaram-se destino turístico e cultural para impulsionar a economia das cidades. A escala monumental característica dos principais museus de arte contemporânea do mundo hoje produziu efeitos colaterais. “Os saguões imensos, embora importantes como espaços para

eventos, são letais como galerias de arte”, ironiza o crítico americano Hal Foster, lembrando ainda que alguns artistas renomados vem se negando a expor em espaços tão amplos. Foster (2015) alerta também que esses novos museus nascem associados a processos de gentrificação social, pois são comumente construídos em áreas urbanas antes abandonadas, como vimos acontecer no Rio de Janeiro recentemente.

Quando a arquitetura dos novos museus passam a ganhar status de obra de arte, passaram também a disputar a atenção com as obras em exposição. Com obras competindo visualmente até com a arquitetura externa, buscou-se soluções para tornar as salas mais atraentes e estimulantes ao público. Rompendo com a neutralidade do cubo branco, as grandes mostras tornaram-se cada vez mais cenográficas, buscando relações formais para expressar ou traduzir no ambiente expositivo o conceito proposto pela curadoria. O percurso a ser feito pelo visitante passou a enfatizar, por exemplo, a iluminação, as cores das paredes, a tipografia escolhida, a proporção entre os elementos e o mobiliário. Desta forma, surge uma nova possibilidade para a curadoria como função, que abriria mão de uma construção linear temporal em nome da intensificação de uma vivência do espaço expositivo, mas não necessariamente das obras. É neste momento que o papel dos arquitetos começa a se destacar no dispositivo curatorial, não apenas pelos projetos espetaculares de novos museus, mas por interferências no desenho das salas. Muitos profissionais da área começam a se especializar em expografia, contribuindo, disputando e negociando os rumos da exposição com curadores, patrocinadores, diretores, instituição, artistas e público.

A trajetória da expografia da arte na modernidade vai da transparência do cubo branco à opacidade. As novas configurações a respeito do design das salas expositivas e como elas vem alterando a relação entre público e as obras de arte vem gerando calorosos debates. O historiador da arte brasileiro Roberto Conduru (2004) sugere que há uma mesma lógica por trás da assepsia do cubo branco - “quando pouco era visto e quase nada dito sobre as práticas expositivas” - e do excesso cenográfico - “quando as obras de arte pouco interessam diante do que podem render como elementos de outra obra, a exposição” -, pois neutralizando ou encobrendo o ambiente expositivo tenta-se apagar o caráter institucional.

Hal Foster (2015) credita a dimensão cenográfica⁶⁸ da expografia contemporânea à lógica da “economia da experiência” (para este autor, experiência é sinônimo de entretenimento), o colocando como antagonista do “cubo branco”. Quem repete esta dicotomia é a crítica Rosalind Krauss. Usando a palavra experiência para designar uma experiência estética transformadora, Krauss (1990) sugere que a entrada da cenografia no museu prejudicou a “experiência da arte”, pois estimulou a desvinculação das obras apresentadas com a História da Arte, dificultando a resistência à dinâmica alienante capital-consumo.

Já Nicholas Serota, diretor da Tate Modern de 1988 a 2016, destacou esse impasse quando em 1996 escreveu que o grande dilema curatorial dos museus de arte oscilaria entre o enquadramento curatorial pela “experiência” (prezando pelo contato direto, sem interferências com as obras) ou pela “interpretação” (explicando e contextualizando). Mas seriam mesmo essas abordagens opostas e inconciliáveis? Como perceberemos durante nosso estudo de casos, analisar as exposições por suas particularidades discursivas e rituais torna-se imprescindível para compreender esse cenário. Os desafios e estratégias surgidos com a expansão da dimensão experiencial das curadorias serão aprofundados no próximo capítulo.

1.4.3 Curadoria e precariado da cultura

As discussões contemporâneas sobre as configurações atuais do sistema de arte partem sempre de uma ótica primeiro mundista, que faz parecer que os últimos acontecimentos em Londres, Paris e Nova York se repetem por todo o globo. Escrevendo do Brasil, sabemos que as coisas não funcionam como nos textos dos autores internacionais e questionamos a proliferação de discursos que ora “demonizam” a figura do curador como um agente do mercado que busca apenas enriquecer, ora “endeusam” como poderosos a quem devemos nos curvar, que ajudam a criar uma caricatura deste profissional modelada pelo signo do “sucesso”. O curador africano Olu Oguibe (2004) lembra que mesmo nas grandes metrópolis, é pequena a parcela de artistas que consegue recursos para realizar trabalhos em grande escala, e que esse número cai ao

⁶⁸ Ao contrário do princípio do cubo branco, a cenografia “rompe com os gêneros tradicionais da arte e baseia-se na heterogeneidade, procurando soluções mais ou menos figurativas que sejam capazes tanto de seduzir a audiência quanto de gerar retorno na mídia”. (Conduru 2004)

contabilizarmos os que conseguem realizar projetos nas mega exposições internacionais, atingindo a economia cultural global. É preciso ter em mente que a capacidade de influenciar os rumos da carreira de artistas internacionalmente é restrita a um pequeno grupo de curadores-celebridades-“corredores culturais”, esses sim: cada vez mais influentes.

A crescente proliferação de cursos para ensinar curadoria⁶⁹, que prometem uma colocação no mercado de trabalho, parecem atrair jovens interessados principalmente em apreender fórmulas de sucesso que agradam ao marketing cultural. Mas, assim como entre os jogadores de futebol, há uma grande diferença (de remuneração e estilos de vida) entre curadores (isso se repete entre os artistas) que estão na base e os poucos que chegam ao estrelato e vivem sobre os holofotes do sistema de arte. É preciso distinguir o imaginário contemporâneo criado em torno desse profissional de suas reais condições de trabalho enquanto “precariado da cultura”, distante de uma vida glamourizada. Nem só de megaevento vive a arte e os curadores. Ao tratar dos curadores como *freelancer*, é necessário destacar as novas formas de trabalho no neoliberalismo, em que muitos “precários” passaram a viver de ocupações flutuantes temporárias.

Analisando estas novas formas de trabalho, a pesquisadora Ivana Bentes (2015) concluiu que o precariado da cultura junta todos aqueles que, na era do capitalismo cognitivo, tem que inventar seu próprio trabalho. O trabalho imaterial, cognitivo e comunicacional e sem carteira assinada, que antes era específico do setor cultural - que tende a funcionar por projetos - é hoje a condição paradigmática do trabalho nos mais diversos setores, pois 95% do valor de um produto é gerado, fora das fábricas, pelas atividades de concepção, design, marketing, logística, etc (*idem*). Esta configuração atual coloca a cultura no centro da produção do conhecimento e na constituição de uma nova economia global. A precariedade exige das ocupações ‘livres’, como a dos artistas e curadores, novas formas criativas de atuar, com redes e colaboração. Mas, ao mesmo tempo em que as relações de trabalho tornaram-se mais livres, singulares e criativas, tornaram-se também mais fragmentadas, subordinadas, frágeis e sem proteção.

Vesna Madzosi (2013: 155) destaca que enquanto os curadores ligados a

⁶⁹ A curadora pernambucana Clarissa Diniz nos ofereceu pistas para compreender essa deformação da imagem do curador em recente palestra no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 2016, ao questionar as supostas “atribuições” deste profissional “ensinadas” didaticamente em recentes cursos de formação. Diniz contrapôs essas competências-padrão às mais variadas e improváveis situações vivenciadas em sua trajetória, e que dificilmente poderiam ser transmitidas por cartilhas.

instituições específicas dispunham de uma série de colaboradores atuando na produção das exposições, hoje grande parte das “curadoras” têm de “ser ‘pau para toda obra’ que desempenha essas tarefas por si mesma”. Em estudo recente, Madzowski (2013) descobriu que, em suas últimas manifestações, o curador é constantemente associado a figuras femininas com poder de influenciar e controlar a produção de arte contemporânea, capazes de desempenhar uma extensa lista de tarefas. Para ela, esta imagem sedutora tem atraído um “exército de jovens mulheres” que parecem “não ter consciência da posição extrema de sua própria exploração.” “Seduzidas pela nova posição oferecida pelo modo de produção capitalista pós-fordista, as curadoras sentem prazer na ilusão de deter o poder em suas mãos, enquanto são completamente exploradas”, resume Madzowski (*idem*).

Outra particularidade desta nova configuração econômica-social é que o tempo do trabalho se confunde com o tempo de vida. Vemos com desconfiança a proliferação de discursos *workaholic* de curadores considerados “extraordinários”, como do suíço Hans Ulrich Obrist, reconhecido por sua dedicação incansável à arte. Obrist declarou (2015) em entrevistas que no início de sua carreira, nos anos 1990, dormia apenas duas horas por dia e tomava muito café e, depois, passou a trabalhar por 3 horas e dormir por 15 minutos entre os intervalos. O suíço conta também que considera um “desperdício” não trabalhar em feriados, como o Natal, e se orgulha de não tirar férias desde 1999, restringindo sua folga ao primeiro dia do ano. Em 2006, fundou o *Brutally Early Club* para realizar reuniões durante a madrugada, antes do início do dia de trabalho.

Associada a um exercício diário e ininterrupto, é preciso alertar que tal método, ao ganhar ressonância entre jovens aspirantes ao posto de curadoria, parece aderir ao jogo do trabalho pós-fordista que se confunde com o lazer dando liberdade para usarmos a própria vida para cumprir cada vez mais tarefas. (QUEIROZ, 2011: 3261). O ritmo avassalador de Obrist segue a lógica capitalista, funcionando sem descanso ou pausa. Como alertou Jonathan Crary (2014), em “24/7”, nossa necessidade de repouso e sono é a última fronteira ainda não ultrapassada pela lógica da mercadoria. Aos que não nasceram com esse “talento” incomum restaria ainda mais esforços para dar conta de todas as tarefas e responsabilidades atribuídas ao exercício da curadoria hoje.

A transformação do valor simbólico do curador independente em algo rasteiro, menosprezando sua responsabilidade intelectual, é apontada por Lisette Lagnado, como uma “cilada” do sistema neo-liberal. “O que a gente pensava que era o curador

independente antes é um serviço terceirizado”, revela a curadora brasileira (2002). Mesmo no caso de curadores que ainda recebem a proteção do salário mensal, considerando-se os casos em que constantes mudanças nas políticas culturais afetam as instituições públicas, como no Brasil, é recorrente que esses profissionais não permaneçam no cargo por mais de um mandato eleitoral. A isso, se somam a falta de recursos e condições “precárias” de funcionamento da maioria dessas instituições, negligenciadas pelo governo. Não à toa, Aracy Amaral iniciou uma palestra, em 1991, ironizando as vezes em que participou de debates internacionais sobre a “curadoria de exposições”: “a minha impressão é sempre, como quando por ocasião de encontros internacionais de museus, de que estamos transportados subitamente a Marte, tal é a distância entre a problemática que se coloca e a realidade brasileira”.

“Da adversidade, vivemos”, já dizia Hélio Oiticica. Estimulados a pensar em uma história da curadoria brasileira, Alexandre Sá e Maíra Gerstner realizaram a performance “curadoria-operária” (ver fotos abaixo), durante a exposição de mesmo nome, no Espaço Cultural Sergio Porto, em 2014. A ação partia da seguinte situação:

“Dois pseudo-curadores resolvem preparar uma grande exposição. Sem ensaio nenhum, listam elementos fundamentais para o sucesso de tal empreitada. Tais elementos (já escritos e impressos) viram mínimos papéis dentro de uma lata de chá a serem sorteados pelo público. De acordo com a sorte dos temas eleitos, a discussão se dá entre os dois e a plateia, enquanto a parede da sala é pintada para receber as tais obras imaginárias.” (informações do site do projeto)

Entre os temas sorteados para a discussão: “um vernissage bombado”, “o que fazer para uma exposição ser um sucesso”, “família de artista morto e seus direitos autorais”, “a curadoria da cenografia ou vice-versa”, “assessoria de imprensa”, entre outras “receitas de sucesso”.



Registros da exposição “Curadoria-operária” realizada no Espaço Cultural Sergio Porto, em 2014. Imagens retiradas do site <http://alexandresa.org/Curadoria-operaria>

O caráter especulativo da produção cultural no país, apresentado na performance, demarca que as condições de atuação do curador por aqui tem que ser discutidas de forma específica. Ao escrever sobre o ofício do curador no Brasil hoje, em texto publicado no final de 2015, o crítico e curador carioca Felipe Scovino situa diferenças fundamentais entre o circuito de arte no Brasil ou América Latina e na América do Norte. Scovino afirma que a história da arte no país é “fraturada” por situações *sui generis* que acabam dificultando a tarefa, o exercício e a formação do curador no país. A insuficiência dos meios de atuação e a débil e frágil formação do curador, a fraca e defasada política de aquisição de acervos dos museus brasileiros e a descontínua produção bibliográfica sobre esses acervos são algumas das circunstâncias nacionais pontuadas por ele. “Do ponto de vista econômico, é difícil ser apenas curador na América Latina”, desabafa Scovino, explicando que devido aos poucos postos na área no país, “este profissional acaba atuando nas mais distintas áreas: história da arte, crítica, pesquisa universitária, jornalismo cultural, cargos administrativos ligados ao universo da arte”.

1.4.4. Curador-etc

Ao mesmo tempo em que proliferam-se discursos que tentam definir e explorar as especificidades de cada prática, o que vemos são figuras que se deslocam entre esses papéis de forma cada vez mais fluida. A artista, curadora e arquiteta brasileira Sônia Salcedo del Castillo (2014: 39) sublinha que “papéis culturais são cambiáveis em todo o sistema de arte contemporâneo. Artistas escrevem sobre os seus trabalhos, curadores fazem obras de suas exposições, críticos participam da construção da história da arte e assim, a ação crítica se torna cultural”. O discernimento sobre o trânsito profissional entre curadores, artistas, críticos e tantas outras formas de atuar no dispositivo curatorial nos remetem a figura do “curador-etc”, sugerida por Ricardo Basbaum (2005): “quando o curador questiona a natureza e a função de seu papel como curador”, diferindo-se de um curador em tempo integral: “curador-curador”. A dimensão do *-etc* se torna cada vez mais indispensável à prática da curadoria à medida em que crescem as camadas que atravessam a construção de uma exposição junto a novas responsabilidades e possibilidades de atuação.

Mas nem todos parecem reconhecer essa situação e as disputas localizadas nessas fronteiras têm convocado muitos debates. Entre os múltiplos deslocamentos entre os

agentes do sistema de arte, destacaremos aqui os atritos e questionamentos que envolvem os fluxos contemporâneos entre as atividades do curador e do crítico e as do curador e do artista. A decisão por problematizar justamente as fronteiras curador-crítico e curador-artista contribuirá para refletirmos no quarto capítulo sobre as exposições do artista Hélio Oiticica, que também atuava propondo “acontecimentos” expositivos, e para o debate acerca da curadoria da “Experiência Whitechapel”, marcada pelo diálogo deste artista com o crítico de arte Guy Brett.

Identificamos em nossa pesquisa a crença de que a crítica estaria perdendo sua autoridade em prol do reconhecimento do curador. Este discurso, já naturalizado, foi investigado durante a dissertação de mestrado do sociólogo da arte Guilherme Marcondes (2014) através da realização de entrevistas com profissionais da área atuantes entre Rio de Janeiro e São Paulo. O sociólogo concluiu que, ao menos no contexto brasileiro, há a sobreposição entre as carreiras do crítico, do curador e do professor. Diante desse quadro, contestou a proclamação do declínio da crítica de arte na “era da curadoria”. Marcondes identificou que esse perfil multitarefas na maioria das vezes se deve a instabilidade financeira e a exigência de novos atores (como os curadores) e formas de atuação (reinvenção da crítica) que dessem conta da Arte Contemporânea.

Em países como o Brasil, o deslocamento singular entre atores e agentes que atuam no campo da arte é frequente e, ainda que muitas vezes deva-se à já discutida condição de precariedade do meio, é também encarado como positivo. Convencido do caráter produtivo dessa relação de permissividade, Scovino (2015) considera fundamental a promoção de “espaços comuns de aprendizado e trocas para artistas, críticos, historiadores e curadores – e demais personagens”, propondo laboratórios onde estes pudessem experimentar, na prática, esses deslocamentos. Nesta mesma direção, Sônia Salcedo del Castillo (2014: 42), questiona se a estrutura disciplinar mais tradicional e rígida que diferencia esses papéis em “países em que os estudos são mais intensos” não acabaria por inibir “miscigenações criativas dessas atividades” (*ibid*: 39).

Para ressoar esses trânsitos, destacaremos os deslocamentos singulares entre crítico-curador-artista propostos pelo crítico brasileiro Frederico Moraes, pois acreditamos que suas proposições, ainda pouquíssimo pesquisadas, contribuem também para um reflexão acerca das possibilidades da “curadoria de experiências”. Longe de tentar resgatar um papel legitimador para a crítica de arte, Moraes talvez tenha sido um dos mais lúcidos

sobre a necessidade da reinvenção deste campo. “Não há mais obra. Não é mais possível qualquer julgamento”, dizia Morais (1970) defendendo que o olhar judicativo do crítico teria se tornado inútil quando, a partir dos anos 1960, artistas passaram a propor situações e se apropriar de objetos, deixando de produzir obras para contemplação. Não é à toa que este período marca a emergência da “virada experiencial”, que investigaremos no próximo capítulo. A crise pela qual passava a função da crítica foi percebida como oportunidade para indicar outras configurações possíveis, alargando seu campo de ação para além das publicações em páginas de jornais e revistas.

O desafio de propor uma crítica aberta, criadora e adequada à arte de seu tempo parece ter instigado toda a produção de Morais. Na passagem dos anos 60 para os 70, atuando entre Belo Horizonte e Rio de Janeiro, Morais se destacou por organizar eventos experimentais como desdobramento de sua atuação como crítico de arte. Uma das primeiras incursões de Morais no campo da curadoria foi a mostra “Vanguarda brasileira”, em 1966, na Galeria de Arte da Reitoria da UFMG, marcada por um ousado gesto curatorial. Mediante a impossibilidade da ida de Hélio Oiticica para a mostra, que reuniu outros seis cariocas, Morais decidiu executar a obra deste artista a partir de sua própria ideia de “apropriação”. Com a ajuda dos amigos Rubens Gerschman e Antonio Dias, refizeram um “bólide” com uma dúzia de ovos dentro de uma cesta de arame, e encheram carrinhos de pedreiro com brita e areia, que representaram Oiticica na exposição (REBOUÇAS, 2014: 3348). A vernissage foi marcada por uma reação inesperada da plateia que atirou os ovos contra militares que estavam presentes (RIBEIRO *apud* REBOUÇAS, 2014: 3348). Para a curadora Júlia Rebouças (*idem*), que escreveu sobre o evento, longe de tomar o lugar do artista, visto que a apropriação e a participação eram noções centrais na poética de Oiticica, a espontaneidade e a radicalidade do gesto de Morais diluíram sua autoridade de juiz e esmaeceram os limites entre a atuação crítica e artística, “conferindo um caráter híbrido e múltiplo que acompanharia Frederico Morais a partir dali”.

Uma nova brecha para repensar as possibilidades de atuação da crítica a partir do lugar do curador aconteceu em 1970. Sua mostra “A Nova Crítica”, na *Petite Galerie*, no Rio, se desenhou como um comentário crítico da exposição *Agnus Dei*, realizada anteriormente no mesmo local. Respondendo e discutindo obras com outras obras, Morais preencheu a galeria com milhares de garrafas de Coca-Cola, colocadas em contraste com

as únicas três garrafas do refrigerante que receberam as “Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola”, de Cildo Meireles. Na base que sustentava a obra de Meireles, colocou um agradecimento ao apoio da empresa que “gentilmente” doou quinze mil garrafas para a montagem. Desta forma, sua crítica tornou visível o poderoso “circuito ideológico” ao qual o artista se referia, apontando a potência e as limitações desta inserção.

Outro de seus gestos curatoriais ou “crítica-visual”, como preferia, foi colocar ao lado das fotografias da obra *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político*, na qual Cildo queimava galinhas amarradas em um mastro, um texto comparando esse episódio a situação dos que se auto-sacrificavam no Vietnã, além de transcrever um texto bíblico sobre Abraão. Já à proposição de Guilherme Magalhães Bastos de criar um edital decretando que todo visitante ao entrar na galeria teria seus bens desapropriados, Morais respondeu com outro edital desafiando a medida. Para “criticar”/“curar” as três telas em branco de Thereza Simões, Morais as deixou em diferentes bares da cidade. Depois, reuniu na mostra apenas os vestígios de cada uma. Uma havia sido roubada na Glória, outra estava completamente pintada, desenhada e escrita pelos frequentadores intelectuais de Ipanema, e a terceira estava partida em pedaços pelo dono do estabelecimento na Tijuca que não gostou de ver palavrões escritos na tela. Para Meireles, essa “nova crítica” não assumia o papel e o lugar do artista, mas se construía utilizando o mesmo suporte do seu objeto. “Assim como a crítica literária se exerce através do texto - talvez a crítica cinematográfica ideal deva ser exercida num filme, mais do que num texto sobre o filme”, explica Meireles (*in* Rebouças, 2014: 3354).

Nesse mesmo ano, meses antes, Morais aceitou o convite para desenvolver uma mostra sobre escultura no recém-criado Palácio das Artes de Belo Horizonte. Colocou duas condições: o foco seriam os “objetos” e o Parque Municipal ao redor do “Palácio” também integraria a área expositiva. Com o apoio da empresa de Turismo do Estado de Minas Gerais, Morais ofereceu uma ajuda de custo para quinze artistas criarem seus trabalhos diretamente no local, deslocando-os para fora do museu. Sem determinações sobre formato, duração ou tema, “Do Corpo à Terra” reuniu durante três dias proposições conceituais, ambientais, ecológicas, cinéticas, políticas, rituais, apropriações e *happenings*. Nesta exposição-acontecimento-manifestação em plena ditadura militar, além de propostas radicais como as de Cildo Meireles (*Tiradentes: totem-monumento ao preso político*), Artur Barrio (*Situação T/TI*), e Luiz Alphonsus (*napalm*), Morais também propôs uma

intervenção, assinando uma obra em que espalhou fotografias por quinze áreas da cidade. “Pela primeira vez, um crítico de arte atuava simultaneamente como curador e artista”, explica Morais (2006: 196)

Em sua atuação pioneira, na qual pontuamos apenas algumas situações, chama a atenção a liberdade com que se movia de forma estratégica entre os campos da criação, da crítica e dos eventos curatoriais, fazendo-os coincidir. Seus gestos, ao mesmo tempo espontâneos e estratégicos, eram fruto de uma convicção maior na arte como “exercício experimental da liberdade” e no museu como laboratório criativo. Para a curadora Lisette Lagnado, a atuação de Morais demonstra a relevância do pensamento curatorial antes da globalização desta atividade em nosso país. “É urgente incluir, na história das exposições, o trabalho de Frederico Morais”, defende Lagnado (2015: 87).

Acreditamos que posturas como as dele permitem hoje a proliferação de falas, como a do pesquisador Ivair Reinaldim (2015: 25), que declarou recentemente que “a curadoria também pode ser entendida como uma modalidade de crítica, fruto das transformações que a figura tradicional do crítico de arte sofreu e vem sofrendo no contexto contemporâneo.” É comum vermos hoje muitas atividades que eram associadas a tarefa do crítico, como a visita a ateliês e acompanhamento da produção contemporânea, através da proximidade com os artistas, serem atreladas à atuação curatorial. Os termos “acompanhamento crítico” ou “acompanhamento curatorial”, por exemplo, são constantemente tratados como sinônimos. Ainda que Morais não se preocupe em colocar esses territórios em disputa, seus exercícios práticos apontam para outros debates ligados ao pensamento curatorial hoje, como a figura do curador como artista e a noção de curadoria como processo/prática experimental.

O exercício criativo como possibilidade da crítica, que poderia se exercer através de montagens de exposições, como experimentou Morais, convoca outra relevante polêmica contemporânea sobre o lugar do curador como criador. Uma exposição pode ter status de obra de arte? Nesse caso, disputaria atenção com as obras à mostra? Como diferenciar as atividades do curador e dos artistas? Dois intelectuais contemporâneos tem levantado pontos de vista opostos sobre o fenômeno do curador como artista. Enquanto o filósofo e crítico russo-alemão Boris Groys (2011) defende que hoje os papéis do curador e do artista convergiram, a historiadora da arte inglesa Claire Bishop (2015: 270) acredita que essa confusão é “perigosa” e “imprudente”.

Para Groys (*apud* BISHOP, 2015: 270), a criação de uma instalação artística equivale a curadoria de uma exposição, pois ambas reúnem objetos por meio de critérios pessoais de seleção (assim como o *ready-made* duchampiano). Desta forma, o russo defende que a tentativa de distinguir uma exposição (curada) de uma instalação (artística) tornou-se obsoleta. Este argumento não convence Bishop⁷⁰, que diferencia o gesto de selecionar em cada agente. O do curador corresponderia sempre a uma “negociação ética de autorias preexistentes”, e jamais a uma criação estética *sui generis*, como dos artistas. “O que está em jogo aqui é uma consciência de que os curadores deveriam respeitar os desejos dos artistas, se comunicar com clareza e estar acessíveis a negociações”, escreve a crítica inglesa (2015: 274), destacando a dimensão ética do exercício curatorial.

Para defender seu argumento, Bishop recorre a já comentada situação em que Harald Szeemann, durante a Documenta 5, foi duramente acusado por artistas (especialmente entre os que apresentaram instalações) de impor suas premissas curatoriais sob os trabalhos. Na ocasião, os artistas em questão reivindicavam a postura do curador como “mediador e árbitro justo, que trabalhe em prol dos interesses dos artistas, em vez de um autor singular” (*idem*).

É nesta mesma ocasião que o artista Marcel Broodthaers apresenta, pela última vez, seu *Musée d'Art Moderne*. Em uma das seções à mostra, mais de 300 objetos emprestados de diversos museus e colecionadores particulares foram instalados de maneira convencional em paredes e vitrines. Etiquetas ao lado de cada peça afirmavam, em três línguas: “Isto não é uma obra de arte” (BISHOP, 2015: 275). Este “artista-curador” subverteu o esquema organizacional dos museus modernos para revelar os mecanismos expográficos de autoridade que constroem sentido para o público, criticando a instituição-museu. Ao mesmo tempo em que atuava como artista, curador e diretor de seu museu fictício, recolocava o artista no domínio da produção de significados ambíguos para a interpretação do espaço expositivo. Apresentando esse caso, Bishop pretende botar em alerta a autonomia do curador-autor frente a tarefa de produzir sentidos na medida em que hoje o “curador *freelancer*” tornou-se “corredor de influências entre os colecionadores, o mercado e as agências que administram fundos” (BISHOP, 2015: 279).

⁷⁰ Para Bishop, o principal efeito da arte de instalações, surgida nos anos 60, sobre o exercício curatorial foi justamente a restrição desta atividade a “un conjunto de funciones técnicas y administrativas” como a produção, a interpretação e a promoção. Enquanto projeto artístico que se ocupava do desenho do espaço, não havia mais objeto a ser instalado pelo curador.



Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, 1968-1972, criado/dirigido por Marcel Broodthaers.

Nos últimos anos, cresceu o coro de vozes insatisfeitas com essa situação, que parece ter se agravado nos últimos anos com consolidação de exposições construídas a partir de um discurso pré-definido pelo curador. Lamentando este quadro, o historiador da arte, crítico e curador brasileiro Roberto Conduru chega a declarar que hoje “poucas são as situações em que o curador agrega valor” (2004). Outra fala que ecoa esse descontentamento vem do artista-etc Ricardo Basbaum (2009): “Não vemos cuidado em trazer algo do encontro com as obras, e sim com o evento, uma entidade que tem uma dimensão pública mais clara”.

A tomada de consciência das disputas que entram em jogo no fazer curatorial é válida para que cada agente possa se posicionar com firmeza. Entretanto, como lembrou o curador Olu Oguibe (2004) na ânsia de tornarem-se reconhecidos, muitas vezes são os próprios artistas os primeiros a valorizar o curador que atua como “corredor cultural”, incentivando “aberrações e extremismos” (*idem*). Reconhecendo que muitos artistas tentaram resistir nos anos 1970, a pesquisadora Vesna Madzosi (2015: 150) estranha que atualmente “quase não se ouve falar da rejeição de participação em uma exposição devido às restrições”. A autora zomba da atual condescendência dos artistas frente à figura imponente de curadores tratados como “guardiões não apenas de seus trabalhos, mas também de suas vidas” (*idem*) e questiona a incapacidade de representarem e defenderem os próprios direitos frente a instituições. Madzosi lembra que o artista Daniel Buren, que durante a Documenta de 1972 criticou a força autoral de Szeemann, assumiu, em texto

publicado em 2004, que a passividade dos artistas frente à utilização pelos curadores só piorou nos últimos 30 anos. “A objetividade de nossa época (que alguns podem chamar cinismo) torna completamente improvável que artistas hoje não saibam o que está sendo tramado e o que está sendo declarado, e todos os tipos de discursos que os circundam!”, bradou Buren (*apud* Madzowski, 2015: 157).

Os artistas são também responsáveis por remodelar o lugar e o papel do curador, a medida que conseguem preservar a força de seu lugar de fala. A importância da compreensão das circunstâncias do cerco institucional que envolvem um “jogo crítico conceitual histórico” parece ser a preocupação de Ricardo Basbaum ao propor a noção de “artista-etc”⁷¹ como aquele que “questiona a natureza e a função de seu papel como artista.” (2005) Segundo Basbaum, é esse discernimento que permite o deslocamento do artista, para além da “plástica”, entre as esferas do agenciamento, da curadoria e da crítica, garantindo autonomia para intervir e desmontar o circuito. “É como se não vivêssemos mais nesse momento inocente, bastando fazer o trabalho, colocando-o na frente de alguém para o trabalho acontecer. Não. Esse encontro, atualmente precisa ser construído”, argumenta Basbaum (2013).

Muitos artistas contemporâneos tem atuado na organização de exposições, ultrapassando a posição de simples produtores de obras de arte. Há muitos debates hoje que problematizam a figura do artista-curador, o apresentando como uma novidade de nosso tempo. De fato, inúmeras exposições no âmbito da arte contemporânea brasileira internacional vem sendo curada por artistas: a Bienal de Veneza/Neves, proposta por Paulo Nazareth⁷²; a London Biennale⁷³, organizada por David Medalla; a curadoria da Bienal de Istambul pela dupla de artistas Elmgreen & Dragset; a da Manifesta por Christian Jankowski; a da Bienal de Xangai pelo coletivo indiano Raqs Media e da Bienal de Berlim pelo coletivo nova-iorquino DIS⁷⁴. Mas como destacou a artista-curadora Daniela Mattos (2016) “a presença de artistas ocupando a posição de curadores em projetos expositivos

⁷¹ Ricardo Basbaum foi um dos 30 artistas convidados pelo curador Jens Hoffmann, em 2003, a refletir sobre o que aconteceria caso um artista fosse convidado a curar a Documenta de Kassel (*The Next Documenta Should Be Curated By An Artist CITAR PROJETO*) Os retornos foram apresentados em um livro-exposição, no qual Basbaum respondeu a provocação lançando o já citado conceito de “artista-etc” e propondo que um “artista-curador” deveria organizar a Documenta seguinte. O que realmente veio a se confirmar com a nomeação do artista Roger M. Buergel como diretor artístico da Documenta XII.

⁷² Cf.: <http://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2015/05/30/noticia-e-mais,168198/veneza-e-aqui.shtml>

⁷³ Cf.: https://rbtxt.files.wordpress.com/2013/04/conversa_II_rb_f_edicao2_blog2.pdf/

e <http://www.1fmediaproject.net/2014/07/01/london-biennale-2014/comment-page-1/>

⁷⁴ Cabe destacar que o cargo de diretor artístico da Bienal Internacional de Artes de SP jamais foi ocupado por artistas.

não é uma tendência atual, mas um processo que pode ser cartografado como algo herdado por meio das contribuições de projetos artísticos experimentais na virada da modernidade para o período contemporâneo na arte”. Basta lembrarmos propostas já citadas durante a tese, como as “contra-exposições” de Courbet, dos Impressionistas, de Marcel Duchamp e de Marcel Broodthaers, que interferiram no domínio da curadoria.



Bienal de Veneza/Neves proposta por Paulo Nazareth, em 2015.

Em meio a eclosão do experimentalismo nos anos 1960, por exemplo, há uma extensa lista de propostas curatoriais desenvolvidas por artistas que tornam-se icônicas pela radicalidade com que reprogramaram o dispositivo curatorial. Entre elas, podemos citar a galeria criada pelo Grupo Rex, em São Paulo, encerrada com a histórica “Exposição-Não-Exposição”, em 1967⁷⁵; “O Vazio”, organizada por Yves Klein, em 1958, na Galeria Iris Clert, em Paris, que teve como “resposta” a mostra “O Pleno” de Armand P. Arman, em 1960, na mesma galeria; o labirinto “La Menesunda”, que oferecia uma experiência diferente em cada uma das 11 salas, organizadas pelos argentinos Marta Minujín e Rubén Santantonin, em 1965; as faixas de Daniel Buren na porta da Galeria Apollinaire, em 1968, em Milão; o evento “Mitos Vadios”, organizado por Ivald Granato, em 1978, num estacionamento de carros na rua Augusta, em São Paulo; a atuação de Hélio Oiticica, propondo “acontecimentos poético-urbanos”, na mostra “Nova Objetividade Brasileira” e a “Experiência Whitechapel”, entre outras situações curatoriais, que investigaremos no último capítulo desta tese.

⁷⁵ Cf.: Lopes, Fernanda. “A experiência Rex: Éramos o time do rei”. São Paulo: Alameda, 2009.

Ao mapear a diluição dos papéis entre artistas e curadores, podemos indicar também um caminho intermediário em que a curadoria pode ser ao mesmo tempo criativa e não concorrer com os artistas, conforme identificamos em práticas e definições de curadores como Jens Hoffmann, Sônia Salcedo Del Castillo e Luiz Camillo Osório. Para Hoffmann, ainda que o princípio criativo que unia os primeiros realizadores de exposição tenha se perdido em muitas mostras onde obras ilustram fixações dos curadores (2004), é inegável que entre estes agentes também se estabeleceram diversas trocas criativas e intelectuais. “A criatividade da curadoria hoje, acho que está muito relacionada a um diálogo constante com os artistas e é influenciada de maneira significativa por seus trabalhos e processos de trabalho”, resume o curador (*idem*).

A trajetória de Hoffmann é baseada no questionamento e investigação do próprio conceito de curadoria e todo o sistema subjacente à produção de exposições, que julga ser “mais radical”. Usando estratégias semelhantes às da arte conceitual, suas exposições não se prendem a uma forma fixa, sendo marcadas pela colaboração com artistas e pelo caráter processual e experimental, aberto a novos modelos expositivos. Chama a atenção que muitos de seus projetos não contemplem a apresentação de “obras de arte”, no sentido objetual convencional. Ele justifica tal fato a partir de sua recusa às economias da representação: “Em vez de apenas comentar a sociedade em metáforas textuais ou visuais, a exposição também cria e “performa” uma relação social”. Ao propor curadorias como um “conjunto de proposições vividas” defende que “a exposição” pode sim ser concebida “como trabalho de arte” (2004).

Ao comparar a criação dos curadores a dos poetas, a curadora Sônia Salcedo Del Castillo considera que existe certa liberdade poética no curar, defendendo que há uma “poética expositiva da arte contemporânea”, a qual nomeia “exopoesis”, (2014, 61-62). Para defender sua posição, cita depoimentos de dois curadores, o suíço Hans Ulrich Obrist e o brasileiro Agnaldo Farias. Ainda que o suíço já tenha se declarado refratário à ideia do curador como figura criativa⁷⁶, Castillo encontrou em uma de suas falas a seguinte afirmação: “os títulos de minhas exposições tornaram-se muito poéticos” e “não pesam sobre os artistas nem sobre as obras.” (*apud* CASTILLO, 2014: 61). Já Farias declarou:

“Não sou artista, nem tenho essa pretensão. Vai daí, meu trabalho nunca pretender concorrer com as obras expostas, o que não quer dizer que eu não ouse

⁷⁶ “artistas e suas obras não devem ser usados para ilustrar uma proposta ou premissa curatorial à qual estão subordinados” (OBRIST, 2014, p. 47)

no plano da montagem, que não assine embaixo a arrojada expografia (...), que não me permita forrar as paredes de papel kraft, (...), e discutir vizinhanças entre obras e criação de situações que nem sempre foram aceitas com tranquilidade pelos artistas responsáveis pelas obras. Pensei em paredes azuis para a coletiva em homenagem ao Bispo do Rosário, (...), porque a meu ver fazia todo o sentido do mundo com a biografia do próprio.” (FARIAS *apud* CASTILLO, 2015: 68).

Talvez, esse tipo de trabalho praticado por Farias esteja mais afinado com o que Roberto Conduru (2004: 31) prefere delimitar a uma “arte de expor”, onde “os diferentes tipos de objetos que compõe uma exibição preservem significados singulares e particulares que ultrapassam a mera soma de obras”. O historiador brasileiro propõe a noção de “transparência opaca” para indicar as montagens “ideais” em que as obras não tornem-se submissas ao aparato expositivo.

Luiz Camillo Osório (2015) também supera esse empasse lançando um olhar afirmativo sobre a “mão forte” da curadoria que resiste às acusações de subordinação das obras “as arbitrariedades conceituais e a manipulação cenográfica e experiencial”. Osório reconhece dois movimentos como parte da “virada curatorial”: “a hibridação constante e a penetração significativa da arte com a não-arte” e “a afirmação da exposição como obra de arte, assumindo para si uma espécie de estado de arte sem arte” (*idem*). A partir dessa perspectiva, apresenta o caso emblemático da mostra “Les Imateriaux”, curada pelo filósofo francês Jean-François Lyotard para o Centro Georges Pompidou, em 1985. A mostra, construída em formato de labirinto, indagava como as novas tecnologias, “imateriais”, configuravam a condição humana. Para Osório, Lyotard transformou o espaço expositivo em um “dispositivo filosófico”, onde “elementos cenográficos, textos, objetos, documentos que não se pretendem arte” contribuem para o embate poético com as obras. Essa forma de curar construindo uma tese, pelo emprego de componentes cênicos, objetos de arte e artefatos ao longo do percurso expositivo, parece ser a marca de renomados curadores como o brasileiro Paulo Herkenhoff e, mais recentemente, o filósofo Didi-Huberman.

Atuando nos limites entre crítico, curador e colaborador, Luiz Camillo Osório (2015) conclui que hoje “a exposição deve ser tomada como uma experiência, ao mesmo tempo intelectual, sensorial, tecnológica e assumida como um conjunto expositivo”. A sugestão de que a exposição coincida com uma experiência nos oferece pistas para investigar a centralidade que as “experiências” vem assumindo no dispositivo curatorial, como passaremos a investigar no próximo capítulo.

2

CURADORIA, EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, PARTICIPAÇÃO E ARTE CONTEMPORÂNEA

- 2.1. Percepção, participação e corpo
- 2.2. Virada Experiencial como problema curatorial
- 2.3. A experiência da participação: Minimalismo e Neoconcretismo
 - 2.3.1. Hélio Oiticica e a além-participação
- 2.4. Arte e Participação na Sociedade da Experiência

2.1 Percepção, participação e corpo

Se esta tese diz respeito à “curadoria de experiências”, vamos esclarecer, nesse capítulo, de qual noção de experiência estamos tratando. A experiência em questão surge durante o processo sensorial de ativação de uma obra de arte através do corpo do espectador, fruto portanto de uma arte considerada “participativa”, como investigaremos a partir das proposições do artista brasileiro Hélio Oiticica. A obra perde sua autonomia e só existe no espaço do “entre”, da relação. Estamos interessados nos momentos em que experiência coincide com obra e vice-versa. Entre as inúmeras possibilidades que as histórias das artes nos fornecem para pensar-problematizar experiências, nosso foco primordial será compreender uma noção que emerge a partir das proposições de Oiticica, base para as discussões de estudos curatoriais no próximo bloco.

Para problematizar essa noção, realizaremos um resgate das discussões contemporâneas a respeito da experiência da participação na arte, buscando sempre pontuar curadorias de exposições marcadas por tais questões. Como estratégia, percorreremos primeiramente a genealogia de uma “virada experiencial” social, econômica e cultural, marcada nas artes, segundo a hipótese da pesquisadora Dorothea von Hantelmann (2014), pelo crescente interesse na produção de experiências como um meio artístico, desde os anos 1960. Desta maneira, investigaremos o momento em que as instituições de arte começam a incorporar certas proposições deste “meio artístico”, tornando-se espaço privilegiado de promoção de experiências estéticas.

Mas, se nossas discussões envolvem arte, corpo, subjetividade e experiência, antes de avançar é preciso problematizar as mudanças históricas nas relações entre esses campos. Não tomaremos nem o corpo nem as experiências como dados naturais, mas como efeito e instrumentos de dispositivos, assim como o dispositivo da curadoria, que envolvem uma rede heterogênea de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais. Afinal, persistindo nas proposições indicadas por Michael Foucault, não acreditamos em um mesmo “sujeito” que vê, percebe, conhece e sente em qualquer formação histórica e sob qualquer forma de mediação.

A passagem para a vida moderna – atravessada pelo bombardeio de choques perceptivos oriundos da convergência de transformações tecnológicas e científicas, novos meios de transporte, rápido crescimento industrial e populacional, avanço do capitalismo e aumento das velocidades e perigos urbanos – é marcada por novas formas de subjetivação

em que o corpo humano torna-se condição para a produção da experiência perceptiva⁷⁷. Segundo o teórico Jonathan Crary (2012), esta exaustiva aceleração do cotidiano urbano nas metrópoles modernas suscitou uma nova forma de perceber moldada pelos estudos sobre a fisiologia do corpo humano, estabelecendo uma nova concepção do que é a percepção, agora vista como corporalizada e dependente de um corpo biológico. Assim, a instabilidade dos fluxos, intensidades e temporalidades que atravessavam o corpo do sujeito moderno começam a participar de toda produção de conhecimento.

Ao longo do século XIX, o sujeito não apenas participa desta produção, mas torna-se objeto de seu próprio conhecimento. As Ciências inauguram novos discursos sobre o corpo humano, estimulando sua regulação, docilização, disciplinarização e adaptação ao trabalho moderno. Crescem os estudos em Psicofisiologia e Fisiologia Óptica interessados no funcionamento da percepção visual. Estas pesquisas colocam à prova a produção da imagem fundamentada exclusivamente nas leis da física óptica newtoniana baseada em raios luminosos, sem considerar a interferência humana. Ao anunciar que a produção da imagem se dava na retina, condicionada ao movimento muscular do olho, a fisiologia se ocupou com a separação, racionalização e instrumentalização dos sentidos. Segundo a pesquisadora Victa de Carvalho:

“A visão na modernidade torna-se o aspecto de um corpo que pode ser capturado, modelado e controlado por técnicas. O acúmulo de conhecimento sobre um observador que assume a forma de um corpo físico favorece o desenvolvimento de procedimentos de normatização a partir de técnicas de estímulo e manipulação.” (CARVALHO, 2008: 39)

O corpo tornado aparato fisiológico contribuiu para alterar as formas de compreensão e percepção do mundo. Assim como nas Ciências, saberes como a Psicologia, a Biologia, a Economia e as Artes, vivenciavam naquele momento uma “crise da representabilidade”. Tais mudanças estremeceram o paradigma que, desde o Renascimento Italiano, colocava em pólos distintos da produção de conhecimento: subjetividade e verdade, indivíduo e sociedade, sujeito e objeto. Não havia mais uma verdade única, fiel e segura sobre o mundo a ser representada. “A realidade passa a ser construída por um corpo imperfeito que admite múltiplas possibilidades de percepção e experiência e que não é capaz de atestar qual delas é a mais adequada”, resume Victa de

⁷⁷ Em suas análises, autores como Walter Benjamin, Sigfried Kracauer, Georg Simmel, Richard Sennett, Jonathan Crary, Ben Singer e Tom Gunning situam a modernidade como um processo, desenvolvido na Europa Ocidental ao longo do século XIX, caracterizado por uma nova organização econômica, política e cultural, rico em inovações tecnológicas que implicaram em mudanças nas formas de percepção e da experiência dos sujeitos.

Carvalho (2008: 37), apoiada nas teorias de Hans Ulrich Gumbrecht sobre a “Modernização dos Sentidos”, e de Michel Foucault, em “As Palavras e as coisas”. É este o momento, segundo o pesquisador Luiz Claudio da Costa (2011), da entrada em cena da figura do “observador” moderno, da visão subjetiva e da percepção “não verídica” do mundo.

Na história da pintura, que muitas vezes se confunde com uma história “oficial” da arte, a tela que carregava os princípios e valores renascentistas, considerada uma “janela” que simulava a “realidade” do mundo “exterior”, começa a ser questionada pelos impressionistas, a partir da segunda metade do século XIX. Até este momento, não havia a noção de subjetividade, tornando a representação algo objetivo que poderia ser alcançado pelo pintor. Princípios da matemática e da geometria euclidiana eram usados para balizar enquadramentos, distâncias e proporções harmônicas entre os objetos. Tais cálculos pressupunham um ponto único para a contemplação do espectador, pois este, fixado em suas identidades “pré-modernas”, era considerado centralizado, estável e pontual.

Em sua leitura do crítico Michael Fried, o artista e pesquisador André Parente (1999: 127) pontua que as origens da pintura moderna remetem ao surgimento da crítica de arte, emergindo atrelada a um esforço, desde os textos de Diderot, contra a falsidade da representação e a teatralidade da figuração. Essa intenção, segundo Parente (*idem*), teria levado a pintura francesa a questionar o lugar do espectador por meio de dois caminhos diferentes. De um lado, uma corrente dramática recorria a todos os procedimentos possíveis para fechar o quadro à presença do espectador. Na linha oposta, uma concepção pastoral buscava trazer o espectador para dentro do quadro, quase literalmente. “Estas duas concepções negam a presença do observador diante do quadro, e colocam esta negação na origem da modernidade”, afirma Parente (*idem*).

Quando os pintores impressionistas se recusaram a seguir as regras tradicionais da chamada arte acadêmica, a perspectiva e a representação cederam lugar à gradual desconstrução da imagem pela percepção não verídica e subjetiva. Estes jovens pintores romperam com a crença numa realidade pré-estabelecida, pois não almejavam mais pintar o mundo, mas pintar exatamente o modo como o homem o percebia, esforçando-se para pintar a luz exatamente como o olho a via, deixando ao olhar do observador (que já sabemos, hiperestimulado pelo ambiente urbano moderno) o trabalho de construção da imagem. Como elucidada o pesquisador Alexandre Costa (2005), “uma pintura de Seurat ou

de Signac, que levaram ao extremo esse objetivo, não passa de uma série de pontos de cores básicas, que nossos olhos percebem como gradações de cor, desde que elas sejam olhadas suficientemente de longe.”

Ainda que este movimento artístico já incorpore as noções de uma visão subjetiva e o espectador deixe de ser considerado um receptor “passivo” (em relação à visão), ao se preocupar em pintar a partir das variações da percepção da luz, referência externa à obra, ainda não há o rompimento com a dualidade sujeito-objeto. Nesse momento, o olhar do observador ainda se concentra em um único objeto. Portanto, por mais que possamos identificar uma semente da problematização da “participação” do espectador na arte neste estágio, esta não se resolve aqui.

Outro ponto a ser destacado é que mesmo contestando o dirigismo da Academia e recusando os espaços oficiais de exibição de sua época – como discutidos no primeiro capítulo – as exposições impressionistas não exploraram montagens diferentes dos modos decorativos clássicos de apresentação, preservando a distância segura entre espectador e obra. Se de perto, o espectador só conseguia observar a materialidade da tinta num quadro impressionista, ele deveria se afastar da tela para conseguir “absorver” a paisagem retratada pelo pintor, mantendo-se em um lugar definido.

Nas artes, o modernismo foi um período extremamente materialista e localizado que se interessou pela forma, superfície, pigmentação e pureza visual. Paul Cézanne, um dos primeiros a pintar impressões e experimentar novas maneiras de representar a luz e o espaço através da cor e da pintura, foi percussor desta fase que se estendeu até o abstracionismo de Wassily Kandinsky e o neo-plasticismo de Piet Mondrian. Este movimento, por sua vez, precedeu as vanguardas estéticas europeias, emergentes no início do século XX, que trouxeram novos paradigmas estéticos. Como nos lembra Luiz Cláudio da Costa (2011), a forma de percepção “não verídica” é acompanhada de um “afastamento do corpo”, levando a arte moderna a culminar numa produção abstrata”. “A reação pós-moderna iria revelar um novo lugar para o corpo, especialmente nas artes voltadas para o ambiente e o contexto, mas também na escultura, nos *happenings* e na performance...”, anuncia Costa (*idem*).

Apoiado nas teses de Jonathan Crary, o pesquisador Luiz Claudio da Costa elucida que a "condição de possibilidade para as experimentações artísticas do modernismo" não são do final do século XIX, mas dos primeiros decênios:

“Assim, quando Manet apresentou suas telas *Almoço na relva* em 1863 e *Olympia* em 1865, quando Eadweard Muybridge produziu as primeiras fotografias de exposição rápida do galope de um cavalo em 1878 e, ainda, quando as primeiras imagens do cinema dos irmãos Lumière foram projetadas no Grand Café em Paris em 1895, as novas condições da percepção moderna já estavam solidificadas” (COSTA, 2011)

Crary expande o campo da experiência visual para além dos limites da produção artística convencionalmente baseada na pintura, fotografia ou cinema, transformando dispositivos ópticos de apelo popular em chaves para a compreensão do regime de visualidade do observador moderno. A tese de Crary confirma a hipótese de que tais inovações artísticas, citadas por Costa, só foram possíveis a partir da “modernização da percepção”, com o surgimento de novas tecnologias de produção de imagem ainda no início do século XIX.

Diversos dispositivos imagéticos criados nesta época, como o Estereoscópio (Charles Wheatstone, 1838), o Kaleidoscópio (David Brewster, 1815), o Thaumatrópio (John Paris, 1825), o Phenakistiscópio (Joseph Plateau, 1830), o Estroboscópio (Simon Ritter von Stampfer, 1834) e o Zootrópio (William George Horner, 1835) traziam alternativas à supremacia monocular. Segundo André Parente (1999), o aperfeiçoamento dos diferentes dispositivos imersivos panorâmicos, ainda entre os séculos XVII e XVIII, já problematizavam a relação da imagem com o espectador, pois indicavam o desejo de trazê-lo para o centro da ação representada. Ambas as formas de espetáculo estimularam a entrada do corpo na experiência visual, simulando a mobilidade de um espectador autônomo que se faz observador.

O regime de visão clássico dominante entre os séculos XVII e XVIII é comparado por Crary ao funcionamento estático das “câmeras obscuras”⁷⁸, que determinavam a posição objetiva, passiva e interiorizada de um observador em relação ao mundo exterior, paradigma perpetuado por séculos. Para ilustrar a passagem para um regime de visão subjetivo que inaugura o estatuto do observador e da imagem moderna, Crary usa a metáfora visual do estereoscópio. No início do século XIX, a estereoscopia foi o primeiro aparelho de visão a oferecer imagens em três dimensões e tornou-se uma forma de entretenimento bastante popular no período. Tecnicamente, estes instrumentos de formato binocular eram capazes de oferecer cenas tridimensionais a partir de duas fotografias de

⁷⁸ Segundo Maria Cristina Franco Ferraz (2009), “a câmera escura, que podia ter a dimensão de um quarto ou ser um artefato portátil, funciona da seguinte maneira: em um ambiente ou caixa totalmente fechados e escuros, apenas um pequeno orifício deixa os raios luminosos penetrarem, produzindo na parede ou na superfície ao fundo uma imagem invertida do que estaria fora. Lentes acabaram sendo utilizadas para corrigir a inversão dessa imagem”

uma mesma cena tomadas a partir do afastamento similar aos dois olhos humanos. Segundo Carvalho (2008: 43), a imagem estereoscópica existe somente durante o tempo de observação, ao longo de uma experiência que se estabelece entre observador e dispositivo, inaugurando uma nova maneira de relacionar a máquina ao corpo humano.

Assim, consideramos que a “modernização da percepção” é o processo em que o ponto de vista único cede lugar a uma visão subjetiva, ancorada em um observador “ativo”, no sentido em que a produção da imagem passa a mobilizar seu corpo inteiro. Altera-se radicalmente o estatuto da imagem, que se torna “imersiva sensorial ou psicologicamente” (PARENTE, 1999: 128), passando a considerar o tempo e o movimento (CARVALHO, 2008: 36). Cabe lembrar que, ao mesmo tempo, as ciências, como as citadas fisiologias, desenvolviam estudos sobre o olho e a visão capazes de tornar as novas subjetividades emergentes flexíveis e obedientes. Desta forma, percebemos neste momento histórico tanto a marca instigante da convocação do corpo no processo de produção de conhecimento, experiências, subjetividade e visualidade quanto do desenvolvimento de novas formas de controlá-lo e manipulá-lo, que surgem inseparáveis.

A importância estratégica aos debates contemporâneos do recuo ao século XIX proposto por Crary é enfatizada pela pesquisadora Maria Cristina Franco Ferraz (2009): “ressaltar de que forma certos traços muitas vezes associados à “pós-modernidade” – fragmentação, desreferencialização, descentramento do sujeito, para citar alguns dos mais enfatizados – já se encontravam plenamente presentes no século XIX, tanto no âmbito da experiência quanto no da reflexão teórica.” Entretanto, mesmo que o corpo tenha se tornando condição para a produção da experiência perceptiva desde a modernidade, a passagem das condições de atenção de um modelo contemplativo para um regime processual, ainda está em curso, como nos mostra Victa de Carvalho ao comparar ambientes e instalações imersivas de arte contemporâneas aos dispositivos imersivos modernos: “o que está em jogo não é mais apenas o desejo de presença como nos panoramas ou museus de cera ou no cinema, mas a possibilidade de interferir nessa mais-realidade apresentada, e vivenciar imagens como o próprio lugar das experiências.” (CARVALHO: 2008: 98)

A partir dessas discussões, percebemos que há sempre uma co-relação entre experiência e produção de subjetividade e agregamos novas ferramentas para compreender e discutir as modalidades de experiência no contemporâneo. Vamos agora averiguar como

se dá esse desdobramento de um desejo de experiência, que emerge com a vida moderna, para uma sociedade em que a experiência ganha centralidade, culminando com uma “virada” na forma de conceber as obras de artes, e, conseqüentemente, de exibi-las.

2.2. A virada experiencial como problema curatorial

Ao apresentar uma breve genealogia do que chamou de “virada curatorial da arte contemporânea” a partir dos anos 60, o crítico Luiz Camillo Osório (2015: 68-69) destaca que nesse mesmo contexto ocorrem duas outras guinadas históricas: a “virada educacional”⁷⁹ (exigindo uma atuação mais radical e propositiva da dimensão educativa nas práticas curatoriais) e a “virada experiencial” (exigindo novas políticas institucionais). A hipótese de uma “virada experiencial” é proposta pela historiadora da arte alemã Dorothea von Hantelmann, em seu ensaio “The Experiential Turn”, publicado em 2014, em que investiga o deslocamento contemporâneo da natureza da participação do público e da relação entre espectador, obra de arte e instituição a partir das recentes transformações econômicas e culturais do Ocidente. Coloca-se em análise o processo que levou “experiências” a tornarem-se quase um “meio artístico” na arte contemporânea, considerando a maneira como produzem sentido e como são criadas, moduladas e refletidas nas obras.

A pesquisadora alemã inicia seu argumento defendendo que toda obra de arte possui uma dimensão performativa e produtiva que interfere na produção de sentidos, tanto a partir do contexto espacial e discursivo em que está inserida quanto das relações que estabelece com um espectador ou um público. Mas o que ela vai destacar é que em determinada configuração histórica os efeitos da obra sobre o espectador e a situação em que é realizada, ou seja, sua dimensão performativa, tornaram-se uma preocupação, não inédita, mas predominante entre os artistas. Nas palavras de von Hantelmann (2014): “Toda obra de arte produz algum tipo de experiência (estética). Mas o que eu gostaria de argumentar é que dos anos 1960 em diante, a criação e o “*shaping*” de experiências tornaram-se cada vez mais parte integral da concepção de obras da arte.”⁸⁰

Na tentativa de analisar esse processo, von Hantelmann investiga dois ângulos da dimensão experiencial da arte. Por um lado, propõe uma perspectiva histórica da arte, a

⁷⁹ Conceituada pela pesquisadora Irit Rogoff.

⁸⁰ “Every artwork produces some kind of (aesthetic) experience. But as I would like to argue, from the 1960s onward, the creation and shaping of experiences have increasingly become an integral part of the artwork’s conception.”

partir da emergência de posições artísticas, como as da “Minimal Art” nos EUA, a qual acrescentaremos também as contribuições do movimento Neoconcreto no Brasil. Por outro lado, avalia os desdobramentos dessa questão em diálogo com as novas configurações culturais, econômicas e sociais do capitalismo neoliberal. Tal “virada experiencial”, portanto, não se limitaria ao campo estético.

Utilizando referências sociológicas, como o conceito de “sociedade da experiência” (“Experience Society”)⁸¹ do sociólogo alemão Gerhard Schulze, Von Hantelmann analisa tal virada na arte a partir do contexto em que as “experiências” tornam-se centrais também aos novos modelos econômicos, culturais e sociais⁸². Schulze situa a ênfase no experiencial destacando as ressonâncias no campo da cultura da transição das “sociedades da escassez” para as da “abundância”(desde 1950 nos EUA e, desde 1960 na Europa). Para o autor, tais transformações, ao proporcionarem o aumento (ainda que de forma desigual) da renda e o tempo de lazer, promoveram uma nova relação com o mundo material, que se deslocou da produção de coisas para a seleção delas. De forma gradual, os sujeitos passariam a orientar suas escolhas cada vez mais por critérios “estéticos”, “como a qualidade e a intensidade das experiências” vividas.

Em seu livro, publicado em 1992 e escrito no final da década de 1980, o autor alemão apoiado pelas pesquisas sobre o “cuidado de si”, as “tecnologias de si” e a “estética da existência” lançadas por Michel Foucault anos antes⁸³, sinaliza que na “Sociedade da Experiência” o cultivo de novos modos de vida deixaria de ser privilégio das classes sociais dominantes, para se tornar um fenômeno de massa, caracterizando um grande movimento de democratização do campo da cultura. Isto explicaria por que nas sociedades ocidentais, o estético⁸⁴ estaria ganhando cada vez mais significado para na construção de formas de vida. Schulze (*apud* VON HANTELMAANN, 2014) defendia esta virada em direção ao sujeito como um projeto “urgente e necessário” que exigia debate público - discussão que von Hantelmann se interessa em fazer.

⁸¹ Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft* (Frankfurt: Campus, 1992). [Published in English as *The Experience Society* (London: Sage, 2005).

⁸² Von Hantelmann destaca inúmeras outras abordagens possíveis a discussão da crescente ênfase na experiência nos campos sócio-econômico-cultural, como Ulrich Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity* (London: Sage, 1992); Zygmunt Bauman, *The Art of Life* (Cambridge: Polity, 2008); B. Joseph Pine and James H. Gilmore, *The Experience Economy* (Boston: Harvard Business School Press, 1999). Além das análises sociológicas pioneiras e inovadoras de Georg Simmel.

⁸³ Michel Foucault tratou essencialmente do conceito do “cuidado de si” no curso “Hermeneutica do sujeito” que proferiu no Collège de France, em Paris, entre 1981 e 1982. A transcrição das aulas foi publicada apenas em 2001, com o título de “l'herméneutique du sujet”.

⁸⁴ Como em Michel Foucault, a noção de “estética” passa a estar mais associada à produção de subjetividade do que com a criação de objetos.

Este contexto social e cultural no campo da arte é analisado por Von Hantelmann por meio de uma investigação sobre a transição de uma “estética do objeto” para uma “estética da experiência”. Para a autora, a noção de uma “estética do objeto” está atrelada à genealogia das exposições. Assim como as teses de Benjamin destacam a função do cinema na adaptação aos novos fluxos sensoriais da vida moderna em ambiente urbano, para Von Hantelmann, os museus e exposições, desde o século XVIII, teriam introduzido um ritual (2012) de adequação das subjetividades modernas aos valores das sociedades burguesas, posicionando o indivíduo em relação à cultura material, na qual emergem as narrativas lineares de tempo e progresso. “Enquanto essa ordem [ordem sócio-econômica que se baseou o museu moderno] foi determinada por premissas de produção e progresso, a exposição pôde ser o local privilegiado para realizar ritualmente um encontro subjetivo com objetos”⁸⁵, sintetiza a historiadora da arte (VON HANTELMAAN, 2014), para quem a exposição, e não a arte, é a grande invenção dos tempos modernos⁸⁶. (VON HANTELMAAN, 2011: 8)

Ao se debruçar sobre a história das exposições, Von Hantelmann avaliou que a formação histórica dos museus - que tradicionalmente tende a explicar o significado particular de cada objeto seguindo critérios como cronologia, evolução artística e nacionalidade - começou a ser fortemente questionada e desafiada a partir dos anos 1960:

"A exposição, concebida como um espaço dedicado ao cultivo de nossas mais sofisticadas relações com os objetos, agora propõe uma experiência estética que já não está relacionada ao trabalho, mas é autorrelacionada. O objeto, tradicionalmente o protagonista da produção do sentido, torna-se um dispositivo para o engajamento em uma relação experimental consigo e com os outros".⁸⁷
(VON HANTELMAAN, 2014)

Ao localizar neste período a entrada decisiva da experiência estética como protagonista no campo da arte, ocupando o lugar até então privilegiado ao objeto acabado, a historiadora alemã enfatizará as produções de arte minimalistas realizadas no período. Mas devemos lembrar que a década de 1960 foi extremamente fértil em experimentações artísticas que questionavam categorias e fronteiras, contribuindo para essa re colocação do lugar da experiência na produção artística. Além da *Minimal Art*, neste período surgem a *pop art*, a arte conceitual, as instalações, os trabalhos em *site-specific* ou *in situ*, a *land art*,

⁸⁵ “As long as this order was determined by premises of production and progress, the exhibition was able to be the privileged site for ritually performing a subjective encounter with objects”

⁸⁶ “it is not art but the exhibition that is the definitive invention of modern times”.

⁸⁷ “The exhibition, once conceived as a space dedicated to cultivating our most sophisticated relationships to objects, now proposes an aesthetic experience that is no longer work-related but self-related. The object, traditionally the protagonist of meaning production, becomes a device for engaging in an experimental relation with oneself and others.”

a *performance*, as estruturas ambientais, entre muitas outras manifestações que desconstruíram padrões do que se entendia por pintura e escultura, passando a atuar em um campo expandido e ocupar um lugar híbrido. Debruçado sobre algumas destas produções, Umberto Eco lança sua tese sobre a “obra aberta” em 1962, na Itália, em que confirma que a contingência do significado do objeto artístico, que de modo geral refere-se a qualquer produção estética, havia se tornando o grande objetivo das poéticas naquele momento.

Tais grupos não identificavam uma verdade da arte, fragmentando conceitos que legitimavam o discurso artístico até aquele momento. Nenhuma interpretação que se fizesse sobre essas produções poderia garantir sua legitimidade, e múltiplas leituras tornavam-se possíveis. A emergente incerteza sobre uma definição segura de arte gerou uma proliferação de discursos apocalípticos anunciando a “morte da arte”. Mas como explica o pesquisador Fernando Gonçalves (2004: 6) “o que morre não é a arte em si, mas sua identificação com um relato oficial e uma experiência de arte que produz objetos auráticos concebidos para serem contemplados.” É esta concepção ocidental que deu origem a “história da arte”, portanto, que chega ao fim. Sem saudosismos, o filósofo Arthur Danto avalia que a partir de então, os artistas, sem o peso da carga histórica, estavam “livres para fazer arte em qualquer sentido que desejarem, com qualquer propósito que desejarem, ou sem nenhum”⁸⁸ (DANTO, 2003: 37) Descolada de uma evolução histórica, deixa de haver critérios universais para se estabelecer o que é ou não é arte, e muda também a forma de experienciar a arte. Quando essas incertezas passam, gradualmente a ser incorporadas pelas instituições de arte nas décadas seguintes, o paradigma interpretativo, característico da organização de exposições desde a formação histórica dos museus, perde sua sustentação. A experiência estética provocada pelo contato com a obra passa a conduzir a produção de sentido, sobrepondo-se a importância de compreender, interpretar e avaliar as obras.

A noção de arte é radicalmente redefinida quando deixa de ser uma atividade especializada e separada para integrar-se à construção da vida cotidiana⁸⁹. Situadas na fronteira entre arte e vida, muitas das situações artísticas experimentadas durante a década de 1960 promoveram a ideia de um público inventivo e atuante como condição do fazer

⁸⁸ “libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, ou sin ninguno.”

⁸⁹ A ligação arte e vida, tratada com tanta liberdade pela arte contemporânea, é proposta pelo menos desde os ready-mades de Duchamp, propondo o deslocamento de objetos comuns de seu uso cotidiano. Com este gesto o artista recusava ao mesmo tempo uma lógica da representação (o urinol não representa o urinol, mas é o próprio urinol) e uma adequação a uma história linear da arte.

artístico, demonstrando que somos todos “igualmente capazes de inventar nossas próprias traduções” para as obras (BISHOP, 2006: 16). Dentro desta virada para uma “estética da experiência”, muitos trabalhos questionavam a participação do espectador, como as esculturas minimalistas, os não-objetos neoconcretos, os *happenings de Allan Kaprow*, as instalações pós-minimalistas, as instruções do grupo Fluxus, a deriva e as situações construídas por Guy Debord e seus colegas da Internacional Situacionista, as ações idealizadas pelo *Groupe de Recherche d'Art Visuel* [Grupo de Pesquisa de Arte Visual], o cinema *new-wave* e *nouveau roman* e a *escultura social* de Joseph Beuys que declara que “todo homem é um artista”.

De forma geral, essas situações artísticas, marcadas por um golpe no modelo estético dominante, desprivilegiavam a visão sobre o objeto artístico e passaram a convocar o corpo, carregado de sensações. Há um envolvimento mais radical do corpo do que falava Jonathan Crary (2012) em sua pesquisa, já citada, sobre a os regimes de visualidade moderno. A descoberta do corpo nas décadas de 1960-1970 poderia render um capítulo à parte, não pela forma como foi representado por artistas, mas pela ousadia com que foi experimentado. Enquanto muitos artistas experimentavam com radicalidade seus próprios corpos como vetor criativo (dilacerando, ferindo ou até se mutilando), houve também os que passaram a propor obras que solicitavam a presença do espectador, evocando uma experiência estética processada no corpo. Este contexto foi oportuno, portanto, para a emergência de proposições interessadas no engajamento físico do espectador com a obra de arte, onde o sujeito da experiência é o público e não o artista. O contato com este tipo de produção artística suscita uma nova possibilidade para se experimentar a arte, que não exigia nem uma atitude exclusivamente contemplativa nem a decifração de um conteúdo por trás das obras. É neste sentido que aproximamos, nesta tese, experiência estética e participação do espectador.

Ao mapear a história da arte participativa ao longo do século XX, a pesquisadora inglesa Claire Bishop (2006; 2011; 2012) identifica que, na narrativa dominante, o desejo de ativar o espectador aparece constantemente associado a propostas artísticas orientadas ao engajamento social. A autora problematiza o discurso hegemônico que marca a modernidade pela oposição entre a “ativação do público” que restauraria o comum *versus* o “consumo espectral passivo” próprio do espetáculo da vida moderna. (BISHOP, 2011) Suas pesquisas indicam que entre as vanguardas modernas europeias, por exemplo, a

participação não tinha um alinhamento político determinado. “Em ambos os casos, o trabalho busca forjar um corpo social coletivo, coautor e participativo”, compara Bishop (*idem*), diferenciando os gestos dos futuristas (pautados pelo fascismo italiano), dos construtivistas (orientados para uma nova ordem mundial bolchevique) e dos dadaístas (experimentados como negação anárquica da política).

Ainda que muitas estratégias artísticas colocadas em ação no pós-guerra estejam vinculadas a uma crítica do capitalismo de consumo, Bishop (*idem*) destaca a importância de considerar os significados, objetivos e intenções de participação produzidos em cada contexto ideológico (como a América do Sul e o Leste Europeu). Para Bishop, enquanto durante as ditaduras militares latino-americanas surgiram modos de ação social agressivos e fragmentados, marcados pelo antagonismo de classes, reificação e alienação, o trabalho do Grupo de Ações Coletivas, ativo em Moscou desde 1976, “em vez de reforçar o dogma coletivista do comunismo, empregou a participação como meio de criar uma esfera privatizada de expressão individual”, que em nada se opõe aos interesses capitalistas.

As análises de Claire Bishop consideram que em cada momento histórico, a “arte participativa” assume uma forma diferente, pois busca negar diferentes objetos artísticos e sociopolíticos, e acrescentaríamos, suscitam diferentes possibilidades à experiência estética. Dentre os movimentos de vanguarda que marcaram os anos 1960 propondo um reposicionamento do espectador, as produções minimalistas e neoconcretistas se destacaram pela orientação fenomenológica da experiência. Ambos exigiam uma nova postura do observador diante das obras, marcada por uma experiência “participativa”. Discutiremos brevemente a guinada para uma “estética da experiência” a partir de proposições de artistas destes dois movimentos, que emergem quase simultaneamente entre Estados Unidos e Brasil, distinguindo o modo como direcionam a experiência participativa do público. Nosso interesse é situar, dentro das discussões contemporâneas sobre arte, experiência e participação, a singularidade do pensamento de Hélio Oiticica, que servirá de ferramenta para a investigação curatorial do próximo capítulo.

2.3. A experiência pela participação: Minimalismo e Neoconcretismo

É a produção dos artistas americanos, posteriormente reunidos sobre o rótulo da “Minimal Art” ou Minimalismo, como Robert Morris, Donald Judd, Carl Andre e Robert

Irwin, entre outros nomes⁹⁰, que começa, de acordo com von Hantelmann, a desafiar a configuração padrão dos museus na década de 1960. Segundo a autora (2014), uma instalação minimalista de Robert Morris, nesse período, dificilmente se enquadraria como algo que precisaria ser lido ou discernido pelo espectador seguindo o tradicional paradigma da “interpretação”, mas certamente “produziria uma experiência” através da maneira como se relaciona com o espaço e com o corpo do espectador.

A produção de Morris, que inclui escritos fundamentais para entender o período, questionou as noções tradicionais de objeto de arte e de espectador. O sentido da obra era indeterminado, pois se produzia na relação com uma realidade dada, o contexto ou a situação propostos pelo artista⁹¹. Negando a lógica da representação, os objetos inventados pelo artista exigiam uma “perspectiva vivida corporalmente” (“lived bodily perspective”, como descreveu Rosalind Krauss), voltada para a “experiência estética e não-estética”⁹² do observador, que passaria a incorporar o ato criativo. Morris é quem melhor explicita sua intenção: “Eu quero fornecer uma situação em que as pessoas podem tornar-se mais conscientes de si mesmos e de sua própria experiência em vez de mais conscientes de alguma versão da minha experiência”⁹³ (MORRIS, 1971).

Ao traçar os caminhos da escultura moderna, em seu livro homônimo, Rosalind Krauss (1998: 241), apresenta “Column” de Robert Morris, feita para integrar o cenário de uma peça do *Living Theater*, em Nova York, em 1961. A coluna de Morris, construída com chapas de compensado pintadas de cinza, em escala humana, permanecia por três minutos e meio no centro do palco disposta na posição vertical, até tombar para o chão, permanecendo na horizontal pelo mesmo período. Evidencia-se que em cada orientação, a mesma forma abre-se a novos sentidos. Esta obra, posteriormente exposta em galerias, já carrega muito do repertório minimalista de Morris presente em peças como *Untitled (L-Beams)*, de 1965, que reunia três grandes esculturas fisicamente idênticas em forma de L,

⁹⁰ Apesar de nunca ter sido exatamente definido, o termo Minimalismo ou *Minimal Art* denota um estilo da vanguarda que surge nos anos 1960, frequentemente associado a produção de Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt e Robert Morris. Segundo o crítico de arte Renato Rodrigues da Silva (2001: 10), o movimento Minimalista inclui também os artistas: Frank Stella, Jo Baer, Larry Bell, Ronald Bladen, Mel Bochner, Judy Chicago, Walter de Maria, Mark di Suvero, Eva Hesse, Sol LeWitt, Robert Mangol, Brice Marden, John McCracken, Robert Smithson, David Novros, Robert Ryman, Richard Serra, Tony Smith e Anne Truitt.

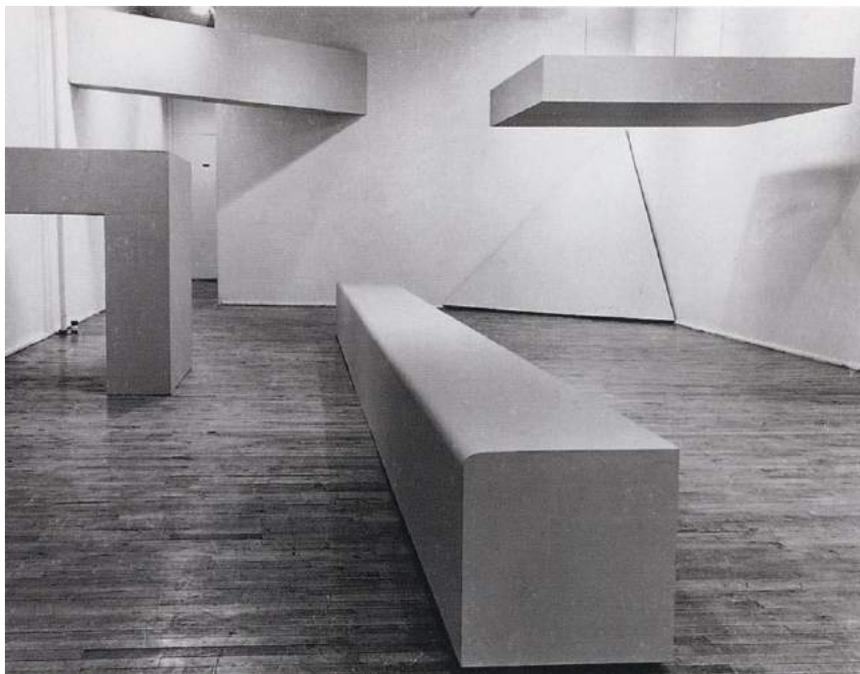
⁹¹ Cf.: “Notes on Sculpture”, de Robert Morris. O texto foi publicado nas edições de fevereiro (parte I) e outubro (parte 2) de 1966 na *Artforum*, uma das principais revistas de crítica de arte dos EUA.

⁹² Segundo Von Hantelmann (2014), nesse momento a distinção entre o estético e o não-estético perde a relevância.

⁹³ “I want to provide a situation where people can become more aware of themselves and their own experience rather than more aware of some version of my experience”

instaladas juntas em diferentes orientações e percebidas como objetos diferentes. O uso de formas geométricas, o emprego de materiais industriais como *ready-mades*, a descrição literal de volumes e superfície, a opção pela cor cinza e a rejeição de pedestais eram estratégias de Morris que forçavam o espectador a se mover para apreender “intuitivamente” as variações nos arranjos e escalas das formas apresentadas.

Sua produção questionou os limites do espaço institucional da arte durante a cena norte-americana da década de 1960, em meio ao *boom* de novas galerias comerciais de arte em Nova York⁹⁴, cidade onde Morris passou a residir em 1960. Em sua primeira individual, “Seven plywood structures painted grey”, apresentada na *Green Gallery*, em New York, em 1964, o público podia circular entre sete objetos poliédricos dispostos na sala, construindo percursos únicos. *Untitled (Corner Piece)* ocupou um dos cantos da sala com um enorme triângulo integrado ao chão e às paredes, construindo um espaço unificado, onde não é mais possível distinguir formalmente a escultura e a arquitetura da galeria. As condições de iluminação, o espaço da galeria e o corpo do espectador fazem variar a experiência da obra.



Exposição de Robert Morris na Green Gallery, em New York, em 1964.

⁹⁴ Segundo Sharon Zukin (*apud* HODGE, 2016), entre 1960 e 1975, o número de galerias e negociadores de arte que aparecem nas páginas amarelas de Manhattan pulou de 406 para 762, sendo as maiores ocorrências entre 1960 e 1965.

Embora o termo curadoria ainda estivesse brotando nesse período, ao integrar obra, ambiente expositivo e experiência do espectador, as esculturas minimalistas ocuparam-se da dimensão curatorial da obra de arte, abrindo caminho para as problematizações da crítica institucional. Como notou Thomas Crow (*apud* HODGE, 2016), diferente das práticas experimentais do mesmo período que exploravam uma arena extrainstitucional, o minimalismo representou um retorno do experimental confinado ao espaço das galerias comerciais (que tornavam-se instituições chave para o encontro com a arte), conferindo importância ao espaço tradicional de exposição como ninguém havia dado antes. Esta produção descobre os elementos institucionais da arte, tornando visível o dispositivo expositivo.

Nesse sentido, duas características nos chamam atenção na produção de Morris: a estratégia do arranjo indeterminado e a possibilidade infinita de suas peças serem reproduzidas. Não havia uma regra fixa para o arranjo de suas obras no espaço da galeria, decisão que caberia a cada expositor no momento da instalação. Desta forma, as peças adquiriam nova aparência sempre que fossem mostradas, recalibrando a relação entre objeto e sala. Sobre a originalidade de cada peça, Morris declarou⁹⁵ que só existiam reproduções, ainda que muitos (certamente, os negociantes) se irritassem com tais afirmações. O artista revelou em entrevista recente que era mais prático construir as obras e jogá-las fora após a exposição do que construir obras permanentes. Bastavam instruções para que seu trabalho fosse construído, ou reproduzido tecnicamente, como fez ao participar da mostra, emblemática e já citada no capítulo anterior, *Live is in your Head: When Attitudes Become Form: Works - Concepts - Processes - Situations – Information*,

⁹⁵ Trecho de relato de Christopher Howard sobre entrevista de Robert Morris com Julia Robinson e Jeffrey Weiss, realizada em abril de 2014 na Biblioteca Pública de Nova York: “The classic gray-painted plywood boxes from 1964, Morris said, ‘were competently made but not expertly made.’ It was easier for him to construct them for exhibitions and toss out afterward than to build permanent works. ‘I said at some point there are no originals of these,’ he noted. ‘There are only reproductions. Nobody [back then] wanted to hear that.’ One time he sent assembly instructions for the pieces to a museum, whose workers ‘built them too well—and that offended me. If you make these things too well, they look like God made them.’ These sculptures presented preexisting forms in the world, Morris explained, such as columns, benches, and gates; he also used materials other than wood. Although fiberglass works well for the curves of a boat, the artist said he was disappointed with the material’s response to edges, which became frayed. ‘It was a mistake’ to use the material, he said, ‘but it has a certain quality that’s different from plywood.’ For a private exhibition at [SurroundArt](#) in Brooklyn in 2012 and a public exhibition at [Sonnabend Gallery](#) in Manhattan in 2014, Morris instructed fabricators to use quality woods such as walnut, cherry, oak, poplar, European beach, and maple when making replicas of older work—or in his words, ‘recent work that recollects earlier objects.’ For example, [Box for Standing](#) went from pine in 1961 to walnut in 2011, and [Wheels](#) (2012), first made in 1963 with street lumber, was reconstructed in cherry wood at a slightly larger scale. These fabrications are obviously salable pieces for private collectors and museums, but Weiss and Robinson didn’t engage Morris about these cash cows. Instead, the artist offered an alternative view: ‘I have a compulsion to revisit some of these things.’” Este relato de Howard sobre o depoimento de Morris, foi publicado em maio de 2014 em: <http://www.in-terms-of.com/conversation-with-the-sound-of-its-own-unraveling/>

organizada por Harald Szeemann, na Suíça, em 1969. Na opinião do historiador da arte David Hodge (2016), esta estética “contingente”, comumente associada ao minimalismo, facilitava também a circulação das obras enquanto “comodites portáteis” entre diferentes mostras, adequando-se ao fluxo da economia capitalista, conectada às condições da arte praticada nos EUA nos anos 1960.

Muitos dos interesses de Robert Morris coincidiam com os de outros artistas de sua geração, como Carl Andre. No começo de suas carreiras Morris e Andre, por exemplo, pesquisaram as esculturas de Constantin Brancusi (1876-1957), baseadas na simplicidade de formas geométricas polidas, que influenciaram a produção de muitos artistas desta geração. Assim como as peças de Morris, as obras de Carl Andre propunham um “fenômeno estético compartilhado com a realidade do observador” (VON HANTELMANN, 2014), pois obra e espectador passariam a ocupar o mesmo espaço “nãometafórico e nãosimbólico” (*idem*). Como resume o pesquisador Renato Silva⁹⁶ (2001: 179): “Não há desejo de transcender o físico nem para o metafísico nem para o metafórico. A coisa, portanto, é presumivelmente não supor um "significar" diferente do que é; Não deveria sugerir nada além dela mesma”⁹⁷. Carl Andre dispunha sob o chão cortes de objetos industriais formando padrões que poderiam se expandir infinitamente pelo ambiente. O trabalho manual de esculpir cedia lugar ao mecânico de construir e ordenar, evitando qualquer ornamentação ou efeito ilusionista e enfatizando a presença física do material. Em seu caso, a opção pela horizontalidade de suas unidades seriadas rompia com o senso tradicional da visão associado a escultura como forma vertical e antropomórfica. Segundo Von Hantelmann (2014), andar sobre as obras era permitido ao público, causando espanto na época em que vigorava apenas o tradicional “não toque”.

⁹⁶ O pesquisador brasileiro Renato Rodrigues da Silva foi o primeiro a elaborar uma tese de doutorado dedicada a realizar um estudo comparativo entre o minimalismo e o Neoconcretismo, em 2001, pela Universidade do Texas.

⁹⁷ “There is no wish to transcend the physical for either the metaphysical or the metaphoric. The thing, thus, is presumably not supposed to “mean” other than what it is; it is not supposed to be suggestive of anything other than itself”



Carl Andre dispondo as placas de metal no chão da Dwan Gallery, em Nova York, para compor “Steel-Magnesium Plain”, em 1969.

Assim como na escultura de Morris, na concepção espacial de Andre, o espaço e a matéria têm o mesmo status, pois não faz distinção formal entre o que seja escultura e o que seja espaço. Nessa diluição de fronteiras, os objetos minimalistas passam a responder por situações específicas. Como escreve Morris em “Notes on Sculpture”, série de textos publicados entre 1966 e 1969 na revista americana *Artforum*, o objeto “simplesmente se tornou menos cheio de si”⁹⁸, enfatizando a consciência sobre o espaço e a situação corporal (“bodily situatedness”) do espectador. Andre desejava que suas esculturas oferecessem pontos de vista ilimitados aos deslocamentos perceptivos do observador. Nas palavras do artista (*apud* SILVA, 2001: 163): “Acho que a escultura deve ter um ponto de vista infinito. Não deve haver um lugar nem um conjunto de lugares onde você deveria estar. Sim, sem pontos de vistas privilegiados ou mesmo vários pontos de vistas”⁹⁹. A posição do espectador, portanto, não é mais fixada pela obra.

Até a metade dos anos 1960, o grupo de artistas que chamamos hoje de minimalistas eram conhecidos por “ABC Art”, “Cool Art” e “Primary Structures” (SILVA, 2001: 8), ainda que os artistas na época rejeitassem qualquer desses rótulos. O termo Minimalismo, portanto, surge mais como uma invenção posterior da crítica do que como um movimento articulado pelos próprios artistas. Nos EUA, ocorreram as primeiras exposições coletivas que reuniram a produção desta geração de artistas. O debate crítico gerado a partir das mostras “Shape and Structures”, em 1965, na *Tibor de Nagy Gallery*;

⁹⁸ “has merely become less *self-important*”

⁹⁹ “I think sculpture should have an infinite point of view. There should be no one place nor even a group of places where you should be. Yes, no single point vistas or even several point vistas”

“Primary Structures”, em 1966, no *Jewish Museum*, em Nova York; e, “Scale and Content”, em 1967, na *Corcoran Gallery*, contribuiu para moldar o movimento que apresentava uma nova tendência na forma de produzir, principalmente, “esculturas”. Ainda que os artistas desta geração guardem singularidades¹⁰⁰ e não estivessem baseados por um programa artístico comum, de forma geral, o grupo pode ser caracterizado por apresentar uma extrema redução da forma e do conteúdo artístico, a inserção espacial do objeto, o uso de *ready-mades*, materiais industriais e procedimentos experimentais, conferindo um novo lugar para a experiência estética que privilegiava a fisicalidade do espectador.

Para von Hantelmann, ainda que para muitos artistas desta geração a visão se mantenha como um fator importante na arte, seus trabalhos recusam uma relação reflexiva espectador-objeto, na qual o sentido é determinado apenas pelo campo visual, em nome de uma experiência sentida e vivida da corporeidade, “uma fenomenologia háptica ou tátil do corpo em encontro com o mundo físico” (VON HANTELMAANN, 2014). A autora resume a noção de “experiência estética” evocada pelo objeto minimalista:

“A experiência evocada pelo objeto Minimal Art está orientada para um indivíduo que se constitui no ato de percepção e, portanto, apenas temporariamente, de um momento para o outro. Esta experiência estética, em sua contingência radical e sua dependência das condições do espaço e de sua respectiva situação, cria um tipo específico de experiência subjetiva, mas não uma que possa (ou pretenda) ancorar o indivíduo nas coordenadas da história.” (VON HANTELMAANN, 2014)

Segundo a crítica Rosalind Krauss (*apud* VON HANTELMAANN), a orientação fenomenológica para a experiência - que ela elabora principalmente ao pesquisar as esculturas de Morris - trouxe não só uma nova abordagem à fisicalidade do corpo, mas até uma espécie de gesto compensatório, carregado de um desejo utópico: um espectador-sujeito (“viewer-subject”), alienado na vida cotidiana a partir de suas próprias experiências, poderia ser reconduzido através da experiência da arte.

Como sabemos, o discurso dominante ainda reproduz a ideia de que tais práticas minimalistas norte-americanas foram precursoras do privilégio da experiência estética sobre o estatuto moderno do objeto de arte, negligenciando outras práticas artísticas que simultaneamente, ou até mesmo antecipadamente (como o Neoconcretismo), compartilharam as mesmas inquietações. Como mostra a já comentada pesquisa de Claire

¹⁰⁰ Entre as diferenças, Silva (2001: 11) sublinha, por exemplo, que enquanto para Donald Judd o “specific object” situava-se entre pintura e escultura, Carl Andre considerava suas propostas como objetos esculturais tridimensionais. Outra diferença seria a dança como base para a concepção artística de Morris, diferenciando-se dos outros “escultores” minimalistas.

Bishop (2006; 2011; 2012), a experiência participativa do público na arte a partir dos anos 1960 assumiu diversos formatos. Ainda que Von Hantelmann refira-se em seu texto exclusivamente aos artistas considerados minimalistas, a noção de experiência estética proposta pelo grupo não pode ser tomada como um modelo ou padrão, pois difere-se de outras propostas que também contribuíram para a “virada experiencial”. Nesta tese, buscaremos delinear a perspectiva da experiência estética que emerge também com o Neoconcretismo, para entender como isso se desdobra em formulações posteriores do artista Hélio Oiticica.

O movimento Neoconcreto, segundo o curador brasileiro Paulo Herkenhoff (*apud* CORRÊA, 2011: 362), “antecipou e explorou mais profundamente muitas das questões que foram consideradas inovações do minimalismo, do estatuto do objeto à fenomenologia da percepção”. Autores como Herkenhoff (2001), Renato Rodrigues da Silva (2001) e Michael Asbury (2005) já se ocuparam de re-posicionar os não-objetos neoconcretos na história da arte internacional, incitando uma espécie de acerto de contas¹⁰¹. No texto em que discute minimalismo e neoconcretismo, publicado em 2005, Asbury opta por explorar as margens da história da arte que ignora o que supõe periférico. O autor acusa o “provincianismo canônico” da crítica internacional - chegando a citar Hal Foster e Gregory Battcock - pautada por informações vagas e incorretas, de manter o movimento brasileiro na obscuridade, negligenciando a amplitude do pensamento de figuras como Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Hoje, sabemos que muitos dos artistas que participaram do Neoconcretismo conquistaram destaque internacional. Isso se torna visível por meio de exposições de alcance internacional que vêm sendo realizadas nos últimos anos, interessadas nessa revisão historiográfica. Realizada em 2014, no *Jewish Museum*, em Nova York, “Other Primary Structures”, curada por Jens Hoffman e Kynaston McShine, revisitou a premissa da primeira grande mostra minimalista, *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, realizada no mesmo local, em 1966, acrescentando trabalhos de artistas da América Latina (como Hélio Oiticica, Willys de Castro, Lygia Clark e Lygia Pape), Ásia, África e Europa Oriental, raramente apresentados nos EUA. Já a exposição “Beyond

¹⁰¹ A pesquisadora Patricia Leal Azevedo Corrêa deu início a uma revisão da literature comparativa entre os dois movimentos no artigo “Três textos no início de um debate: neoconcretismo e minimalismo”, publicado no VII - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP, em 2011, em que mapeou os textos: HERKENHOFF, Paulo. “Divergent Parallels: Toward a Comparative Study of Neo-concretism and Minimalism”; ASBURY, Michael. “Neonconcretism and Minimalism: Cosmopolitanism at a Local Level and a Canonical Provincialism”; e DEZEUZE, Anna. *Minimalism and Neoconcretism*.

Geometry: Experiments in Form, 1940s-70s”, realizada em 2004, no *Los Angeles County Museum of Art (LACMA)*, segundo a curadora Lynn Zelevansky, teve a intenção de “corrigir” a audiência americana. Zelevansky (*apud* RUGGIERO, 2014: 149) explica:

“nós, isto é, o público americano, pensamos que quando criamos o minimalismo criamos a roda, e ninguém havia feito algo do tipo antes. O que eu realmente queria mostrar, não era que as pessoas faziam as mesmas coisas, mas que se estava pensando em problemas parecidos em todo continente, que os assuntos eram similares, que havia um *zeitgeist* pós Segunda Guerra, que permitia uma coerência do mundo da arte internacional ao final dos anos 60, quando a viagem aérea ficou mais acessível, o que não excluía a noção de especificidades locais.”

Sem a pretensão de colocar em disputa esses dois movimentos, interessa-nos aqui entender o modo de experiência evocado em cada um (mesmo considerando que os artistas envolvidos tenham múltiplas singularidades, o que nos permite, por vezes, aproximá-los e distanciá-los independente do grupo ao qual pertenceram), buscando ressonâncias, articulações e divergências¹⁰². Em ambos os grupos, é possível reconhecer, sem dificuldade, semelhanças em relação ao uso do “vocabulário geométrico; ao envolvimento, por vias práticas e teóricas, com a dissolução de fronteiras entre pintura, escultura, objeto e ambiente; e a ênfase nas relações entre corpo, tempo e experiência na arte”. (CORRÊA, 2011: 360) Mas considerando que os artistas destes grupos não chegaram a se conhecer, uma grande diferença que marca estas produções é sem dúvida o contexto em que estão inseridas.

O Brasil da virada dos anos 1950 para 1960 vivia um período de intensa industrialização e urbanização, efervescência cultural, prosperidade econômica e otimismo sobre a modernização do país. Enquanto na década de 1960 nos Estados Unidos fazia sentido questionar a força institucional do espaço da galeria, no Brasil, o mercado de arte ainda estava em formação. No meio de arte nacional, as figuras dominantes ainda eram Portinari, Lasal Segall, Di Cavalcanti e Pancetti ligados aos modelos tradicionais de representação e busca de uma identidade nacional. Mas suas posturas começavam a ser questionadas a partir da inauguração, em 1948, dos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, e do lançamento das primeiras Bienais de SP (desde 1951), que trouxeram pela primeira vez ao país obras de artistas internacionais, como Piet Mondrian, Alexander Calder e Max Bill, premiado na 1ª edição. O Concretismo¹⁰³ tornou-se uma

¹⁰² Consideramos urgentes pesquisas que aprofundem as interlocuções entre estes dois movimentos. Entretanto, devido ao escopo desta tese e o extensor campo que envolveria uma esquisa aprofundada sobre este assunto, esta aproximação será feita de forma breve.

¹⁰³ Segundo Silva (2001), o chamado Concretismo no Brasil era uma uma síntese de várias tendências Construtivistas que apareceram na Europa após a II Guerra Mundial.

grande influência entre os jovens artistas que buscavam um projeto de vanguarda e rejeitavam a pintura modernista brasileira de caráter figurativo e nacionalista. Interessados pelos postulados da arte concreta, estes artistas reuniram-se em grupos entre São Paulo (Grupo Ruptura¹⁰⁴) e Rio de Janeiro (Grupo Frente¹⁰⁵). Paralelamente, muitos artistas do período continuavam a produzir de forma independente de grupos, como foi o caso de Mary Vieira, que em 1948, então aluna de Franz Weissmann, na Escola Guignard, em Belo Horizonte, elaborava uma escultura animada eletromecanicamente, a primeira obra cinética de porte monumental do mundo¹⁰⁶. Tratava-se de uma estrutura construída pela superposição de centenas de placas de metal fixadas por um eixo – que assumiam múltiplas configurações ao serem manuseadas, de forma inédita, pelo observador.

Enquanto a arte figurativa prevalecia e era contestada no Brasil, era o Expressionismo Abstrato que dominava a cena americana, com pinturas impregnadas pelo estado emocional de Jackson Pollock, Philip Guston, Willem de Kooning, entre outros. Foi contra essa corrente artística que os artistas situados em Nova York nos anos 1960 propuseram uma arte livre de qualquer acabamento manual ou que sugerisse uma “ansiedade de expressão”. Em comum, buscavam através da objetividade - adquirida pelo uso de materiais industriais, como aço, tijolo, madeira compensada, alumínio, cobre, luz fluorescente que se passavam por qualquer outra coisa - a eliminação de qualquer traço autográfico do artista. A eliminação da expressividade do autor era também desejo dos artistas brasileiros que começavam a se interessar pelas fórmulas matemáticas que chegaram, anos antes, com o Concretismo.

¹⁰⁴ O grupo inicial era formado por Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar, aos quais uniram-se os artistas Maurício Nogueira Lima, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand e Alexandre Wollner.

¹⁰⁵ Fundado por Ivan Serpa, Ferreira Gullar, Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vicent Ibberson, também participaram do grupo os artistas Abraham Palatnik, os irmãos Hélio e César Oiticica, Franz Weissmann, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira, Emil Baruch e o crítico Mario Pedrosa.

¹⁰⁶ Raramente lembrada na história da arte (são raros os estudos sobre a artista), a biografia da artista, que se estabeleceu na Europa desde 1951, indica que neste mesmo ano, apresentou a primeira obra que originaria a série *Polivolumes*, pela qual deu continuidade e foi conhecida a partir da metade dos anos 1960. Na Enciclopédia Itaú Cultural, esta obra é nomeada: “Polivolume. Superfície Multidesenvovível”. Já no catálogo da única exposição individual da artista no Brasil – curada por Denise Mattar e apresentada no CCBB-SP, em 2003, e no CCBB-RJ, 2005 - aparece nome “Polivolume: côncavo-convexo” (2005: 125) e “Polivolume: introversão-extroversão angular” (2005: 133). O aparente desconhecimento sobre esta obra seria justificado por sua exibição ter se restringido às “salas do circuito recreativo estatal” (2005: 133), de Minas Gerais, fora do meio “oficial” das artes no país. Ao citar os *Polyvolumes* de Mary Vieira em seu livro “Experiência Neoconcreta” (2003), Gullar situa a produção dos Polyvolumes de Mary Vieira no final da década de 1960, após portanto a invenção dos “bichos”, de Lygia Clark, mas essa cronologia é questionável, como explicamos.

Ao final da década de 1950, enquanto o grupo paulista dirigia sua produção pela aplicação regras da Gestalt¹⁰⁷ em suas composições, os artistas baseados no Rio de Janeiro¹⁰⁸ já produziam obras como o poema-luz, de Lygia Pape, o livro-poema, de Ferreira Gullar, as superfícies moduladas, de Lygia Clark, e os metaesquemas de Hélio Oiticica, que já previam uma organicidade da forma. É neste contexto que é publicado, em março de 1959, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, o “Manifesto Neoconcreto”, questionando a “perigosa exacerbação racionalista” da arte e declarando autonomia em relação às teorias. Diferenciando-se da ortodoxia dos concretos paulistas e defendendo a liberdade de criação, o manifesto, assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis propunha uma leitura de movimentos como neoplasticismo e construtivismo que privilegiasse a força das experiências provocadas pela expressividade da obra em face às equações matemáticas em que se basearam.

De forma singular, aqui a experiência, tanto do artista quanto do público, era anunciada como geradora da obra, deixando os problemas teóricos em segundo plano. Acreditavam-se que a pura aplicação da técnica, como pregava-se em São Paulo, resultaria apenas em um “virtuosismo artificial”. Desta forma, notamos que enquanto os minimalistas¹⁰⁹ preocuparam-se em negar a manifestação da subjetividade do artista, a preocupação dos neoconcretos ia justamente na direção oposta, ainda que ambos tivessem utilizassem formas geométricas em suas composições. Nesse sentido, obras de Carl Andre ou Robert Morris, por exemplo, poderiam ser montadas seguindo as instruções dos artistas sobre como as peças deveriam ser reunidas e ordenadas, mas o mesmo não valeria para reproduzir obras criadas nesse período por Pape, Weissmann ou Oiticica, por exemplo, carregadas de um investimento afetivo sobre as formas. Apesar de optarem por materiais

¹⁰⁷ Em uma recente revisão da Teoria do Não-Objeto, o crítico de arte Sérgio Martins (2016) sugere que há uma dívida histórica da teoria de Gullar com a tese de Mário Pedrosa defendeu na Faculdade Nacional de Arquitetura em 1949, intitulada “Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte”, que passou a circular entre o meio artístico, apesar de só ter sido publicada em 1985. Segundo Martins, nesta tese, a interpretação da teoria da gestalt por Pedrosa, além de incluir a pouco comentada dimensão afetiva da forma, previa a defesa de uma “estética da recepção”, a qual Martins exemplifica com a seguinte frase de Pedrosa: “O objeto realizado é o ponto terminal da ação do artista, mas o ponto de partida do apreciador”.

¹⁰⁸ No artigo “A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)” (*in* Tempo Social, Revista de Sociologia da USP, v. 20, n. 2, 2008), a socióloga Glaucia VillasBôas sustenta a tese que a liberdade poética dos artistas cariocas é fortemente influenciada pelas vivências de Mário Pedrosa e Almir Mavigne no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro.

¹⁰⁹ Ainda que a tradição construtiva, e também a arte abstrata, seja referência inicial para os dois movimentos, o neoconcretismo é influenciado principalmente pela pintura de Mondrian, Malevitch e os Contra-relevos de Tatlin, e os artistas do minimalismo, como Judd e Moris, basearam suas pesquisas principalmente nas esculturas de Brancusi. Desta forma, nos parece que o problema da pintura era mais forte entre os brasileiros, enquanto a escultura que é levada ao campo ampliado pelos minimalistas, problema que se dissolve a medida que ambos passam a propor objetos fora destas categorias.

de uso cotidiano, os objetos minimalistas não poderiam se impregnar pela “experiência” cotidiana dos artistas, um caminho bem diferente do que desejavam os neoconcretos.

Os artistas neoconcretos chegaram a organizar, de forma independente, pelo menos quatro¹¹⁰ mostras para apresentar suas produções. Além dos signatários do Manifesto, e os artistas Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Ivan Serpa, Osmar Dillon, Willys de Castro, Hércules Barsotti, Roberto Pontual, Claudio Melo e Souza e Carlos Fernando Fortes de Almeida, participaram de algumas dessas exposições e passaram a integrar o grupo¹¹¹. Em comum, parecia haver um “desejo de sensibilizar a geometria”. (Brito, 1999, 80). Se por um lado, os artistas hoje chamados minimalistas, nunca formalizaram qualquer tipo de afinidade - sendo reunidos e batizados posteriormente pela crítica -, por outro lado, os Neoconcretistas, apesar de organizados, diziam não se considerar um “grupo”, pois recusavam princípios dogmáticos, tendo como único compromisso a liberdade experimental. O movimento carioca se desarticulou a partir de 1961, tornando evidente a singularidade dos caminhos lançados pela poética de cada artista, com veremos mais à frente.

Ao mesmo tempo em que baseavam-se no construtivismo, tensionavam seus postulados impregnando de ritmo e vida as linguagens geométricas. Explorando essa contradição, Ronaldo Brito (1999) concluiu que este movimento representou tanto o “vértice” quanto a “ruptura” do projeto construtivo brasileiro. Segundo Brito (1999: 82), ao revelar a impossibilidade da inscrição em uma utopia modernista importada da Europa, o neoconcretismo deixou resíduos de uma atitude sistematicamente crítica e libertadora diante dos estreitos limites dentro dos quais se processava aqui a prática de arte. Ainda que carregasse certo idealismo (ou uma “vontade construtiva geral”, como preferiria Oiticica), o grupo Neoconcreto, diferenciando-se dos concretos paulistas - não defendia ideologias

¹¹⁰ A “I Exposição Neoconcreta” ocorreu em 1959, no MAM-Rio, tendo sido remontada em Salvador, no ano seguinte. Em 1960, foi realizada a “II Exposição Neoconcreta”, no prédio do MEC, no Rio de Janeiro, e parte do grupo, a convite de Max Bill, integrou uma mostra internacional de arte concreta, “Konkret Kunst”, realizada na Suíça. A terceira e última exposição neoconcreta foi realizada em 1961, no MAM-SP. Segundo Silva (2001: 7), uma lista completa de exposições realizadas pelos Neoconcretos pode ser encontrada no livro “Projeto Construtivo nas Artes 1950-1962”, publicado por Aracy Amaral, entre as páginas 23 e 27.

A precariedade do meio de arte do Brasil no período fica evidente quando lemos relatos como publicado no jornal dos Diários Associados, sobre a mostra do grupo em Salvador, comentando a desorganização e a falta de apoio dos organizadores à exposição: “Lamentavelmente ontem à noite a exposição ainda estava por montar e a falta de qualquer assistência material aqui na Bahia, obrigou os expositores a lavarem com as próprias mãos o chão e as paredes do Turismo [local da exposição] e depois levantarem os painéis” (*apud* MIDDLEJ, 2014)

¹¹¹ Além dessas mostras, o grupo chegou a cogitar a realização de uma exposição que se inauguraria às 17 horas e se encerraria às 18h, “com a explosão de todas as obras expostas; e ainda a realização de “comandos” que instalariam não-objetos, durante a madrugada, em praças e jardins públicos do Rio de Janeiro” (Gullar, 1984), que entretanto, não foi concretizada.

partidárias. Mas como defende Brito (1999), com suas discussões, o movimento contribuiu para “politizar a arte no Brasil” atuando, como acreditamos, na esfera micropolítica, tanto ao questionar os padrões da arte, quanto ao incluir a subjetividade na criação e na recepção da obra.

Insistindo no caráter subjetivo do trabalho de arte, o Manifesto, inspirado pelas leituras de Merlau-Ponty, apontava que a obra só ganhava “significação” por meio da “experiência direta da percepção”. Portanto, tratava-se não apenas de retomar a importância da “expressão” do artista na formulação da obra, mas também considerar a forma como o trabalho vai ser experienciado no contato direto com a subjetividade de cada espectador. Em um elogio à experiência, os artistas afirmavam a obra como uma “organismo vivo”:

“Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um *quasicorpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica”

Uma atitude interpretativa da obra não era, portanto, o que sugeriam, mas o investimento do corpo do espectador em contato com o corpo da obra, assim como nos aproximamos de outras criaturas “vivas”. Esta é outra grande diferença de abordagem em relação aos trabalhos minimalistas, pois estes não deveriam ter qualquer organicidade. Essa diferenciação pode ser notada ao compararmos o material escolhido na produção de alguns artistas dos dois movimentos. O uso do ferro nas esculturas de Weissmann e Castro contrasta com opção pelas peças industriais de alumínio que marcou parte da produção minimalista. Essas opções nos indicam diferenças na concepção de tempo, visto que o alumínio tende a conservar suas características, enquanto o ferro oxida e se altera pelo contato com o ambiente, sempre marcado pela ação de um tempo que produz diferença.

Ao teorizar sobre o *quasicorpus* neoconcreto, Ferreira Gullar escreve a “Teoria do Não-objeto”, em 1960. “O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais”, escreve o poeta, explicando que tais obras realizadas fora das convenções da arte não se encaixavam em categorias como pintura ou escultura. Assim como tornava-se difícil enquadrar os relevos pintados e pendurados no espaço por Oiticica, os tubos de luz de Dan Flavin ou os tijolos empilhados de Carl Andre também escapavam a essas designações. Como na teoria de Gullar, o texto “Specific Objects”, que Donald Judd escreve em 1965 inspirado também

pela fenomenologia de Merleau-Ponty, conclui que “mais da metade dos melhores trabalhos novos lançados nos últimos anos não foram nem pinturas nem esculturas”¹¹² (*apud* ASBURY, 2005).

Buscando formatos híbridos que não se adequavam mais ao entendimento moderno do que seria pintura ou escultura, ambos os movimentos exigiram do público uma nova maneira de experienciar a arte. A exigência de uma postura contemplativa do público de arte, que de um ponto fixo conseguiria captar a “essência” da obra, prevista desde o surgimento da Arte como instituição, perde o sentido. Por essa aproximação, podemos propor que os “objetos específicos” tanto quanto os “não-objetos” de Gullar, não guardavam qualquer sentido anterior à percepção. Tanto as obras neoconcretas quanto as minimalistas só podem ser percebidas através do movimento, rompendo o privilégio a visão. Como afirma Paulo Herkenhoff (*apud* CORRÊA, 2011: 363) em ambos os movimentos: “a existência da arte agora depende da experiência, a qual já não existe puramente no objeto. Ela desloca e anula a contemplação em favor do ato, o que implica múltiplos jogos de percepção e participação”. É justamente pela importância dada à experiência do público que reside nosso interesse em tais produções. Afinal, se é no espaço expositivo que tais obras serão oferecidas à percepção de cada possível espectador, passando a ganhar significação, a dimensão curatorial torna-se fundamental.

Assim como as composições minimalistas, o objeto neoconcreto já eliminava a moldura e o pedestal - instrumentos de separação da arte do mundo -, abandonando a representação e inserindo a obra no ambiente “real”. O espaço deixa de ser metafórico, tornando-se um campo ativo e aberto de possibilidades. No neoconcretismo, como diria Ferreira Gullar (*in* FAVARETO, 2000: 39), o “fundo é o mundo”. Tais ações convertem-se em estratégias de aproximação entre arte e vida, antes experimentadas pelos artistas da vanguarda russa e então radicalizadas pelos neoconcretos.

Estes trabalhos fundam um novo espaço expressivo marcado pelo tempo de duração da experiência do espectador. A percepção passa a “fluir no corpo” (GULLAR *apud* FAVARETTO, 2000: 43). Ao recusar o tempo mecânico, evocam uma temporalidade orgânica, não-objetiva, vivenciada pela percepção fenomenológica. É o “tempo da vivência poética que se substancializa em espaço vivo” diria o artista Spanudis (*apud* BRITO, 1999: 78). Seja nas gravuras de Lygia Pape ou nas esculturas de Amilcar de Castro, a proposta de

¹¹² “half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture”

“ativar” a relação sujeito-obra permitia infinitas leituras de cada trabalho, abertas à subjetividade de cada observador, que poderia completar os trabalhos a cada contato de um jeito diferente. Para Brito (*idem*), esta nova concepção de tempo foi o início de um processo que levaria alguns artistas neoconcretos a radicalizar a participação do outro, em direção ao que Oiticica chamou de “vivências”, como investigaremos adiante.

Ao questionar as convenções da arte, o neoconcreto buscou redefinir a relação com o espectador. “Essa ação do artista [agir diretamente sobre a tela como coisa] se transfere ao espectador que passa a manipular a obra nova – o não-objeto – no lugar de contemplá-la”, escreve Gullar (2005: 46) sobre sua teoria. Através da participação fenomenológica, o sujeito da arte neoconcreta deixa de ser cartesiano e racional, experimentando no corpo as noções de tempo, espaço, forma e cor ao entrar em contato com a obra. Esse contato poderia ser visual, desde que privilegiassem o “olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele”, o “olho-corpo” (GULLAR, 1959). À dimensão fenomenológica da visão, opunham o “olhomáquina” que apenas reagiria aos estímulos mecânicos da arte concreta, reduzido à instrumento da razão. Posicionando-se contra a atitude contemplativa por parte do observador, que caracterizava o período, muitas obras neoconcretas apelavam a outros sentidos além da visão, como os *livros-poemas* de Gullar, o *livro da criação*, de Lygia Pape, e os *bichos*, de Lygia Clark, que deveriam ser manipulados pelas mãos do público.

A percepção da produção neoconcreta, assim como da minimalista, passa a depender da opção e da vontade do espectador, mas acreditamos que a experiência que os leva a participar da construção da obra guarda diferenças. Acreditamos que os trabalhos neoconcretos, de alguma forma, seduzem o espectador a se aproximar e penetrar a obra, possivelmente devido a organicidade com que trabalhavam a forma. Já a maioria dos objetos minimalistas parecem promover uma relação que se estabelece, na maioria das vezes, pelo afastamento e distância. Não à toa, estes artistas conferiram tanta importância para o contexto em que a obra estava inserida, chegando a responder ao espaço da galeria e até ocupar enormes galpões. Isto não preocupava da mesma forma os neoconcretos, no período em que produzem dentro do grupo. Essa posição nos faz lembrar a análise de Ronaldo Brito, quando avalia que a dinâmica de “laboratório” típica das experimentações do neoconcretismo só foi possível pela “ausência de confronto com um mercado” (BRITO, 1999: 62).



bichos, de Lygia Clark, sendo manipulados

É a partir dos primeiros trabalhos a solicitar o manuseio do espectador, como os *livros-poemas*, o *livro da criação*, e os *bichos*, que Gullar (2005: 58) conclui que “o não-objeto é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta”, apresentando-se sempre inconcluso ao espectador. Segundo o autor (GULLAR, 2005: 38), foi um de seus livros-poema que inspirou Clark a fazer seu primeiro *bicho*, considerando que em ambos os casos trata-se de “manusear o objeto para desvelá-lo”. Entretanto, reconhece que enquanto os livros são por definição objetos manuseáveis orientados a um leitor, a experiência da participação é ressignificada com a invenção dos *bichos*, assim como em futuras proposições de Clark e Oiticica.

Indicando a inclinação de Clark para o sensorial, acreditamos que os *bichos* foram sem dúvida a obra mais ousada do período neoconcreto. Sem avesso nem base fixa, essas “esculturas” em metal formadas por planos articulados por dobradiças, solicitavam a manipulação do espectador desenvolvendo-se como *manifestações*. Negando que as possibilidades de alterar a posição dos *bichos* seria ilimitada, Clark dizia: “Quando me perguntam quantos movimentos o bicho pode efetuar, eu respondo: “Não sei nada disso, você não sabe nada disso; mas ele, ele sabe....” (CLARK, 1960) Desta forma, reforçava que tratavam-se de “organismo vivos” que tinham seu próprio “tempo interior de expressão”, assim como conchas e mariscos. A relação entre o espectador e o bicho deixa de ser apenas

virtual, pois exige um “corpo a corpo entre duas entidades vivas.” (*idem*) Longe de se deixar manusear pacificamente, os bichos reagiriam às estimulações do espectador segundo seu circuito próprio e definido de movimentos. Enquanto o objeto de arte intocável, rígido, estritamente visual e estaticamente pendurado na parede previa uma distância segura do público, os bichos de Clark exigiam proximidade. Apenas através de uma relação “complexa e libidinal” (BRITO, 1999) poderia emergir o sentido da experiência da obra.

No campo da participação, Gullar diferencia as estratégias de alguns artistas do grupo. O autor (GULLAR, 2005: 103) nota que mesmo que as pequenas esculturas de Amílcar de Castro permitissem ao espectador mudá-las de posição, revelando outros de seus aspectos, isso já era possível em suas pesadas obras de médio e grande porte, de onde conclui que a participação não era uma preocupação importante na concepção escultórica deste artista. Sem citar as obras de Oiticica do período neoconcreto (Bilaterais, Invenções, Relevos Espaciais e Núcleos), Gullar sinaliza que mesmo que as obras *bólides* de Oiticica e os *bichos* de Clark considerem uma “efetiva” participação do espectador, o manuseio pelo público se tornaria inviável à medida em que danificaria a obra. Este problema seria evitado nos *Polyvolumes* de Mary Vieira, pois suas placas de metal de plasticidade semelhante à argila, seriam dóceis às mãos do espectador¹¹³. Ao prazer sensual de modificar a massa plástica em Vieira, contrapõe a revelação das potencialidades espaço-visuais pela manipulação dos *bichos*. Para Gullar, mesmo o *Parangolé* de Oiticica, ao tornar possível a participação como dança, não conseguiria superar a relação tradicional obra-espectador, pois “quando o espectador troca de posição, deixa de ser espectador para tornar-se a obra de outro espectador que o vê dançar mas não participa.” (GULLAR, 2005: 103)

Estas conclusões de Gullar desconsideram a posição dos próprios artistas, tomando partido apenas do sentido institucional da arte naquele período, mas tornam evidente o dilema curatorial levantado por tais obras, foco de interesse desta tese. Sobre o problema “de difícil solução” criado pelos *bichos*, Gullar escreve:

“é que a manipulação dessas obras pelo público as danifica, já que são peças relativamente pesadas e as placas de metal se articulam mediante frágeis dobradiças. Deste modo, a participação se mantém como uma possibilidade virtual. Deve-se observar, no entanto, que essa manipulação pode também ser entendida não como manuseio frequente da obra, mas tão somente como a

¹¹³ Esta leitura nos parece precipitada, considerando que a poética de Vieira ainda foi pouquíssimo estudada.

possibilidade de modificar-lhe as posições eventualmente para assim explicitar-lhe os aspectos potenciais. Para resolver o problema do manuseio das obras de Lygia pelo público, tem-se recorrido, em alguns casos, ao uso de cópias feitas em plástico.” (GULLAR, 2005: 102-103)

Estas palavras evidenciam que quando Gullar afirma por diversas vezes que Clark e Oiticica “ultrapassaram” os limites do que seria arte, este autor reduz o entendimento da arte a sua esfera institucional, ou seja, aos contornos do museu moderno. Acreditamos que ao propor obras inadequadas ao padrão museológico de sua época, Clark e Oiticica expandiram as possibilidades da arte, gerando desafios curatoriais e exigindo inclusive um reposicionamento institucional, como discutiremos nesta tese. "Os meus planos iniciais para os bichos não incluíam Museus nem *Marchants*. O que eu queria era fazer montes deles pôr à venda até nas esquinas por camelos", escreve Clark em seu diário de 1963, mostrando-se desinteresse em ajustar sua obra ao circuito de arte tradicional.

Contrária à ideia de uma participação apenas virtual, como levantou Gullar, a artista chega a escrever em seu diário (1963): "O meu desejo é que todos possam dialogar com os bichinhos. Tenho a certeza de que a gente do povo vai gostar deles"; diz defender a tese de que "o público (povo) é subestimado na sua real receptividade em relação a arte"; e acredita que o plano de vender o bicho por meio de ambulantes de rua "seria uma maneira de provar ser esta uma arte ‘verdadeiramente participante’, no mais alto sentido". Clark revela, entretanto, que o amigo e crítico Mario Pedrosa a faz desistir de tal plano, argumentando que representaria seu “suicídio” como artista. Notamos que nesse momento a noção de obra como experiência ainda não cabia no sistema institucional de arte, devendo-se manter-se à margem¹¹⁴.

Se na filosofia de Merleau-Ponty, a percepção deixa de ser algo exclusivamente visual ou intelectual e passa a operar por um sistema complexo que envolve todos os sentidos do corpo, nos arriscamos a indagar se há uma variação de intensidade na participação fenomenológica proporcionada ao espectador pelo minimalismo e pelo neoconcretismo. Nos parece que as solicitações de engajamento sensorial ainda são tímidas em grande parte dos artistas da “Minimal Art” se comparadas às de alguns artistas neoconcretos. Ainda que raras obras, como a citada “Steel-Magnesium Plain” de Andre pudessem ser pisadas, o deslocamento do observador envolvia principalmente uma percepção contínua do ambiente institucional e da variação das formas, pois as placas de

¹¹⁴ Como sabemos ao longo de sua trajetória, Clark superou esse impasse, passando a oferecer ao “outro” sensações a partir de objetos retirados do cotidiano ou mesmo sem qualquer objeto presente. Sua posição era de que a arte poderia ser feita por qualquer um, e não mais uma exclusividade do artista.

metal não deveriam sugerir nada além de placas de metal. Já obras como os “Bichos” de Clark, não eram objetos reconhecíveis do cotidiano, mas poderiam evocar múltiplas significações desde que evocadas por meio do processo de manipulação. Talvez a diferença na direção da participação esteja entre experienciar formas-expressivas e formas mecânicas. Ao comparar os dois movimentos, Paulo Herkenhoff (*apud* CORRÊA, 2011) sugere que:

“No minimalismo prevalece uma concepção mecânica de tempo, marcada pela repetição homogênea ou modular de suas séries de elementos, enquanto no neoconcretismo prevalece uma concepção vivencial do tempo, marcada pelos conceitos de duração e ato, que ligam existencialmente o espectador à obra. Os exemplos aqui poderiam ser as caixas de alumínio e acrílico de Donald Judd e o *Livro da Criação* de Lygia Pape; enquanto as caixas de Judd obedecem a uma estrutura serial pré-definida, ligada à ordem da serialidade industrial, anônima, o trabalho de Pape só ganha espaço na medida em que é acionado e, assim como os *Bichos*, enfatiza o desdobramento da descoberta e da criação de formas submetidas a temporalidades particulares, até mesmo íntimas”.

Sem cair em um julgamento sobre os efeitos dessa participação no espectador, nos interessa aqui pensar como a proposta de manipulação, iniciada pelos neoconcretos, trouxe uma problema real para a curadoria interessada na exibição de obras participativas, visto que os “não-objetos” não eram produzidos em série - pois a maioria (à exceção do bichos) guardavam a “aura” da expressão do artista - e tendiam a deteriorar sempre que manipulados. Este mesmo problema não se sublinhava, de forma geral, na organização de exposições de obras minimalistas.

A força das ideias lançadas com o Neoconcretismo foi tão grande, que os artistas participantes do grupo, que durou apenas três anos (1959-1961¹¹⁵), costumam ser associados a este Movimento por toda a sua trajetória. Constantemente a literatura sobre a “experiência neoconcreta” apresenta os caminhos apresentados por esses artistas após o fim do grupo como uma posição neoconcreta, sem diferenciar as novidades que acrescentaram. À redução da leitura de toda a trajetória de artistas como Willys de Castro, Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, ao título

¹¹⁵ Dois anos após o lançamento do Manifesto foi realizada a terceira e última exposição neoconcreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em abril de 1961. Neste mesmo ano, o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, espaço de divulgação das ideias do grupo carioca, foi reduzido drasticamente de tamanho. Outro fator que colaborou para o fim do movimento e o esfriamento da polêmica entre concretos e neoconcretos foi a mudança de Ferreira Gullar para Brasília, também em 1961, para assumir a direção da Fundação Cultural do Distrito Federal. Ao retornar para o Rio, no ano seguinte, Gullar renega sua experiência vanguardista para atuar, junto ao CPC da UNE, em defesa da cultura popular e da participação do intelectual na luta pela autonomia do país. Passa então a clamar por uma “arte popular revolucionária”, a serviço do povo e dos interesses efetivos da nação. A arte, declara em seu livro *Cultura posta em questão*, “deve ser um meio de comunicação coletiva e a obra deve atuar como um veículo de conscientização do público ao invés de ser apenas a face aparente do extremo subjetivismo de seu autor”.

de “neoconcretos”, ainda que contemple seus diálogos, acaba simplificando as conquistas individuais.

Essa perspectiva impede até mesmo uma revisão das ressonâncias posteriores entre artistas que participaram dos grupos paulista e carioca, que permaneceriam eternamente em grupos opostos. Este é o caso, por exemplo, dos frutíferos diálogos entre Oiticica e os irmãos Campos, velados pela crítica, como argumentou o pesquisador Gonzalo Aguilar (2008: 237-249). Como notou Michael Asbury (2005: 176), muitos autores creditam a ênfase fenomenológica no espaço físico às instalações criadas por Oiticica ao longo os anos 60, que são posteriores a dissolução do grupo neoconcreto. Para Asbury, ainda que a prática deste artista deva ao neoconcretismo, sua ênfase no social, com referências à cultura popular e à arquitetura da favela pertencem a um contexto diferente do ligado às experimentações estéticas do neoconcretismo.

Ainda que mantenham muitas vezes uma indistinção ao longo de seus textos, teóricos como Gullar e Brito, pontuaram diferenças nos caminhos abertos pelos artistas neoconcretos. Para Brito (1999: 58), que divide o grupo neoconcreto em duas correntes, as pesquisas de Castro, Weissmann, Carvão, Barsotti e até certo ponto Amilcar, buscavam o humanismo pela “sensibilização” do trabalho de arte, conservando sua “aura” e atuando ainda como “vértices” da tradição construtiva no Brasil. Gullar (2005) parece concordar ao declarar que Amilcar, Weissmann, Carvão, mas também Pape, continuaram coerentes com o que vinham produzindo no período após o fim do grupo, sendo que esta última ainda se aventurou no campo do cinema. À exceção de Pape, que para Brito estaria mais próxima de Clark e Oiticica, ambos avaliam que estes dois operaram para o rompimento dos postulados construtivistas, questionando o estatuto de arte vigente. É o que Brito (1999: 58) chamou de humanismo pela “dramatização do trabalho”. Na visão de Gullar, Clark e Oiticica teriam levado às últimas consequências a relação corporal com a obra, ultrapassando o campo da arte, ao propor experiências sensoriais. Segundo Brito (1999: 70), os neoconcretos “estavam empenhados em transformar o trabalho em um feixe de relacionamentos complexos com o observador a caminho de ser transformado em um participante”, percurso que analisaremos agora através das proposições posteriores de Hélio Oiticica.

2.3.1 Hélio Oiticica e a além-participação

Com este panorama comparativo entre a experiência participativa proposta pelos objetos minimalistas e neoconcretos, sublinhamos que o grupo carioca produzia obras carregadas de ritmo e organicidade, em que a dimensão afetiva da forma aproximava os espectadores do objeto, chegando a convidá-los ao toque. Investigaremos agora a trajetória singular de Hélio Oiticica desde que participa deste movimento, mostrando como o artista não apenas aprofundou tais propostas, mas foi além ao propor novas direções para a participação. Mapeando e atravessando situações e modulações que possibilitaram a emergência de noções como *in-corporação*, *vivência*, *supra-sensorial*, *crelazer* até chegar à *além-participação*, buscaremos compreender de que forma sua poética poderia contribuir para tensionar os rumos contemporâneos assumidos pela experiência participativa em museus e galerias.

Ao longo desta análise, mostraremos o modo como o interesse de Oiticica pela participação do espectador possibilitou a transformação de seus trabalhos em proposições vivenciais abertas, que colocaram a experiência do “participador” não apenas como fundadora da obra, mas como promotora de uma re-invenção de si próprio. Nosso interesse na singularidade da produção de Hélio Oiticica se justifica também por consideramos que expor sua produção, especialmente posterior à dissolução do grupo neoconcreto, em instituições de arte hoje, tornou-se um grande desafio. Espaços dedicados à arte hoje, ao mesmo tempo em que parecem cada vez mais interessados na interação direta com o público, como discutiremos ao final deste capítulo, demonstram grande dificuldade em curar obras deste artista e, muitas vezes, negligenciam a potência crítica que a espectralidade assumiu em suas propostas. Por tudo isso, para além do que o grupo neoconcreto produziu, os caminhos assumidos pela experiência do “participador” em Oiticica foi e continua sendo necessária, singular e arriscada para a arte contemporânea participativa.

Durante o período neoconcreto, os trabalhos bidimensionais já livres de moldura, como *Metaesquemas* (1957-1958) em que Oiticica vinha trabalhando até então, atravessaram uma “crise da pintura” desde seus *Monocromáticos* (*Pinturas brancas, Amarelas, Vermelhas e Invenções* [1959-1962]), potencializada a partir das séries¹¹⁶

¹¹⁶ Já nas primeiras séries, Oiticica iniciou seus trabalhos tridimensionais feitos por superfícies de madeira meticulosamente pintadas em ambos os lados e suspensas no espaço por fios de nylon presos ao teto.

dos *Bilaterais e Relevos Espaciais (1959-1960)* e, logo depois, com a série de *Núcleos (1960-1963)* e de *Penetráveis (1961-)*, que invadem o ambiente, lançando a cor no espaço. Questionando os limites de nossa percepção habitual, a experiência da obra surgiria com o caminhar ao redor destas “estruturas-cor” (ou mesmo entre elas, no caso de *Grande Núcleo*) despertando uma atitude não-contemplativa de apreensão da cor que vibrava luminosa dos compensados de madeira destes trabalhos. A materialidade dessas criteriosas pinceladas, exalando inclusive cheiro de tinta, colaboraria para oferecer uma dimensão tátil da cor e da forma geométrica. Mas, como destacou o pesquisador Celso Favaretto (2000: 61), até os *Núcleos* “a participação não é, ainda, plena devido à estaticidade das estruturas”.

O salto para além da pintura surge a partir do momento no qual a participação torna-se elemento essencial das obras de Oiticica, possibilitando a transformação concreta da própria estrutura (FAVARETTO, 2000: 53). A partir dos *Penetráveis*, a atuação do espectador ganha novo contorno na pesquisa do artista que transfere a cor do quadro para o espaço. O público é convidado a entrar no interior das estruturas de cor: “Você entrava e tinha que pisar a cor; a cor refletia em você...”, escreveu Oiticica (in FIGUEIREDO, 2008a: 31) sobre o seu primeiro *Penetrável*, *PN1*, feito com painéis de madeira pintados em tons de amarelos e laranjas. O artista e pesquisador Luciano Figueiredo (2008b: 4) descreveu a experiência da pintura ao entrar na pequena cabine de *PN1*, da seguinte forma:

“o espectador, agora tornado participante, pode literalmente atuar, deslocando as placas de cor em sentido ortogonal e senti-las vibrar umas contra as outras – no seu interior, meio enclausurado e quase sem campo perspectivo vive a experiência de ‘banhos cromáticos’, interrompida apenas nas arestas de planos adjacentes aonde fios da luz vinda do espaço exterior produzem intervalos entre os painéis monocromáticos para resgatá-lo do abismo pictórico da cabine.”

De tão próximo, o espectador perde a perspectiva da cor, que deixa de ser privilégio da visão. Como elemento constitutivo do acontecimento estético, este torna-se participante, descobridor e continuador da proposta. Mas como curar tais obras permitindo a experiência do toque e colocando em risco a integridade física destas cabines pintadas criteriosamente pelo artista? Como veremos, tal situação não parece ter preocupado Oiticica no período. Mantendo-se fiel ao compromisso com o experimental, à descentralização do olho, à crítica aos esteticismos e confiante no valor da experiência

corporal do público Oiticica expôs PN1 e uma maquete do Projeto Cães de Caça¹¹⁷, na “Exposição neoconcreta”, em 1961, no MAM-Rio. Por essa aposta, acreditamos que os modos de participação inaugurados pelo artista foram cruciais para a reconfiguração dos padrões curatoriais existentes naquele período, que passavam a problematizar a experiência estética do espectador.



Foto da Maquete do Projeto Cães de Caça. Disponível no site do PHO.

Ao descobrir que a pintura poderia ser antirretiniana e ocupar o domínio da “realidade palpável” (OITICICA in FAVARETTO, 2008: 76), o artista não apenas dará continuidade, a novos projetos labirínticos, como dará sequência a uma nova proposição em que o corpo da cor entra em embate físico com o corpo do espectador, inventando seus primeiros *bólides*, em 1963. Este momento, portanto, já é posterior à produção do grupo neoconcreto. A força centrípeta que parecia aproximar o espectadores para perto das formas neoconcretas é potencializada nesses trabalhos, em que o público torna a penetrar a obra. Estas novas estruturas, de pequenas dimensões, podiam ser caixas (de vidro, madeira, plástico ou cimento), sacos (de pano ou plástico), latas ou bacias, que abrigavam a cor materializada em pó colorido, areia, terra, carvão, brita, anilina, água, conchas, espelhos, entre outros materiais oferecidos ao toque do espectador.

¹¹⁷ O projeto previa uma estrutura labiríntica de jardim urbano que previa a participação do público ao longo de cinco penetráveis interligados ao *Teatro Integral* de Reynaldo Jardim e ao *Poema Enterrado*, de Ferreira Gullar

O interesse primordial dos *bólides* era “a ação no ambiente”. Deslocando a imagem do artista e do espectador, não se adequariam mais à noção de “obra” ou de objeto, pois eram entendidos como “exercícios para um comportamento”, “descoberta do mundo a cada instante” (*idem*). A experiência de corporificação da cor é proposta como uma nova situação estética que desborda do simplesmente plástico para o existencial. (FAVARETTO, 2008: 92) Enfatizando a necessidade da manipulação tátil de seus *bólides*, Oiticica assim os descrevia:

“Eram coisas manipuláveis, que você podia mexer. Eu chamava de “estruturas de inspeção” porque pode-se olhar por dentro e por fora. E tinha uns vidros que são coisas que têm pigmentos puros. [...] eram peças manipuláveis de cor, que você tinha que olhar por buracos, olhar através de frestas cores mais fortes, que se escondiam umas por dentro das outras [...] eram caixas de madeira ou de vidro, pintadas que você mexe e desdobra [...] espaços poéticos-táteis e pigmentares de contenção.” (OITICICA *in* FIGUEIREDO, 2008a: 262)

Essas “estruturas de inspeção” continham texturas, consistências e cores-luz encapsuladas nelas, que só poderiam ser experimentadas sensorialmente: explorando, friccionando, manipulando, olhando, desfolhando e sentindo. A participação do espectador se torna tão importante quanto a do artista, mas como observa Guy Brett, este “ainda que convidado a explorá-los [os *bólides*], é sempre mantido a certa distância. A maneira de abri-los e manuseá-los são enigmáticas e seus interiores são tão misteriosos como o interior de uma caverna.” (BRETT *in* FIGUEIREDO, 2008b) Desta forma, a operação de inclusão do corpo do participante suscitada pelos *bólides* é limitada à imprescindível experiência de manipulação que permite desvendar o “corpo” desta “caixa de surpresas”. Os *bólides*, para Gullar (2005), foram o trabalho mais significativo de Oiticica, pois “chega ao limite da experiência neoconcreta e ao impasse”. Estão localizados, portanto, na passagem da arte moderna para a contemporânea.

In-corporação

O artista supera este “impasse” pela descoberta do *Parangolé* (que para Gullar [2005: 68] já não estaria mais no campo da arte), a “antiarte por excelência”, e como depois nomeará também seu “Programa Ambiental”. Com essa expressão Oiticica batizou sua nova proposição estética, lançada em 1964: estandartes, tendas e capas feitas com diferentes materiais que, enquanto “estruturas-côr” deslocadas do espaço do quadro para o mundo, poderiam ser carregados, penetrados ou vestidos pelos ex-espectadores. O sentido

é construído durante essas experiências de desvelamento de cores, palavras e corpos. “Pelo fato de você vestir a obra, o corpo passa a fazer parte dela e não há mais coisa separada da outra” (OITICICA *apud* FAVARETTO, 2000: 104), anunciava ele, redefinindo a noção de obra de arte. Ao exigir o envolvimento direto do corpo, o *Parangolé* só se revela imanente ao ato. A imbricação entre o corpo do agora “participador” e a estrutura-côr faz emergir o *Parangolé* como um campo de novos corpos possíveis, transformáveis em deslocamento: “com Parangolé, descobri estruturas 'comportamento-corpo': tudo para mim passou a girar em torno do corpo que dança” (*idem*). Segundo Favaretto (2000: 105), os *Parangolés* resultam da migração da “imanência expressiva” dos *Bólides* para a “imanência do ato corporal expressivo”, identificando, portanto, um deslocamento do sentido de experiência, como continuaremos a investigar.

Os *Parangolés* brotam a partir das con-vivências do artista na comunidade da Mangueira¹¹⁸. A descoberta do corpo, do samba, do cotidiano, da arquitetura e das formas de vida nessa favela foi para Oiticica um encontro com o “outro”, com o que não era próprio dele. “O outro é um corpo de *carne y hueso* que opera uma transmutação do próprio corpo do Hélio tornando-o sensível ao sensível.” (SALOMÃO, 2003: 36-37). Há uma “mudança de pele, uma transvaloração radical”. (*ibid.*: 37) Neste caso, Oiticica é quem primeiro “in-corpora”. Arrisca-se em uma viagem desterritorializante na qual redefinirá os contornos de seu próprio corpo: devora Mangueira, samba, quebradas, dança, barracos, morro, parafuso, marginal, velas, Manguê, passistas, bocas, violência e camelotagem para “descobrir” *Parangolé*. Essa relação antropofágica era pautada pelo “espanto e desvestimento de um corpo anterior, e a impregnação e in-corporação dos códigos e das categorias do outro. Áspera pele da anti-arte”, como brilhantemente apontava Salomão (2003: 35). Sua imersão nesse ambiente cognitivo tinha como conquista individual a superação do esteticismo quanto a desintelectualização, que passa a marcar tanto sua produção artística quanto seu modo de vida.

Os corpos extáticos de moradores, passistas, ritmistas e foliões que sambavam embriagados durante o carnaval carioca¹¹⁹ apontavam uma orgânica pedagogia do sensível.

¹¹⁸ Preocupados com leituras históricas deste momento que cristalizam a experiência de Oiticica (de fato, costuma-se dizer, sem citar fontes, que Oiticica chegou a se mudar para a Mangueira), Michael Asbury sinaliza a importância de pontuar e articular os paradoxos dessa vivência do artista, ao propor que o Hélio [indivíduo] não tinha ginga e nem pertencia à favela, mas o “Oiticica [criador/inventor] tinha ginga de sobra” (ASBURY, 2008)

¹¹⁹ Para Oiticica, o carnaval enquanto manifestação ambiental atuava como disparador de um espaço-tempo inusitado. As fugazes linhas de fissura que emergem desta festa da multidão permitem uma produção

Oiticica entra em contato com a dança¹²⁰ de forma transformadora, pois a toma como ato imanente, aberto ao improviso, livre de preconceitos e estereótipos, que descondiciona comportamentos inscritos no corpo do artista e do público. Segundo Paula Braga (2007: 160), depois da Mangueira, o corpo para Oiticica deixa de ser apenas um aparato sensorial afetado pela cor, pois é “encorpado” pelo ambiental do morro, a ponto de ser parte dele. A “imersão no ritmo” permitiria a fusão *corpoquedança-obra*: “Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total “(in)corporação”. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (OITICICA, 2008: 31). E anuncia: “Eu chamo de “in-corporação”” (*idem*). A noção de “in-corporação”¹²¹ é fundada como um processo simultâneo à vivência e compreensão ética-estética do *Parangolé*, que tomaremos como chave fundamental para compreender a noção de experiência estética na poética desse artista.

Enquanto conceito¹²² (“vivo pela ação”), considerado a “antiarte por excelência” (OITICICA *apud* FAVARETTO, 2000: 119), o *Parangolé* ganhou status de *Programa Ambiental*, não se restringindo à experiência de vestir a capa, mas mais propriamente à toda e qualquer experiência de imbricação e atravessamento do corpo-ambiente que instaure novas relações espaço-tempo. Recusando a compreensão da arte por categorias estéticas, ou mesmo pela noção neoconcreta de “não-objetos”, Oiticica passa a organizar sua produção por “ordens de manifestações ambientais”. Assim, na experiência ambiental dos *Parangolés*, o fundo é o mundo que se deseja “in-corporar”. Para o artista-pesquisador Ricardo Basbaum, Oiticica desenvolveu uma “tecnologia de pensamento sensorial”, que opera sobre o “fluxo sensório-conceitual” capaz de converter experiências em conceitos

subjativa resistente aos comportamentos que padronizam os corpos “dóceis” no restante do ano. Percebemos que na visão de Oiticica, este evento privilegia a emergência de “corpos sem órgãos”(Artaud), que tem sua “organização” suspensa por licença momesma.

¹²⁰ Não se tratava do ballet (OITICICA *in* PHO 0120/65) ou da dança moderna, marcados por coreografias excessivamente intelectualizadas, pacíficas e disciplinares dos “corpos colonizados” (Andre Lepecki *apud* QUEIROZ, 2014). Nos EUA, quase no mesmo período, artistas buscavam na performance, na arte conceitual e na arte minimalista fugas à “pesada herança histórico-institucional”, convocando um “corpo-ação” criticamente engajado. (*idem*) Mas a dança, solicitada por Oiticica para romper determinações normativas não precisou ser inventada, foi “descoberta” na experiência mítica do corpo coletivo em ritmo de samba.

¹²¹ Para Oiticica, a incorporação era também premissa para trabalhos colaborativos. Ele dizia que havia uma: “espécie de mútua incorporação ou engravidamento em q a relação não se estabelece estática ou linear “toma lá dá cá” mas como no amor q não se sabe quem dá o quê ou como ou quando ou porque: IN-CORPORAR em contigüidade q quando verificada já se deu.” (AHO 1336.74)

¹²² Como um “inventor” de conceitos, Oiticica não distinguia o artista do pensador. Seu trabalho teórico não constituía assim um *a priori* para experimentar sua obra, mas era parte dela: “não existe ideia separada do objeto, só existe o grande mundo da invenção.” (Oiticica, 2008: 31). *Parangolé, In-corporação, Programa Ambiental* se atravessavam e fertilizavam enquanto “núcleos conceituais postos em movimento” (BASBAUM, 2008: 111-115). Não havia hierarquia entre suas formulações, que de forma orgânica se atravessavam, se confundiam e se fertilizavam. O pensamento vivo era seu lugar de fala. Como num fluxo contínuo, obra e conceito participam da mesma “vontade construtiva”, como um “delírio concreto”.

que são incorporados pelo participante (BASBAUM, 2008: 113). Ao viabilizar um “pensar com o corpo” (GULLAR, 2005: 42), essa “tecnologia” (*Ibid*:111) é fundada a partir de uma experiência transformadora no próprio corpo do artista, entrelaçando arte-vida.

Com radicalidade e generosidade, Oiticica arrisca-se, despe o artista e veste o propositositor para compartilhar e oferecer ao público a experiência de “in-corporação”. Ao lançar o “participador” à hibridização com o ambiente, está preocupado com as:

“conquistas ambientais em algo que fosse como a incorporação sintetizada desses elementos, que não estariam mais distanciados num ambiente-objeto, mas em estruturas-extensões do corpo; [...] as capas resultam [...] em estruturas-extensões mais do que objetos para vestir como se poderia pensar [...]” (OITICICA *apud* FAVARETTO, 1992: 107).

Se os *bólides*, como disse Guy Brett, resguardavam certa distância do participador que tentava os desvendar, na experiência dos *Parangolés* essa distância é eliminada. “Ao invés de desfolhar um objeto, como era oferecido em Bólides, o participador passa a “desfolhar o próprio corpo. Pelo fato de você vestir a obra, o corpo passa a fazer parte dela e não há mais coisa separada da outra”, explica Oiticica (OITICICA *apud* FAVARETTO, 1992: 104). O deslocamento da oposição sujeito-objeto é possível à medida que o *Parangolé* não é concebido como um objeto, mas sim como uma experiência de *in-corporação*. Ao serem vestidos, carregados ou movimentados, capas, estandartes e tendas tornam-se extensões do corpo do participador. Se existe uma estrutura aqui, esta apenas “se produz à medida que os materiais são usados” (FAVARETTO, 1992: 105). Esta estrutura ou novo corpo que irá surgir será, portanto, sempre provisória e imprevisível, jamais anterior à experiência, pois existe a partir e durante ela.

Leituras precipitadas, como as do artista paulista Nuno Ramos (2001), dão a entender que nessa “in-corporação” a proximidade acabaria por “sufocar qualquer movimento” do espectador¹²³. Para Ramos, (*idem*), a participação em “HO” seria tediosa, pacífica e monótona, pois não ofereceria obstáculos ou tensões. Discordando desta leitura, resgatamos o alerta do crítico Luiz Camillo Osório (2007) sobre a obra de Oiticica: “é importante ir além da tentação (frequente em uma certa leitura crítica) de vê-la como mera dissolução da forma que refletiria uma relação passiva e dócil com o mundo”. Osório (*idem*) acredita que a suposta passividade, da qual Oiticica é acusado por Ramos, desdobra-se em sensualidade, jamais em monotonia.

¹²³ O artista usa termos como “adormecida”, “aconchegante”, “exausta”, “pura interioridade”, “preservada do contágio do mundo”, “exploradora da intimidade”, “refúgio do mundo dentro do mundo”, “fuga ao peso e a gravidade do mundo” e “claustrofóbica” para caracterizar as produções de Oiticica, em críticas de tom absolutamente reativo.



Fotografia da apresentação dos *Parangolés* nos Pilotis do MAM Rio, durante a mostra Opinião 65. in AHO¹²⁴ 2016.65-p8

Da mesma forma, a possível “elisão do mundo”, “longe de proteger o sujeito, vai lançá-lo ao desabrigo de uma necessidade de "sentir de todas as maneiras" que quer contrapor-se à lógica tediosa da eficácia”. E completa (*idem*): “longe de se recusar a enfrentar o mundo, propõe-se a liberar uma disposição participativa que faz o movimento de mão-dupla indo da intimidade subjetiva ao compartilhamento aberto e plural”. É preciso considerar, como fez Osório, o valor da ambiguidade (“movimento em mão-dupla”) na disposição participativa evocada por Oiticica. Nesse caso, a experiência dos *Parangolés* é emblemática, pois é marcada pela conexão entre o coletivo e a experiência individual, como Oiticica explicava:

“O Parangolé não era assim uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências (...) é a total in(corpo)ração.” (OITICICA, *apud* FAVARETTO, 1992: 107).

Desta forma, quando Oiticica falava em “fenômeno total”, “totalidade ambiental” ou “vivência total Parangolé”, nos parece que sua intenção era principalmente destacar que

¹²⁴ Seguindo pesquisadores anteriores de Hélio Oiticica, como Paula Braga (2007), nos referiremos ao Arquivo HO pela sigla AHO, seguida do número do documento. O Arquivo HO desenvolvido pelo Projeto HO contém quase 8.000 documentos, incluindo fac-símiles dos manuscritos de Oiticica, recentemente compilados no Catálogo Raisonné disponibilizado em dvd a pesquisadores. Já ao arquivo online disponibilizado no site do Programa Hélio Oiticica (http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm), faremos referência como PHO, seguido do número de tomo. A numeração dos manuscritos é a mesma nos dois arquivos digitalizados, com raras exceções.

todas as nossas ações participam da construção do ambiente-mundo-vida, pois não existiria um “fora” seguro e longe de contaminação, como previa ideologia da arte moderna. “A pureza é um mito”, dizia o artista. Esse ambiente *in progress* construído entre agenciamentos e relações mutáveis não poderia ser homogêneo como quer Nuno Ramos, pois afirma-se como experiência de singularidade e multiplicidade. Eliminar a distância para Oiticica não significa neutralizar a diferença, pois era estratégia para fecundar uma multiplicidade de mundos possíveis, fazendo surgir “estados de invenção”. Situando-se como um “declanchador de estados de invenção”¹²⁵, dedicou ao outro o seu programa ético-estético:

"A antiarte é pois uma nova etapa [...]; é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa; o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora. É o começo de uma expressão coletiva. O Parangolé, ou Programa Ambiental, como queiram, seja na sua forma incisivamente plástica (uso total dos valores plásticos tácteis, visuais, auditivos etc.) mais personalizada, como na sua mais disponível, aberta à transformação no espaço e no tempo e despessoalizada, é antiarte por excelência". (OITICICA *apud* FAVARETTO, 1992: 119)

Assumindo o compromisso de conduzir o participante a estados de invenção, Oiticica desenvolve propostas artísticas cada vez mais abertas às contingências do acaso e da participação. Em 1967, o artista identifica a busca por “um modo objetivo de participação” como uma preocupação comum à arte brasileira de vanguarda, ainda que possamos argumentar que é a subjetividade que ganha relevo. Em “Esquema geral da nova objetividade” (AHO1874.67-p7-36) - texto de 1966 em que Oiticica apresenta a “ideia e conceituação” que baseou a exposição coletiva “Nova Objetividade Brasileira” (NOB)¹²⁶, realizada em abril de 1967 no MAM-RJ, da qual integrou as equipes organização e da montagem¹²⁷) - o autor cita a “participação do espectador” entre os pontos¹²⁸ de convergência entre o heterogêneo grupo de artistas que integrou a mostra.

¹²⁵ “As pessoas normais se transformam em artistas plásticos, eu não, eu declancho. Eu não me transformei em um artista plástico: eu me transformei em um declanchador de estados de invenção”, disse Oiticica em entrevista a Ivan Cardoso, em 1979 (*in* OITICICA FILHO e VIEIRA, 2009: 234).

¹²⁶ Ao “esquemematizar” as principais correntes que colaboraram para a constituição de uma “Nova Objetividade” toma como ponto de partida a experiência do grupo Neoconcreto, no qual enfatiza a “poesia participante” de Gullar, e acrescenta o teatro do “Grupo Opinião”, o “Cinema Novo”, as experimentações de Lygia Clark, e as proposições dos grupos do “Realismo Carioca”, dos paulistas do “Popcreto” e do “Realismo Mágico”, e claro, seus *Parangolés*.

¹²⁷ No catálogo da mostra, do tempo em que as exposições não eram responsabilidade de um curador, mas sim uma iniciativa e esforço coletivo entre artistas, constam os nomes de Oiticica, Gerchman, Pedro Escoteguy, Mauricio Nogueira Lima, Hans Haudenschild como equipe organizadora. Já na equipe de montagem aparecem os nomes de “Ligia Clark, Ligia Pape, Hélio Oiticica, Sami Mattar, Kiki Basílio”. A equipe gráfica era formada por Gerchman, Glauco Rodrigues e Haudenschild, também responsável pela “capa-catálogo”. Consta ainda uma lista de colaboradores e uma agradecimento ao MAM-Rio, então dirigido por Mario Barata.

A “participação ativa do espectador” (*idem*) no fazer artístico - como alternativa a uma “contemplação transcendental” e irreduzível a um contato mecânico - é apresentada neste esquema como um problema complexo, considerando “os mil e um modos” em que se manifestavam nas proposições destes artistas. Sem julgar que obras seriam mais ou menos participativas, Oiticica diferencia os sentidos de participação empregados entre as propostas mais ligadas ao “sensorial-corporal” e aquelas em que a participação se dava apenas no âmbito do “semântico”. Posicionando-se neste primeiro grupo, percebe variações do participar nos desdobramentos de seus *Parangolés* que poderiam convocar para uma “participação coletiva (vestir as capas dançar)”, “participação dialético-social e poética (Parangolé Poético e social de protesto, com Gerchman)” ou “participação lúdica (jogos, ambientações, apropriações)”.

Na “arte jovem brasileira”, reunida na mostra, estava interessada em uma “cultura participante dos problemas brasileiros que afloravam” após o golpe militar, discursos e propostas atentas ao sentido que a participação do público deveria alcançar. As recorrentes passagens para o “objeto” e as proposições coletivas não fechavam-se no campo pictórico-plástico-estrutural, pois expressavam uma “vontade construtiva” desses artistas de tomarem “posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”. Citando Gullar, que neste momento estava envolvido com a militância política, Oiticica assinala que o artista deveria operar “transformações profundas na consciência do homem”, que de “espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles mesmo” (*idem*), usando meios como a revolta, o protesto ou o trabalho construtivo. Neste momento, a experiência estética no *Programa Ambiental* de Oiticica ganha contornos políticos revolucionários (sem contudo remeter à ideia de militância), com poderes para, sensorialmente, despertar a consciência do espectador e transformar o mundo. A “incorporação sensorial” teria, portanto, o poder de desalienação¹²⁹.

¹²⁸ Os outros pontos destacados eram vontade construtiva geral; tendência ao objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos”; e, ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

¹²⁹ Ao situar a atividade do artista em um país como o Brasil, vivendo sobre o estado de ditadura militar, Oiticica pergunta: “para quem faz o artista sua obra?” Recusando e colocando “contra” a “elite de *experts*” que povoa o sistema de arte como público, convoca o artista para atuar como “proposicionista”, “empresário” ou “educador” oferecendo “proposições, promoções e medidas” abertas à ampla “participação popular”. O solo fértil para essa “abertura” encontra justamente na condição de precariedade advinda do subdesenvolvimento de nosso país, somada a nossa sábia singularidade antropofágica: “DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”, anuncia Oiticica. Com essa frase, que imprime também em uma de suas capas-parangolé, encerra o texto de seu “Esquema Geral da Nova Objetividade”.

Em Nova Objetividade Brasileira, Oiticica “expôs” o ambiente *Tropicália*. Através de “experiências táteis-sensoriais”, como caminhar interagindo com elementos sensoriais e referenciais (como capim cheiroso, palhas, chão de areia, vão escuro, aparelho de televisão ligado, arara, entre outros) dispostos pelo artista entre jardins e penetráveis, o “participador” era convidado a construir sua própria imagem-Brasil, deslocando-se do estereótipo da cultura nacional tipo exportação.



Tropicália montada na “Nova Objetividade Brasileira”, em 1967, no MAM-Rio. AHO 2230.67

Quando percebe que tal obra - que passou a nomear o emergente movimento contracultural no Brasil – passou rapidamente a ser associada à tropicalidade nacional¹³⁰ que pretendia combater, Oiticica percebe que a resistência a essa diluição residiria exatamente no caráter participativo deste ambiente:

“E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. (...) muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra superficial,

¹³⁰ “todo mundo passou a pintar palmeiras e a fazer cenários de palmeiras e botar araras em tudo”, criticava Oiticica. (OITICICA in FIGUEIREDO, 2008b: 33)

mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem(...).” (OITICICA *in* FIGUEIREDO, 2008b: 33)

O “mito da Tropicalidade” para Oiticica (*idem*) era “muito mais que araras e palmeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas”. A potência da experiência estética tanto em *Parangolé* quanto em *Tropicália* é associada ao “Aparecimento do supra-sensorial”. Para o artista, nestas “vivências existenciais”, a criatividade supera a carga de intelectualidade: “é a proposição da liberdade máxima individual como meio único capaz de vencer essa estrutura de domínio e controle cultural alienado” (OITICICA *in* FIGUEIREDO, 2008b: 58).

A busca do supra-sensorial marca sua passagem para proposições de “receptáculos abertos às significações” cada vez mais comprometidas com o comportamento individual do participante, através da “derrubada de todo o condicionamento para a procura da liberdade individual”, da “descoberta da vontade” (*idem*) pelo o que Mario Pedrosa chamou de “exercício experimental da liberdade”. Na intenção de desalienar o sujeito, abole o privilégio da visão e apela aos outros sentidos como o tato, o olfato e a audição, para dilatar as capacidades sensoriais habituais, que passam a direcionar sua produção após *Tropicália*, como discutiremos ao tratar da retrospectiva que realizou na *Whitechapel*, no próximo capítulo. Sem se restringir ao samba, que impulsionou seus primeiros *Parangolés*, Oiticica reconhece no uso de drogas alucinógenas o estado clássico de dilatamento supra-sensorial, que associa também ao corpo “roqueificado”, experiências que impulsionaram muitas de suas invenções futuras.

Instruções para participação

Percebemos no desenho da noção de *supra-sensorial*, a permanência do exercício de “incorporação”, pois tratam-se de “vivências” em que o corpo-ambiente é reconstituído no ato da participação. O artista esclarece que suas proposições procuravam “‘abrir’ o participante para ele mesmo”, através de “um processo de — ‘dilatamento’ interior, um mergulhar em si mesmo necessário a tal descoberta do processo criador”. (OITICICA, 1986: 104). Ao participante, assim como nas experiências de vida transformadoras que inspiraram o artista, é necessário a intensidade vibrátil de um “mergulho do corpo” ou uma “abertura” para vivenciar esta experiência, demarcando a liberação de uma “disponibilidade participativa”, como notou Luiz Camillo Osório (2007). A

vulnerabilidade do corpo torna-se condição para a experiência estética. A ação corporal direta do participante exige esforço, suor, investimento de energia, perda calórica. “O corpo é o motor da obra”, como avaliou Frederico Moraes (1970) ao analisar a produção de Oiticica e Lygia Clark em 1970.

Para suas proposições transmutarem-se em “invenções”, é exigido uma tarefa fundamental: expor-se à arte(vida), arriscar-se no imprevisto e in-corporar o “outro”. Um desejo, “vontade” ou “interesse pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida em última análise” (AHO1874.67-p7-36). O que surge desta *in-corporação*, onde o corpo transmute-se em “arma de conhecimento direto, perceptivo, participante”, não se pode prever, será sempre uma surpresa e por isso a vivência traz a possibilidade de “invenção”. Reconhecemos aí uma solicitação ética do espectador diante da “arte” (ou “anti-arte”), que residiria em um respeito ao fluxo da vida. Como avaliou a pesquisadora Beatriz Donadel (2010), o gesto efetivo daquele que se sujeitava a participar tem a potência de criar relacionamentos que ultrapassassem a mera solução de problemas artísticos.

Ainda que enalteça a “intuição” do espectador, não se pode esquecer que o próprio Oiticica foi iniciado no samba por amigos, chegando a fazer aulas com Miro da Mangueira, da mesma forma, percebemos que ele “prepara” o público para o exercício de “in(corpo)ração”, como iremos investigar, seja por meio de detalhes na montagem da exposição, seja em sua opção por realizar “manifestações ambientais” na rua. Acreditamos que em sua trajetória, especialmente quando chega a apresentar publicamente suas proposições, Oiticica desenvolve estratégias singulares para implicar a *supra-sensorialidade* do espectador, como discutiremos no próximo capítulo, ao analisar sua retrospectiva na *Whitechapel Gallery*, em Londres. Isso demonstra que em seu programa *in progress*, quando anunciava a “participação direta” “sem explicação prévia vinda de fora” e recusava a imposição de um formato fechado, sabia também que era necessário “estruturar” as condições específicas de improvisação em cada situação, fosse no espaço fechado de uma galeria ou nas ruas. Afinal, se “a pureza é um mito”¹³¹, o espaço público estava livre de mediações e exigia uma inteligência curatorial para dar conta de convidar os “transeuntes” a vivenciar suas proposições.

¹³¹ Oiticica escreveu esta frase dentro de um dos penetráveis que compunham *Tropicália*.

Esse interesse em estratégias que estimulassem o público a “incorporar” está presente, por exemplo, no uso que faz das “instruções”. Estas tornaram-se condição de possibilidade para a invenção das mais diversas proposições do artista envolvendo a participação do público. Em 1968, durante a manifestação *Apocalipopótese*, chegou a distribuir um papel em que enumerava seis itens para instruir o público à realização-experiência de criar-vestir suas capas-parangolé, que desta vez seriam feitas pelos próprios espectadores a partir de material virgem.

hélío oiticica
1968

INSTRUÇÕES para feitura-performance de CAPAS FEITAS NO CORPO

- 1- cada extensão de pano deve medir 3 metros de comprimento.
- 2- o pano não deve ser cortado durante a feitura da capa, de modo a manter a estrutura-extensão como base viva da capa.
- 3- alfinetes de fralda devem ser usados para a construção da capa, que será depois cosida.
- 4- a estrutura da capa-construída-no-corpo deve ser improvisada pelo participador; se a ajuda de outros participantes vier a calhar, ótimo; a estrutura deve ser construída em grupo em cada corpo participante, e feita de modo a ser retirada sem destruir, como uma roupa.
- 5- um grupo pode construir uma capa para várias pessoas, numa espécie de manifestação coletiva ao ar livre.
- 6- o uso de dança e/ou performances criadas por outros indivíduos é essencial à ambientação dessa performance: assim como o uso do humor, do play desinteressado, etc. de modo a evitar uma atmosfera de seriedade soturna e sem graça.

Lista com instruções distribuídas durante a *Apocalipopótese*, em 1968. AHO 0199.68-p1

As instruções estão presentes também em seus projetos para filmes, peças teatrais, *auto-teatro*, *auto-performance* e *foto-pôster-proposições*, marcando suas experimentações na década de 1970. No plano para o filme *Nitrobenzol & Black Linoleum*, escrito em 1969, descreve instruções imprescindíveis para guiar sua realização: “audience instructions to be inevitable followed” (AHO 0322.69). O “audience guide” do seu “cinema-experiência” (AHO 0290.70) sugeria à plateia situações como: cheirar lenços embebidos em loló, enquanto se aconchegavam entre as almofadas espalhadas pelo chão, beber coca-cola à vontade, dar um beijo na boca de dez minutos, sentir cheiro de jasmim, experimentar os

objetos sensoriais de Lygia Clark e a roda dos prazeres de Lygia Pape (desta vez, tomando sorvetes), sentir o vento bater e dançar, dançar, dançar. “Há pedaços em que o filme para e as coisas acontecem somente na plateia” (AHO 0986.69), explica. Na *experiência-peça Variedades*, escrita no mesmo ano, a primeira cena já começaria envolvendo dez *participadores* que se masturbariam em cima de uma pia em frente a um espelho. Já a arquitetura virtualizada entre imagens e objetos de suas *Cosmococas* descondiçionaria o comportamento esperado do público através do convite às experiências de jogos-performances: “seguir as INSTRUÇÕES é abrir-se ao jogo e à experiência participatória q é a razão de ser das CC: ignorar as INSTRUÇÕES é fechar-se e não participar da experiência: qual é?” (AHO 0301.74). Como se comportar em uma “sala de exibição” em que as imagens o rodeiam por todos os lados e ao entrar se é instruído a dançar, pular, ouvir músicas, mergulhar, deitar ou lixar as unhas? O convite ao cinema-invenção está feito ao “participador”.

O valor da não participação

Tais instruções, assim como as “sugestas” pelas quais convidava os amigos a criar com ele, deveriam ser relativamente consideradas e não tomadas como limitação ao jogo. O artista sabia que suas orientações não deveriam nem poderiam controlar a interação ou impor um ideia estética. Assim, a “não participação” era relevante em suas proposições, evitando o risco de cristalizar a experiência em um “novo condicionamento”. Era necessário não tomar a participação como mecanismo em que o público faz parte, mas permanece alheio às decisões. (DONADEL, 2010: 61) Sem prometer nada, Oiticica faz o convite, mas a decisão de participar ou não era de cada um.

Em 1968, respondendo a carta em que a amiga Lygia Clark desabafou sobre sua vontade de “matar os espectadores”¹³² devido à voracidade do público na sua mostra durante a Bienal de Veneza em 1968, Oiticica reconhece que, assim como a vaia¹³³ que estraçalhava o cantor, a intervenção física do público no objeto podia colocar o artista em

¹³² “Já fui tão currada pelo espectador que nem o buraco da orelha escapou. Em Veneza, para não sair nas crônicas policiais tive que me mandar com urgência para cá [Paris], pois comecei a odiar tanto o espectador tesudo que estava pronta também a utilizar o teu 22, 32, 38 e também teu 42 e estou ainda confusa(...)”, escreve Clark em carta para Oiticica (AHO1309.68)

¹³³ Em sua pesquisa, Beatriz Donadel (2010) relaciona a situação enfrentada por Caetano Veloso e Os Mutantes no III Festival Internacional da Canção em São Paulo, quando foram vaiados durante a apresentação de *É Proibido Proibir*, em outubro de 1968, com o sentido ambivalente que a participação assume na obra de Hélio Oiticica. Para este artista, a vaia, como resposta violenta do público, apesar de ser uma dolorosa experiência para o artista, revelava-se como “um bom teste para a validade da proposição”.

situação delicada, muitas vezes dolorosa. Mas, ao mesmo tempo, tais situações desagradáveis eram imprescindíveis à produção artística que investia na “abertura” e na “participação”, conforme escreve:

“Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse: também senti como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou participador, o que é bom, pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há, como vem acontecendo muito por aí, uma estetização da participação: a maioria criou um academicismo dessa relação ou da idéia de participação do espectador, a ponto de me deixar em dúvidas sobre a própria idéia. (...) Creio que talvez em Veneza você tenha sentido isto em relação à obra-espectador-criador, essa vontade de matá-lo, de afastar a tensão insuportável das pessoas, é muito importante na dialética do problema. [...] Por isso há a tal vivência, insuportável, de defloramento, de posse, como se ele, espectador, dissesse: ‘quem é você, que me importa que você tenha criado isso ou não, pois estou aqui para modificar tudo, esta merda insuportável que me dá vivências chatas, ou boas, libidinosas, foda-se você com tudo isso pois o devoro, cago depois, e o que interessa só eu posso vivenciar e você nunca poderá avaliar o que sinto e penso, a tensão que me devora’. E sai o artista estraçalhado da coisa. Mas é bom. Não se reduz a um masoquismo, como se poderia pensar, mas é a verdadeira natureza do negócio”. (OITICICA *in* FIGUEIREDO, 1996: 57-58)

A construção de uma experiência participativa deveria considerar, portanto, a possibilidade da não participação e também levar em conta os paradoxos, a fúria e a imprevisibilidade do público. Assim, Oiticica declarou que “algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades suscitadas pela obra, não previstas, incluindo a não-participação nas suas inúmeras possibilidades também”. (PHO 0253/66) A atuação do público não poderia remeter a um modelo. Com um olhar crítico para as diversas propostas lançadas no mesmo período na “Europa super civilizada ou nos EUA”, distinguia o sentido de suas manifestações interessadas em propor algo aberto à incorporação, das obras reunidas sob “academicismo” do já desgastado rótulo “arte de participação”, em que a participação estetizada era apenas uma meta a ser alcançado pelo artista.

Além de recusar a já desgastada categoria “arte participativa”, o artista diferenciou também o contexto nacional, em que a “barra mais pesada” da ditadura militar permitiu que os problemas fossem abordados por aqui “de modo mais violento” (AHO 1036.68-p1). Neste contexto, a passividade de quem não aceitava participar poderia ser até mais importante do que “simplesmente aceitar tudo”. “Nessa dinâmica da relação crescem novas possibilidades”, revelava Oiticica (*idem*).

Além-participação

Há ainda outras camadas que colaboram para compreendermos a singularidade do sentido que a experiência participativa assume na poética de Oiticica. Ao buscar o descondicionamento do comportamento do participante através do já citado *supra-sensorial*, propõe o exercício do “crelazer” e chega ao que chama de “além-participação”. Oiticica explica que em sua trajetória “o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participante” (OITICICA *apud* BRAGA, 2007: 151). Ao colocar em xeque o objeto como obra, chega à consciência do “além-participação”:

“Para mim a participação me levou ao —além-participação; creio que já superei o — dar algo para participar; estou além da —obra aberta; prefiro o conceito de Rogério Duarte, de *projeto*³¹, no qual o objeto não existe como alvo participativo, mas o —processo e a —possibilidade infinita no processo, a —proposição individual em cada possibilidade.” (*ibid.*: 150)

O além-participação situa, portanto, o alargamento da experiência artística, interessada na “transformação dos processos de arte em sensações de vida” (FAVARETTO, 1992: 108). Segundo Braga (2008: 259), no “além-participação”, “o espectador interessa como possibilidade de invenção infinita pois cada mundo subjetivo provê ‘fragmentos’ diferentes para a invenção, para a mistura com fragmentos propostos pelo artista-propositor.”

Ao conceitualizar a arte que desmaterializa o objeto, Oiticica mantém-se fiel ao corpo. (BRAGA, 2008: 260) Mais do que uma simples crítica à estetização da participação, ao afastar-se das chamadas artes “visuais” e implicar a “simbólica do corpo”¹³⁴, sua ambição ia “além-da-arte”, pois pretendia influir no comportamento dos indivíduos, através da “participação interior na própria vida diária” (PHO 0192/67), no cotidiano. Por meio do “crelazer”¹³⁵ - conceito vivencial que desenvolve durante a experiência realizada ao longo de sua retrospectiva em Londres, que analisaremos no próximo capítulo - Oiticica reforça sua preocupação em incitar atos de vida que brotem como necessidades ou “germes”, a partir de uma situação de conflito de comportamento. Não se tratava de buscar uma “condição” ideal ou utópica para germinação contaminante

¹³⁴ “olfato-visão-paladar-audição e tato misturam-se e são o que Merleau-Ponty chamou de ‘simbólica do corpo’, onde todas as relações de sentido são estabelecidas em um contexto humano, como um ‘corpo’ de significações e não a soma de significações apreendidas por canais específicos” (BRAGA, 2008: 262)

¹³⁵ Esta noção dá origem a todo um repertório de exercícios, práticas, pensamentos e até mesmo palavras inventadas pelo artista, como: crecomportamento, crecondição, creestado, crerepouso, cresemente, entre outras.

do “crelazer”. Ao contrário, como nota Braga (*apud cit.*), “é da vida como ela é, com o lazer e o trabalho alienados, que surgem as condições para que os germes brotem como ‘necessidade’”. A noção de “crelazer” ataca e subverte o entendimento clássico do lazer como alienação, pois o lazer é experimentado como atividade positiva e produtiva.

Havia a consciência de que o próprio fluxo da vida diária permitia o “conflito” entre o comportamento descondicionado e o condicionado. Esse “conflito” pode ser melhor entendido quando percebemos a ambiguidade em relação à valoração do cotidiano nos discursos de Oiticica, ora condicionando a experiência dos indivíduos e ora como propiciador de estados de invenção. Como identificou a pesquisadora Lisette Lagnado (2005), este artista “explicita algo difícil de ser esquematizado: é como se fosse possível depreender dois cotidianos, um deles “adormecido” e “condicionado” (este, portanto, deve ser “derrubado”), e outro, cuja capacidade sensorial se encontraria em estado “dilatado” (com o uso, ou não, de drogas alucinógenas).” Considerando que o espectador-participador transita simultaneamente entre esses “cotidianos”, não há, portanto, nem o pressuposto de um público totalmente passivo, nem o de uma criatividade generalizada. Através de sua arte ambiental e suprasensorial, Oiticica confrontava os participantes com situações para estimular novas formas de comportamento.

Durante a “experiência *Whitechapel*” (que analisaremos no próximo capítulo), o núcleo de lazer que continha os *bólides Ninhos* foi considerado pelo artista como “a saída para o além-ambiente”, uma “não-ambientação” que possibilitaria a criação “a partir de células vazias, onde se buscaria ‘aninhar-se’” (PHO 0367/69). Segundo Oiticica (PHO 0290/70), os Ninhos¹³⁶ propunham uma ideia de multiplicação, reprodução, crescimento para a comunidade, que não deveria se limitar a um lugar ou a um tempo, estando aberto às atividades experimentais circunstanciais simultaneamente individuais e coletivas. Fazendo do cotidiano “um campo experimental aberto”, Oiticica instalou as “estrutura-comportamento” *Ninhos no loft* onde viveu por quase 10 anos em Nova York, reforçando o caráter adaptável da peça.

¹³⁶ O artista desdobra essa experiência propondo o projeto “Barracão” – “o ambiente total comunitário do Crelazer” (PHO 0367/69), onde uma estrutura formada por inúmeros Ninhos foi construída junto a estudantes da Universidade de Sussex, na Inglaterra, posteriormente, realizada em Nova York, durante a exposição “Information”, no MoMA. Ainda que tenha se entusiasmado por situações inusitadas e singulares ocorridas dentro de *Ninhos*, como “o casal encontrado trepando” na mostra em NY (OITICICA in OITICICA FILHO, 2009: 271), Oiticica considerou que, dentro dessas instituições, seu projeto de vida em “comunidades germinativas” não pode ser concretizado.



Público nos *Ninhos* construídos por Hélio Oiticica para a Experiência Whitechapel, em 1969, em Londres.

A participação através do exercício do *crelazer* não pode ser condicionada ao tempo cronológico e disciplinar, que determina o momento “apropriado” para cada atividade, seu início, seu fim e seu sentido, pois anuncia a possibilidade de emancipar nossa relação com o tempo, tomar a posse do tempo. Nesse sentido, cabe destacar que Oiticica relacionou a resistência dos passageiros do metrô de Nova York em vestir suas capas-parangolés¹³⁷, durante uma proposição em 1972, ao corrido horário de trabalho a que os trabalhadores são submetidos. Essa percepção demonstra que o tempo precisa ser “aberto” para concretizar a proposta de participação, “o público teria que anular compromissos e obrigações”, “transgredindo as leis do dia a dia” (LAGNADO, 2007). Ao mudar do “trabalho de arte” para o “lazer inventivo na arte”, Oiticica busca o tempo desinteressado do play, do jogo, da brincadeira, do lance de dados, dos grandes shows de rock, do desfile do Cacique de Ramos, do *PLAY-ground*. Como resume a pesquisadora Paula Braga (2007), sem condenar o tempo ocioso à diluição-diversão, Oiticica nos possibilita “correr num tempo-estético, de construção de um mundo próprio, em oposição à aceitação passiva do mundo do espetáculo”.

Ainda que em termos gerais o interesse na participação fenomenológica do espectador aproxime a noção de experiência estética entre as diferentes propostas

¹³⁷ Cf. AHO 2010.73

emergentes ao longo da década de 1960, como as do grupo neoconcreto e dos artistas minimalistas, é preciso diferenciar não o formato, mas o sentido da participação nessas produções. Da mesma maneira, como analisamos anteriormente, a proposta pioneira de participação lançada com o Neoconcretismo não seguiu uma direção linear na trajetória dos integrantes do grupo, demonstrando que é preciso pesquisa para diferenciarmos as renovadas e múltiplas possibilidades evocadas com a experiência de participar.

No caso de Oiticica, as noções de *in-corporação*, *vivência*, *supra-sensorial*, *crelazer* e *além-participação* se atravessam, acumulam e atualizam o sentido da experiência participativa em sua poética. Em linhas gerais, ao longo de sua trajetória a participação torna-se processo, e não obrigação, podendo levar à invenção de formas inesperadas de comportamento, não apenas no espaço expositivo, mas na própria vida. Acreditamos que investigar o sentido da participação utilizando as ferramentas conceituais oferecidas pelo próprio artista é indispensável às tentativas contemporâneas de curadoria da obra deste artista, como investigaremos no próximo capítulo. Servem como pistas para pensarmos a atualização do programa *in progress*, aberto ao futuro pelo artista.

A nós cabe o desafio, experimentando surpresas e falhas, de desdobrar suas *invenções* em um novo contexto histórico, onde como nos alertou von Hantelmann, a “experiência” tornou-se central não apenas no campo estético, mas também no econômico e no social. Discutiremos agora a dimensão que a participação assume em nossa sociedade - sendo apontada tanto como instrumento de resistência quanto como aliada ao neoliberalismo -, apresentando ressonâncias para a curadoria de exposições em que a arte toma a forma da experiência.

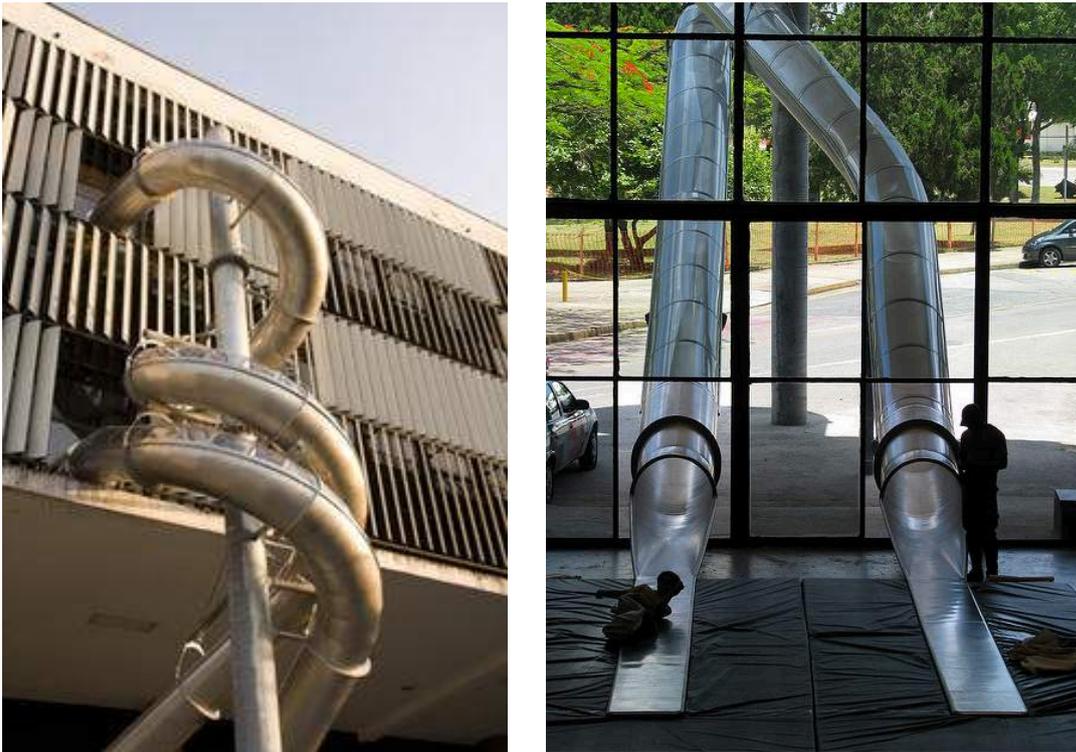
2.4. Arte e Participação na Sociedade da Experiência

Após investigar a genealogia de uma “virada experiencial” na arte, suscitada por práticas experimentais ao longo dos anos 1960 - entre as quais destacamos proposições ligadas a uma “arte participativa”, como o minimalismo, o neoconcretismo, e de forma singular, o artista Hélio Oiticica - é preciso compreender como tais produções que priorizavam a experiência estética deslocaram-se de um lugar de confronto com os modelos estéticos dominantes para uma posição de centralidade no mundo contemporâneo.

Os desdobramentos do modelo fenomenológico de experiência, evocado nos anos 1960, apontaram para uma reconceitualização paradigmática tanto da noção de objeto quanto da ideia de “sujeito observador”, que tornou-se essencial para uma nova geração de artistas atuantes a partir dos anos 1990, entre os quais von Hantelmann (2014) aponta Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno e Carsten Höller, e poderíamos acrescentar Thomas Hirschhorn, Liam Gillick, Tomas Saraceno, Tania Bruguera, Rivane Neuenschwander, Opavivara, Tino Sehgal, Ernesto Netto, Jorge Menna Barreto, Ricardo Basbaum, entre muitos outros que circulam pelo circuito internacional de arte. A variedade de termos utilizados para caracterizar o interesse artístico contemporâneo na participação do espectador nos ajuda a confirmar tal tendência: arte socialmente engajada, arte comunitária, projetos em “comunidades experimentais” (Reinaldo Laddaga), *littoral art* (Bruce Barber), arte intervencionista, arte participativa, arte colaborativa, arte contextual, *social practice*, estética relacional (Nicolas Bourriaud), arte dialógica (Grant H. Kester) e espectador performance (Fernanda Gomes).

Tais tendências podem remontar ou não à produção de objetos, mas quando estes objetos são convocados, geralmente integrados a instalações, não visam ser contemplados, mas tornam-se instrumentos para o engajamento corporal do público em uma experiência estética. Com a “virada experiencial”, a “estética do objeto”, atrelada às narrativas desenvolvidas pelos museus modernos acerca da cultura material, cedeu lugar para a “estética da experiência”, que passa a suscitar novas formas de expor.

Von Hantelmann cita o exemplo dos tobogãs escorregas gigantes de Carsten Höller, instalados no *Turbine Hall* da *Tate Modern* (e, cabe lembrar, montadas também na 28ª Bienal de São Paulo, onde os visitantes podiam escorregar dos andares superiores ao térreo [ver figura abaixo]), onde o objeto, mesmo que tenha claramente qualidades esculturais, funciona como um dispositivo para a produção de uma experiência. Em sua definição, o efeito estético de trabalhos como este residem em sua “capacidade de disparar essa auto-relação experimental”: “não nos comunicamos com a sensibilidade ou a subjetividade específica do artista - como podemos fazer ao contemplar outras obras de arte, por exemplo, desenhos -, mas com nós mesmos e com outros que entram na mesma experiência.”



A obra “Valério Sister”, de Carsten Höller, instalada durante a 28ª Bienal de São Paulo, em 2008. Foto esq.: Amilcar Parker / Foto dir.: Site Uol

O que aconteceu nos anos 1960, portanto, acontece agora pra um outro sujeito que tem outras características e vive em um outro contexto. O sujeito que vai ao museu e “escorrega” na obra de Höller, contudo, não é mais o observador tradicional que deveria “apreciar” as obras através de uma reflexão silenciosa (submete-se à autoridade da história, do Estado, dos especialistas) conforme previsto pelo museu em seu formato canônico do século XIX. Sem julgar obras como a Höller, antecipadamente, pela lógica do entretenimento ou do espetacular, von Hantelmann (2014) defende que este tipo de produção comprova que a noção de reflexão hoje é inseparável da dimensão “viva, sentida e situada da experiência”: “eles abordam um sujeito para quem olhar é tanto o corpo como os olhos, um sujeito cujo corpo se engaja em um encontro ativo com o mundo físico”.

Como examinou Victa de Carvalho (2006), ao mesmo tempo em que se multiplicam as teses que defendem a obsolescência do corpo na atualidade, observamos na prática uma crescente solicitação do desempenho do corpo e de sua relação com os dispositivos. Carvalho aposta que hoje o “corpo está mais presente do que nunca”, e o que realmente mudou foi a maneira como o percebemos. “A disponibilidade de inúmeros possíveis em estado potencial ou virtual necessita do trabalho desse novo espectador para realizar a

obra, através de uma relação que convoca não apenas a mente, mas também o corpo”, avalia Carvalho.

A hipótese de uma “virada experiencial”, proposta pela pesquisadora alemã Dorothea von Hantelmann, defende que a mudança da natureza da participação do público na produção de arte foi acompanhada pelo reposicionamento da função da curadoria - que discutimos no primeiro capítulo ao comentar a emergência da figura do curador como legitimador e protagonista no circuito de arte -, e também por novas configurações culturais, políticas, econômicas e sociais do capitalismo neoliberal nas quais as “experiências” também tornam-se centrais.

Quando Gerhard Schulze (1992) diagnosticou no final dos anos 1980 a emergência de uma “Sociedade da Experiência”, marcada pelo crescimento gradual do foco na experiência para a construção do mundo social, entusiasmava-se com os possíveis benefícios que esta virada em direção às técnicas e práticas de subjetivação poderia trazer expandir as formas de vida em sociedade. Hoje, evidentemente, essa virada se confirmou, como podemos notar especialmente pela orientação do mercado para o consumo da experiência, e suas implicações passaram a suscitar inúmeros debates. Recentemente, o próprio sociólogo alemão reviu sua posição otimista, passando a distinguir dois momentos da “Sociedade da Experiência”, as primeiras e as tardias, que passou a criticar pelo foco supostamente narcisista e individualista na experiência. Von Hantelmann (2014) identifica que as críticas da historiadora Rosalind Krauss sobre a nova lógica cultural focada na experiência que orientou transformações na função social dos museus a partir dos anos 1990 seguem nesta mesma direção.

Na avaliação de Krauss, esta virada experiencial da arte teria esvaziado a dimensão histórica do contato com a arte à medida que contribuiu para a espetacularização das exposições. A pesquisadora acredita que a reconfiguração do papel dos museus de arte nesse período foi fortemente impactada pelas tentativas de adequar essas instituições às propostas minimalistas¹³⁸, que ganharam destaque à medida que mostraram-se férteis aos

¹³⁸ O curador Paulo Herkenhoff (2005) questiona a superficialidade dos discursos que converteram o Minimalismo em um poderoso instrumento dentro do sistema de arte globalizado. O curador brasileiro critica, assim como Krauss, a falta de uma dimensão histórica como desdobramento das propostas deste movimento: “Tudo pode ser minimalista. É uma solução de “meia sola” para o mundo, depois da queda do muro de Berlim. (...) Com a queda do regime soviético e a instalação da *Pax Americana* como imperialismo absoluto, como império total, era preciso uma meia-elástica estética que desse conta de tudo. Essa é a idéia do uso do Minimalismo. O Minimalismo passou a ser todo tipo de redução: ele não falava de sociedade alguma e, tampouco, de qualquer tensão. Falava de todas, mas sempre num nível superficial.”

interesses do capitalismo tardio. Enquanto as primeiras impressões de Krauss sobre o minimalismo exaltavam trabalhos como o de Robert Morris por proporem uma forma mais rica de experiência artística, em sua revisão histórica, passou a considerar que, mesmo intensas e efetivas, essas experiências teriam descolado o espectador de coordenadas históricas, tornando-se desubstancializadas, vazias e sem conteúdo.

Na argumentação de Krauss¹³⁹, à medida que o objeto minimalista convoca o espectador a se relacionar com a situação circundante, transforma o espaço expositivo em objeto de uma experiência, forçando uma revisão radical dos museus, marcada pela espetacularização das exposições:

“O museu enciclopédico tem a intenção de contar uma história, oferecendo uma versão particular da história da arte para o seu visitante. O museu sincrônico - se é que podemos chamá-lo assim - esqueceu a história em nome de uma espécie de intensidade de experiência, uma carga estética que não é tanto temporal (histórica) como é agora radicalmente espacial”.¹⁴⁰ (KRAUSS *apud* VON HANTELMAANN, 2014)

O “museu sincrônico” sugerido por Krauss é tanto acusado de privilegiar obras de dimensões e custos exorbitantes, que passam a ser “experenciados” individualmente pelos espectadores quanto pela “mão forte” da assinatura do curador que atropelaria a individualidade das obras ao conectá-las com outras a partir da imposição de leituras temáticas, estando sempre afetado por interesses esteticista/consumista/espetacular. Nesta transição do museu enciclopédico para o “sincrônico”, o paradigma que orienta as exposições deixa de ser o interpretativo, que dispõe obras propondo narrativas histórias, para basear em curadorias em que a experiência estética entre espectador e obra passa a predominar. Para Krauss, essa passagem marcaria o fim do papel social do museu como local de memória histórica-cultural coletiva interessado na formação do visitante e redução do museu como promotor de experiências hedonistas do público, cada vez mais subjugado pela lógica do “espetáculo”.

¹³⁹ A expansão da rede de museus da Fundação Guggenheim em diversos países do mundo é apontado por Krauss no protagonismo deste novo perfil institucional impactado pelas mudanças na concepção de arte implementadas pelo minimalismo. Para confirmar sua hipótese, Krauss comenta que Thomas Krens, que dirigiu a reformulação e abertura desses novos museus nos anos 1990 e 2000, chegou a afirmar que a reorientação da arquitetura convencional dos museus buscava se adequar ao tipo de experiência requisitada pelos objetos minimalistas. Nesse sentido, podemos lembrar também que o artista minimalista Robert Irwin planejou, em 1992, o Jardim Central do novo Getty Center em Los Angeles e o o prédio ou melhor, o “museum’s experience”, como solicitou o diretor Michael Govan (*apud* VON HANTELMAANN, 2014) do Dia:Beacon, aberto em NY em 2003. As imensas galerias desta instituição, que nasceu dedicada a acolher as práticas experimentais dos anos 1970 nos EUA, acomodam apenas um trabalho cada, de forma a solicitar a atenção do espectador para aquela experiência.

¹⁴⁰ “The encyclopedic museum is intent on telling a story, by arranging before its visitor a particular version of the history of art. The synchronic museum—if we can call it that—would forget history in the name of a kind of intensity of experience, an aesthetic charge that is not so much temporal (historical) as it is now radically spatial.”

Ao mapear os usos do termo “espetáculo” em críticas ao sistema de arte contemporânea, Claire Bishop (2011) descobre que atualmente há uma ampla variedade de ideias¹⁴¹, que variam quanto ao tamanho, escala, prazer visual, investimento corporativo ou programação populista que caracterizariam o problema do espetáculo. Bishop contrapõe tais associações à maneira inocente com que muitos artistas definem a dimensão participativa de suas práticas artísticas pela oposição e confronto ao “espetáculo”, sublinhando a fala do filósofo francês Jacques Rancière que avalia que “a ‘crítica do espetáculo’ geralmente se mantém como o alfa e o ômega da ‘política da arte’” (*apud* BISHOP, 2011). A autora analisa que esta noção de ativação do público como contraparte do consumo espectral passivo remonta uma narrativa histórica que atravessa a modernidade, e questiona as reivindicações contemporâneas que localizam na participação um antídoto ao capitalismo.

O paradoxo dessa situação hoje, segundo Bishop (2011) residiria na maneira como muitos aspectos dessa prática artística se encaixam perfeitamente nas formas recentes de atuação do neoliberalismo, como “*networks*, mobilidade, trabalho de projeto, trabalho afetivo”. “Muito distante de ser uma oposição ao espetáculo, agora a participação está totalmente misturada a ele”, diagnostica Bishop, concluindo que:

“A arte participativa não é um meio político privilegiado, tampouco uma solução *ready-made* para uma sociedade do espetáculo, mas algo tão incerto e precário quanto a própria democracia; nenhuma delas é legitimada de antemão, mas precisam ser performadas e testadas continuamente em cada contexto específico.” (*idem*)

A ambiguidade de situações em que o público é convocado a se engajar e ativar proposições artísticas chama a atenção de Bishop. A pesquisadora (BISHOP, 2011) observa que o entusiasmo com o aumento da ação do público, muitas vezes camufla a “subordinação voluntária” cada vez maior à vontade do artista” e a “mercantilização de corpos humanos em uma economia de serviços”, pois considera que a participação voluntária também é trabalho não remunerado.

Desta forma, à medida que a experiência participativa ganha centralidade em práticas artísticas contemporâneas, nos paradigmas curatoriais e em perfis museológicos, e

¹⁴¹ “para Krauss, escrevendo sobre o museu do capitalismo tardio, ele significa a ausência de posicionamento histórico e uma capitulação para o puro momento presente; para James Meyer, argumentando contra o *Weather Project* [Projeto Clima], de Olafur Eliasson, denota uma escala opressora que reduz os espectadores e eclipsa o corpo humano como ponto de referência; para Hal Foster, escrevendo sobre o Guggenheim de Bilbao, denota o triunfo do *branding* corporativo; para Benjamin Buchloh, denunciando Bill Viola, refere-se a um uso acrítico de novas tecnologias.” (BISHOP, 2011)

também na agenda neoliberal, na “economia da experiência” e no “marketing de experiências”, torna-se necessário sempre questionar e investigar a serviço de que estas experiências estéticas são priorizadas, as colocando em atrito com os processos de higienização, espetacularização e alienação que pretendiam combater.

Ainda que perspectivas como as de Schulze e Krauss, e agora podemos incluir também os comentários de Bishop, sejam válidas e necessárias para uma reflexão a respeito da dimensão do espetáculo no contexto da “virada experiencial”, Dorothea von Hantelmann (2014) argumenta que tais críticas servem para apontar como a produção de sentido hoje está atrelada à experiência situada no corpo do espectador. A pesquisadora alemã defende que tal constatação não implica um afastamento do conteúdo da experiência, mas passa a considerar justamente “a compreensão do significado como algo que está sempre e inseparavelmente ligado a um sujeito situado e encarnado”. Nesse sentido, discorda que a “virada para o sujeito e suas experiências” implicaria em uma volta narcisista para o eu, como analisaram Krauss e Schulze. (*idem*)

Von Hantelmann (2014) indaga sobre as possibilidades da experiência estética no contemporâneo manter o vínculo com suas “origens históricas, contextuais e epistemológicas”. A pesquisadora sugere que à medida que a concepção de muitas obras de arte contemporânea passaram a conectar o modelo fenomenológico da experiência com o modelo semiológico da experiência (sugerido pela arte conceitual), carregaram as “vivências” do espectador de significado, sentido e conteúdo. Após analisar *Box*, uma instalação filmica de James Coleman de 1977 e *This objective of that object*, situação construída por Tino Sehgal, em 2004, avalia que obras como estas não apenas produzem uma experiência – o que toda obra de arte já faz -, mas dão forma (“shape”) a uma experiência, permitindo que os significados se manifestem através dela.

Notamos que estas análises de von Hantelmann consideram que a “experiência” solicitada por esses trabalhos se efetivam sem grandes alterações em qualquer instituição artística em que sejam “exibidas”, sobre qualquer condição curatorial. Mas como afirmou Luiz Camillo Osório (2015), ao identificar a coincidência entre a virada experiencial e a virada curatorial, “da teoria do não-objeto à anti-forma, da poética conceitual à estética relacional, os modos de ser da arte foram se deslocando e, conseqüentemente, vimos transformarem-se as formas de pensar a exposição e as coleções museológicas”.

A curadoria, portanto, está intimamente ligada à particularidade dos trabalhos de seu tempo e precisa se reciclar constantemente para buscar respostas singulares aos problemas impostos pelos objetos e proposições artísticas em permanente mudança. Ainda que obras de artistas como os já citados, Rirkrit Tiravanija, Carsten Höller, Liam Gillick, Tomas Saraceno, Rivane Neuenschwander, Opavivara, Ernesto Netto e Ricardo Basbaum circulem nos principais museus do mundo, percebemos que o grande diferencial da curadoria interessada na apresentação de obras que priorizam o engajamento corporal do espectador, como estas, é que o formato dessas exposições não está dado.



Público caminha na obra de Ernesto Netto que inaugurou o Guggenheim de Bilbao, em 2014.

O encontro do relacional com museus e galerias, além dos inúmeros casos em poder resultar em uma espetacular fetichização da obra de arte, lançou também novos desafios ao exercício de uma curadoria crítica interessada em preservar a potência da experiência solicitada por essas propostas, respeitando sua concepção. Esse desafio em lidar com a sensorialidade do espectador não é apenas intelectual, pois requer a experimentação de modelos alternativos de execução de uma exposição, que atravessam todo o "corpo curatorial".

O exercício da curadoria de arte contemporânea torna-se, assim, ele mesmo, experimental, aberto ao fracasso, não exaustivo, afetivo, sensorial, potencialmente

contraditório ou mesmo, provisório. Buscando um campo expandido, a prática curatorial contemporânea vem incorporando novos formatos e circuitos expositivos sintonizados com as novas maneiras de pensar e fazer arte. Surgem, assim, possibilidades de se realizar curadorias em processo, curadorias fora de museus e galerias, curadorias em ambiente urbano, curadorias colaborativas, curadorias em rede, e muitas outras.

No próximo capítulo, decidimos focar nossa investigação na exibição pública de obras participativas do artista plástico Hélio Oiticica. Investigamos dois momentos férteis para a compreensão dos desafios que envolvem a “curadoria de experiências”. No primeiro, abordaremos como o próprio artista inventou as condições de exibição de suas obras no espaço institucional da galeria, que transformou em um grande “campus experimental” aberto ao tempo do participante. No segundo, uma extensa pesquisa histórica nos ajudará a perceber que mesmo em tempo de virada experiencial, após a morte do artista, com a transformação de sua obra em patrimônio público, as tentativas de exibição póstuma de sua produção ainda atravessam muitos embates que restringem o alcance e suas propostas, e até as impedem, exigindo a invenção de novas maneiras de apresentar publicamente suas obras.

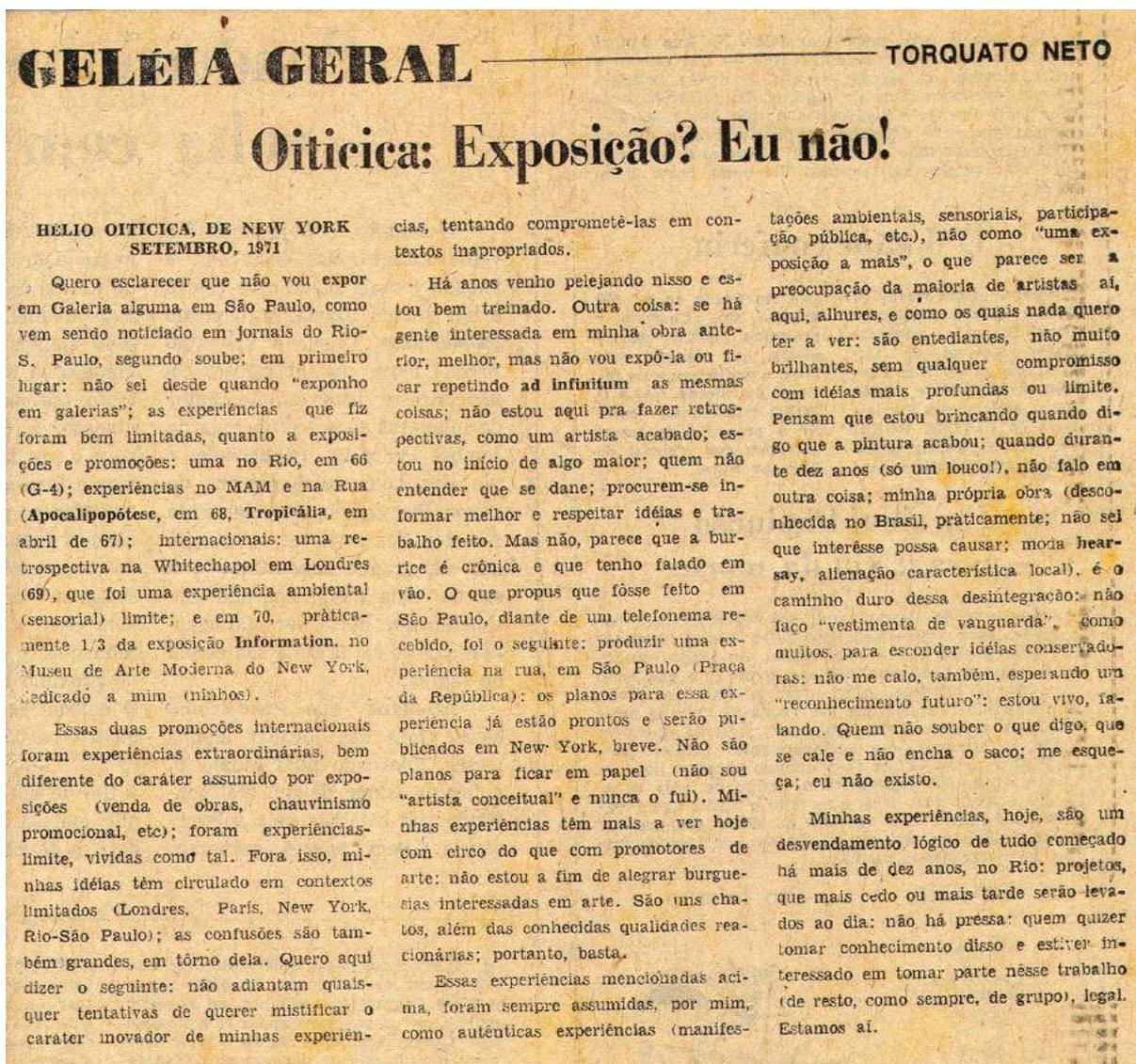
3

EXPOR OITICICA

3.1 *Whitechapel Experiment*: exposição como campo de experiências

3.2 Oitica através do futuro

3.1 *Whitechapel Experiment*: exposição como campo de experiências



Texto de Hélio Oiticica publicado na coluna "Geléia Geral" de Torquato Neto no Jornal "Última Hora", em 29 de setembro de 1971. AHO 0883.71-p1

"Exposição? Eu não!", exclamava Oiticica em texto publicado em 1971 na coluna "Geléia Geral", do amigo Torquato Neto, no Jornal "Última Hora". Ao longo da publicação, associava o termo "exposição" a eventos de caráter puramente comercial, voltados apenas para a venda de obras e o "chauvinismo promocional". "Minhas experiências tem mais a ver hoje com o circo do que com promotores de arte: não estou a fim de alegrar burguesias interessadas em arte. São uns chatos, além das conhecidas

qualidades reacionárias”, escreveu Oiticica (*idem*). Indicando que estava comprometido com “ideias profundas ou limite”, diferente da maioria de artistas preocupados em “expor em galerias”, argumentava que as poucas apresentações públicas nas quais havia participado foram tomadas como “experiências” inovadoras, autênticas e vividas.

Ao enumerar essas “experiências”¹⁴², notamos que - a exceção dos *Parangolés* lançados em “Opinião 65”, organizada por Ceres Franco e Jean Boghici, e dos *Ninhos*, que ocuparam quase um terço do MoMA em *Information* (1970), curada por Kynaston McShine - a maioria das situações que orgulhosamente incluía em seu “currículo”¹⁴³ tiveram decisiva presença do artista na definição de uma “inteligência curatorial”. Na lista, destacou a “Manifestação Ambiental no 1” na qual reuniu *Núcleos* e *Bólides*, em 1966, na galeria G4, no Rio de Janeiro; o ambiente *Tropicália*, que apresentou durante “Nova Objetividade Brasileira”, no MAM Rio, em 1967, evento no qual além de idealizar e conceituar, integrou as equipes de organização e montagem; a “participação pública” *Apocalipopótese*, concebida e comandada por Oiticica, como parte do evento “Arte no Aterro”, organizado por Frederico Moraes aos domingos de julho de 1968; e a retrospectiva realizada na *Whitechapel Gallery*, em 1969, em Londres: “uma experiência ambiental (sensorial) limite”, sobre a qual defenderemos a tese de que Oiticica atuou como artista-curador, ainda que essa função venha sendo conferida exclusivamente ao trabalho do crítico Guy Brett.

Oiticica chegou a idealizar e organizar outros dois “eventos coletivos” de caráter experimental depois que retornou de Nova York ao Brasil no final dos anos 1970, o “acontecimento poético-urbano” *Caju-Klemania* (1979), realizado em um terreno baldio no bairro do Caju, e o “Esquenta para o Carnaval” (1980), realizado na favela da Mangueira. Em ambos os casos, formulou o conceito (sempre aberto) do evento, convidou amigos artistas para participar, distribuiu funções, pediu material emprestado (como projetores, cabos, etc), escreveu *releases*, divulgou na imprensa, cuidou para que cenas fossem registradas, organizou e comandou as apresentações, entre outras atividades ligadas à organização de exposições públicas de arte.

¹⁴² Oiticica não considerava relevantes como “experiências”, as exposições que integrou durante os grupos Frente e Neoconcreto, e raramente citava mostras em que não havia atuado na concepção e organização (como a *Proposta 66*, na Faap, e *Opinião 66*, no MAM, em 1966; as Bienais de SP, Paris e Tóquio, a *Sounding Two*, na *Signals* em Londres, em 1965; entre outras que participou nos anos 1960).

¹⁴³ O artista chega a publicar a lista de suas “manifestações” no catálogo da retrospectiva realizada na *Whitechapel*, em 1969.

Sem estender o desgastado debate sobre a negação das instituições de arte pelo artista, nos interessa nesta tese perceber como, ao exercer a atividade curatorial, Oiticica redefinia e alargava os contornos dos espaços convencionalmente dedicados à arte. Quando o artista conceitua seu “Programa Ambiental”, defende que “Museu é o mundo; é a experiência cotidiana”, e, nesta mesma frase, pontua também: “ou nós o modificamos [o museu] ou ficamos na mesma”. Como enumeramos, são inúmeras as ocasiões, depois que escreve este texto em julho de 1966, em que o artista se confronta com o espaço do museu e da galeria, superando o modelo tradicional de “exposições” pelo de “manifestações ambientais” e abrindo brechas para expandi-lo “além da arte”. Afinal, para um artista que situava sua produção como parte de um “programa ambiental” instituído pela “participação do espectador”, ocupar-se das condições da exibição pública de suas invenções era fundamental.

Devemos destacar a importância do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em acolher as “experiências” desenvolvidas por Oiticica. Inaugurado em 1949, o museu significou uma virada nos modos institucionalizados de ver a arte na cidade do Rio, tornando-se o principal “abrigo” da produção da vanguarda carioca entre as décadas de 1960 e 1970. Em 1961, o crítico Mário Pedrosa (AHO¹⁴⁴ 2360.61-p2) elogiou a iniciativa da casa de acolher obras como o *penetrável PNI* e a maquete do *Projeto Cães de Caça* de Oiticica, que agregavam de forma inédita a ideia “do tempo vivenciado, sob a participação do espectador na experiência do criador”:

“Deve-se aplaudir, calorosamente, o MAM do Rio de Janeiro por acolher uma experiência como a desse jovem artista de talento, que é Hélio Oiticica. É que os “museus” de arte contemporânea ou aqueles dedicados a esse mito que é a arte dita moderna, não podem ser confinados às atividades tradicionais da entidade – guardar e expor obras primas. Suas funções são bem mais complexas. São eles intrinsecamente casas, laboratórios de experiências culturais. Laboratórios imediatamente desinteressados, isto é, de ordem estética, a fim de permitir que as experiências e vivências se façam e se realizem nas melhores condições possíveis ao estímulo criador. O Museu, assim concebido, é a luva elástica para o criador livre enfiar a mão.” (*idem*)

Nesse mesmo ano, entretanto, Oiticica (*apud* MORAES, 2006: 21) já havia alertado para o “problema grave” da “insuficiência das estruturas de museus e galerias de

¹⁴⁴ Seguindo pesquisadores anteriores de Hélio Oiticica, como Paula Braga (2007), nos referiremos ao Arquivo HO pela sigla AHO, seguida do número do documento. O Arquivo HO desenvolvido pelo Projeto HO contém quase 8.000 documentos, incluindo fac-símiles dos manuscritos de Oiticica, recentemente compilados no Catálogo Raisonné disponibilizado em DVD a pesquisadores. Já ao arquivo online disponibilizado no site do Programa Hélio Oiticica (http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm), faremos referência como PHO, seguido do número de tomo. A numeração dos manuscritos é a mesma nos dois arquivos digitalizados, com raras exceções.

arte, por mais avançados que sejam” “ao sentido profundo” que os artistas vinham conferindo “as novas experiências”. Ainda que espaços como o MAM tomassem, por vezes, a forma de laboratório, o lançamento dos *Parangolés* de Oiticica, em julho de 1965, revelou como o ambiente institucional do museu era asséptico e austero, refletindo uma sociedade racista e elitista que tinha o privilégio do “acesso à cultura” e podia frequentar o “circuito de arte”. Durante este episódio¹⁴⁵, que marcou a história das exposições no Brasil, o artista reuniu ritmistas e passistas da Estação Primeira de Mangueira (entre os quais se incluiu) para agitarem capas, estandartes e tendas com seus giros, saltos, parafusos e gingado, durante um percurso por dentro do museu.

Em uma época em que só brancos de “terno e gravata” podiam entrar, o grupo foi expulso do prédio durante a manifestação. Oiticica, entoando palavrões e gritos, manteve a apresentação na área externa do prédio, contando com o apoio e participação dos moradores da Mangueira, artistas, críticos, músicos e escritores cariocas. Segundo Rubens Gerchman (*apud* SALOMÃO, 2003: 52), que também participou da mostra, aquela teria sido “a primeira vez que o povo entrou no museu”. O corpo negro e marginal que Oiticica descobre em Mangueira era “inadequado” aos padrões museológicos da elite. Esse corpo que “in(corpo)ra” *Parangolé* é, portanto, político, nascia do “inconformismo social” e aliava-se ao “inconformismo estético”. “Incorporo a revolta”, dizia uma de suas capas-parangolé.

É neste mesmo museu que, no ano seguinte, Oiticica instala sua *mesa de bilhar – Apropriação d’après O Café Noturno de Van Gogh*, convidando o público a participar através do jogo. Em 1967, a mesma instituição recebe *Tropicália*, como parte da mostra Nova Objetividade Brasileira (NOB), organizada pelo artista. A estrutura precária, orgânica e labiríntica deste ambiente, que reunia *penetráveis*, plantas, araras, areia e poemas, contrastava com a própria arquitetura funcional do museu de arte moderna, onde era apresentada. Durante a *NOB*, propôs também *Parangolé Coletivo, um “exercício da imaginação coletiva”* realizado dentro de *Tropicália*. E foi nas margens do MAM, no Aterro do Flamengo, que continuou a exercer sua “inteligência curatorial” ao propor *Apocalipopótese* (1968). Ao avaliar o evento, Oiticica revelou (AHO 0387/69):

¹⁴⁵ Considerada a primeira manifestação coletiva nas artes plásticas depois do golpe militar no Brasil, a “Opinião 65”, onde ocorreu a manifestação dos *parangolés*, foi organizada pela *marchand* e jornalista Ceres Franco e pelo galerista Jean Boghici. A idéia central dos organizadores era estabelecer um contraponto entre a produção nacional e estrangeira - de modo a avaliar o grau de atualização da arte brasileira - a partir das pesquisas recentes em torno das novas figurações.

“*Apocalipopótese* desvendou-me o futuro; a “Experiência Whitechapel”, mais do que uma síntese de toda minha obra ou a soma de idéias, decorre de *Apocalipopótese* (...) as estruturas tornavam-se gerais, dadas abertas ao comportamento coletivo-casual-momentâneo”.

É o conjunto de obras/proposições, das quais muitas haviam sido apresentadas no MAM ou na rua, que Oiticica reúne pela primeira vez em sua única mostra retrospectiva em vida, realizada em 1969, na *Whitechapel Gallery*¹⁴⁶ em Londres. O convite para a realização da mostra foi feito dois anos antes por Bryan Robertson, então diretor da galeria inglesa. Robertson foi um dos inúmeros diretores de galerias a quem Guy Brett, então crítico de arte do Jornal *The Times*, apresentou os *bólides* de Hélio Oiticica, enviados à Inglaterra em 1965 para uma individual na galeria *Signals*, que não aconteceu.

A *Signals* era uma galeria de vanguarda, fundada em 1964 pelos artistas Paul Keeler¹⁴⁷ e David Medala, que concentrou uma rede de trocas artísticas, apoiadas em movimentos ocorridos dentro e fora da Europa (WHITELEGG in BRETT, 2007: 90), promovendo artistas como Soto, Takis, Sergio Camargo, Lygia Clark e Mira Schendel no cenário britânico. A galeria também editava o informativo *Signals Newsbulletin*. Oiticica já havia exibido o *bólido Methamorphosis*, na coletiva¹⁴⁸ *Sounding Two* na *Signals*, em 1965. É nessa ocasião que Brett conhece seu trabalho e o procura durante viagem para cobertura da VIII Bienal de São Paulo, no mesmo ano. No Brasil, acompanhado por Keeler, ambos se entusiasmaram com a produção de Oiticica e o convidaram para expor na *Signals*. Um conjunto de obras foi enviado à Londres, mas a galeria foi fechada, inviabilizando a mostra. Inconformado, Brett buscou outra oportunidade para expô-las na cidade e as manteve em seu apartamento até convencer Robertson.

¹⁴⁶ Segundo Silvério Neto (2015), a exposição de Oiticica na Whitechapel, foi a segunda de artistas brasileiros nesta galeria. A primeira exposição brasileira no local foi *Modern Brazilian Paintings Exhibition*, em 1945. Diferentemente da retrospectiva da obra de um único artista, a *Modern Brazilian* reuniu 168 desenhos e pinturas de 70 artistas modernos do Brasil, doadas para serem vendidas em benefício da Royal Air Force Benevolent Fund. Entre esses artistas estavam: Portinari, Anita Malfatti, Tarsila, Segall, Cícero Dias, Pancetti e Heitor dos Prazeres. A mostra trazia também 162 fotografias sobre arquitetura que constituíram a exposição/livro *Brazil Builds* divulgando a arquitetura moderna brasileira.

¹⁴⁷ Andrade (2013) informa que quando Brett e Keeler visitam o artista Sergio Camargo, em Paris, o brasileiro indica Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel como expoentes da produção experimental brasileira. Keeler começa a trocar cartas com Oiticica e o convida a participar da exposição com algo produzido nos últimos três anos. Oiticica envia o *Bólido Methamorphosis*, textos e fotos.

¹⁴⁸ A mostra exibiu uma série das monotipias de Mira Schendel, ao lado de 43 artistas, entre eles Alejandro Otero, Jesus Rafael Soto, Takis, David Medalla, Henry Moore, Lygia Clark, Naum Gabo, Sergio Camargo, Alexander Calder, Jean Arp, Kandinsky, Lissitsky, Malevich, Moholy-Nagy, Pol Bury, Kurt Schwitters e Eduardo Chillida.

Inicialmente, Bryan Robertson previu a exposição para o outono de 1968, mas como veremos o processo de viabilização da mostra demorou dois anos e envolveu longas negociações. Defendemos nesta tese que o exercício da curadoria não depende unicamente da “vontade” de um “curador”. Ainda que este profissional não existisse, pelo menos nesses termos, na década de 1960, Guy Brett vem constantemente recebendo tal título nos textos que tratam da retrospectiva de Oiticica na *Whitechapel Gallery*. Certamente, sem o investimento afetivo e efetivo de Brett, a mostra não teria ocorrido, mas ao investigarmos este processo curatorial, buscaremos apontar outras camadas, situações e sujeitos envolvidos nos rumos da exposição, entre os quais destacaremos a atuação do próprio artista.

Com o convite aceito, iniciaram-se uma série de negociações entre a galeria, o artista, Guy Brett e a Embaixada Brasileira, para tentar financiar despesas como montagem e manutenção da mostra, passagem do artista para a Europa e verba para cobrir os custos de vida enquanto estivesse por Londres. Em meio as dificuldades para captação desses recursos, a Embaixadora do Brasil em Paris, Vera Pedrosa, filha do crítico Mário Pedrosa e amiga do artista, chegou a divulgar nota em julho de 1968, no jornal *Correio da Manhã*, informando sobre os preparativos de Oiticica para a “grande mostra em Londres” prevista para setembro, onde mencionou as dificuldades financeiras dele para viabilizar a passagem aérea (AHO 0788.68-p1). A Embaixadora também redigiu um contundente apelo ao Itamaraty solicitando o patrocínio ao artista, que autorizou o envio das obras à Londres, mas não financiou o transporte do próprio artista. Oiticica chegou a pedir para Brett e Robertson irem diretamente à Embaixada pressionar pelo apoio. Ao final, acabou indo, com 80 dólares, de navio cargueiro¹⁴⁹, em uma viagem de dez dias, junto com o amigo Torquato Neto, que o acompanhou na montagem em Londres.

A intensa troca de correspondências entre Oiticica e Brett durante o processo chama atenção, pois revela ao mesmo tempo a grande cumplicidade que se criou na relação artista-crítico e os grandes e constantes esforços de ambos os lados para viabilizar a apresentação. Discutiam desde decisões sobre a ocupação do espaço da galeria até a disposição das obras, o material que deveria entrar no catálogo e tramites burocráticos, como custo do material, hospedagem e apoios, sempre preocupados se a mostra iria realmente acontecer.

¹⁴⁹ Oiticica chegou a solicitar duas passagens de navio cargueiro à diretoria da companhia de navegação costeira SIDERMAR -, em apoio à exposição. (AHO 1035.68-p1).

Preocupado com a possibilidade de não viabilizar sua ida à Londres, Oiticica aproveitava para destacar nas cartas trocadas com Brett, situações em que a apresentação de suas obras não foi satisfatória, como se alertasse o crítico para que impedisse o mesmo em Londres, caso não estivesse por lá. Sobre a manifestação com os *parangolés* dentro da *Tropicália*, em 1967, informou (AHO 0599.67) que a “participação coletiva” não funcionou como esperava, pois o evento fora mal organizado. Revelou também insatisfação quanto a maneira com que cinco destas capas foram expostas na V Bienal de Paris, onde não teriam sido “bem introduzidos” ao público, pois não colocaram informações sobre a natureza das capas, nem traduziram o que estava escrito nelas para a língua local. Ainda assim, os visitantes interagiram com a obra. Segundo Antônio Bento, enviado do jornal “Última Hora” à Bienal (AHO 0724.67), estes foram os objetos mais polêmicos da mostra, causando espanto devido ao “caráter exótico”. Bento relatou que no dia da inauguração, um visitante desfilou pelas galerias vestido com o *parangolé* e ia saindo para a rua quando um dos funcionários da instituição resgatou a “indumentária insólita”, a guardando na secretaria. As mesmas capas seguiram para Londres, onde foram expostas na mostra “Young Brazilian Art”, organizada por Vera Pacheco Chaves, que era a adido cultural do Brasil na cidade. O artista revelou ter detestado a disposição do trabalho nesse evento, pois além da repetição dos erros da Bienal, usaram suporte de madeira em forma de cruz para expor os *parangolés*, encomendadas por Chaves ao arquiteto Mauro Kunst, “especialista em montagem de exposição” (AHO 0725.67-p1).



Parangolés em exibição na mostra “Young Brazilian Art”, em 1967, em Londres. AHO 2200.67-p1

O artista que costumava compartilhar com Brett detalhes de suas novas obras e descobertas, explicando os “conceitos” que as penetravam, e recebia de Brett comentários sobre sua produção, alguns elaborados a partir de sensações que o contato com os *bóviles*, espalhados por seu apartamento, despertavam. Ambos chegaram a dizer que incluiriam trechos das correspondências trocadas em textos futuros (AHO 0598.67 / 1024.68). O crítico incluiu trechos dos escritos do artista no livro *Kinetic Art*, publicada em 1968, e também citou as cartas no texto feito para o catálogo da exposição.

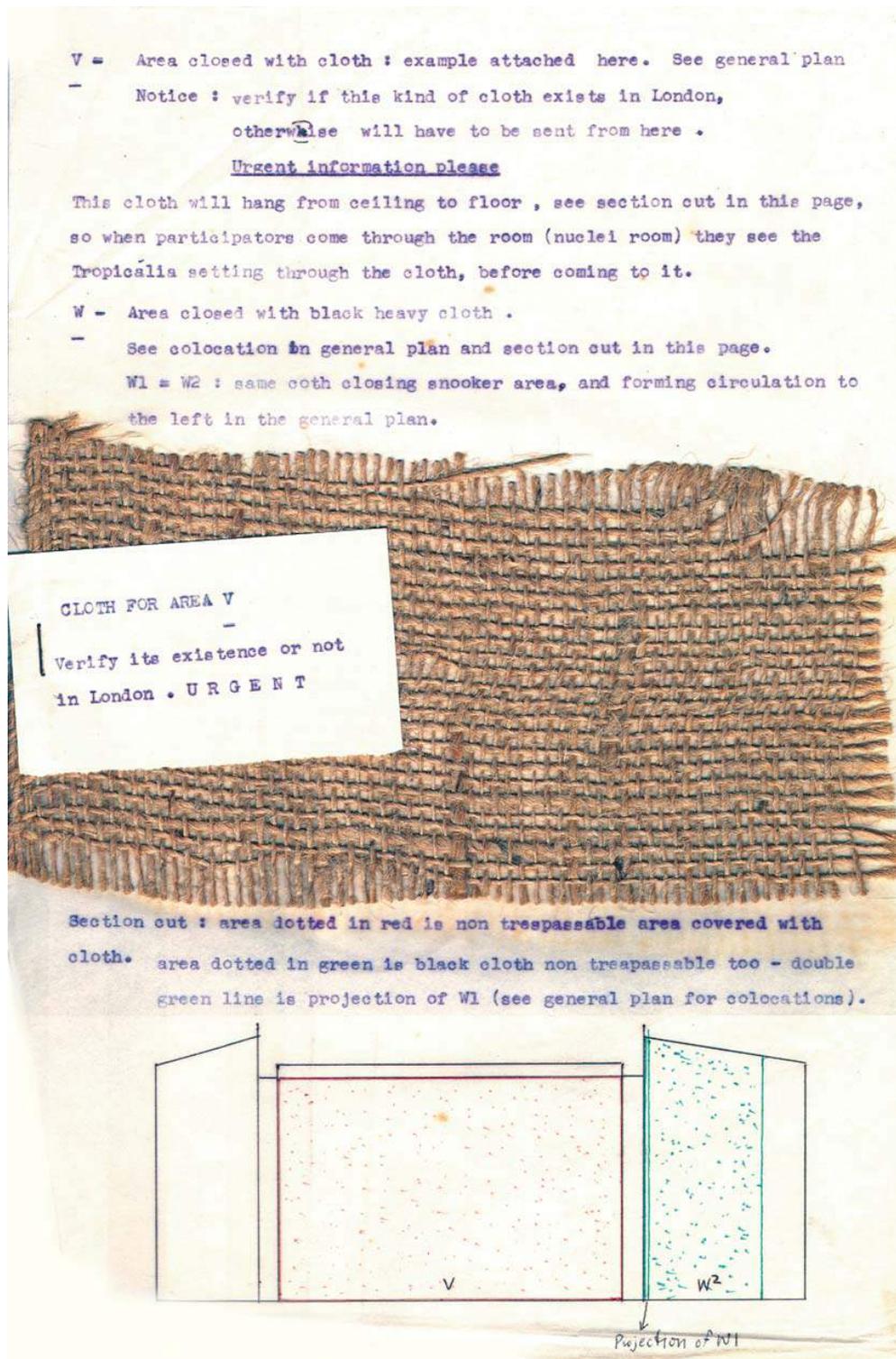
Logo nas primeiras cartas, Oiticica revelou à Brett o plano de construir *Éden*, um “campus” onde todas as experiências humanas seriam permitidas, no qual incluiria proposições abertas ligadas a noção de “supra-sensorial”, que vinha desenvolvendo naquele momento. E já destacava a necessária ênfase que gostaria de dar ao sentido de participação, que não seria condicionada a “estímulos-resposta”, como na op-art, mas funcionariam como “*felling participation*” e “*making participation*” (AHO 1032.67-p1), de forma que o “participador”, deslocado de seu campo habitual, pudesse se auto-elaborar a partir dessas sensações despertadas no “campus”.

Na mesma carta em que aceita o convite para exposição, o artista colocava a condição de enviar novas obras, pois as “mais importantes” estariam justamente no Brasil e outras ele ainda precisaria criar. E tentava convencer o diretor da galeria, dizendo: “Eu jamais poderia fazer uma exposição só com o material que eu tinha enviado (para *Signals* eu teria ainda que mandar mais, estas que estão aí eram só as primeiras)”¹⁵⁰ (AHO 0596.67-p1). Aproveitou também para informar que Guy Brett ficaria encarregado de todas as transações e indagar sobre a possibilidade de lançarem uma publicação com ideias e artigos sobre seus trabalhos. Oiticica sugere a criação de um “ambiente total” dentro da exposição, solicitando ao diretor o envio de fotos e da planta-baixa da galeria para que pudesse planejar.

Com a ajuda de um dos irmãos e do amigo e artista gráfico Rogério Duarte, Oiticica inicia uma série de estudos para que o ambiente fosse adaptado para receber suas obras, demonstrando que a singularidade de sua produção era inadequada aos padrões expográficos estabelecidos. Para completar o plano, onde precisou cada item que deveria ser construído e do ambiente geral após a colocação, Oiticica escrevia constantemente à

¹⁵⁰ “I could never make an exhibition with just the material I have sent (for *Signals* I would have had to send more, those were just the first ones).”

Brett pedindo informações urgentes como o tipo de piso da galeria, o sistema da galeria para prender coisas no teto, e solicita também fotos para verificar a natureza da luz que incide do teto vitrificado.



Trecho de carta enviado por Oiticica à Guy Brett solicitando “informações urgentes” para o planejamento da exposição. AHO2146.68-p21

Se inicialmente, a ideia de fazer uma individual de Oiticica, considerando que parte das obras do artista já estavam em Londres, parecia uma tarefa simples para uma galeria com o currículo da *Whitechapel*¹⁵¹, a complexidade da proposta elaborada e enviada por Oiticica a Bryan Robertson o fez duvidar da viabilidade da mostra, chegando a adiar a data por diversas vezes. O maior entrave era a inovação da expografia e o desafio que isso representava. Durante os 60 anos de funcionamento da galeria, nada semelhante havia sido proposto.

Brett chegou a desabafar à Oiticica as dificuldades em lidar com o modo “evasivo” de Robertson, temendo sobre os rumos da exposição. Entre cartas, ambos compartilhavam desapontamentos inseguranças, receios e planos para empreender tal viagem. Oiticica manifestava sua insatisfação com o cenário nacional pós golpe militar, que vinha se tornando cada vez mais arbitrário. Após pedir demissão do emprego de operador de Telex na Telebrás - “único laço real que possuía com a sociedade ‘normal’”, dizia Oiticica (AHO 1031.68-p2) – relatou à Brett suas dificuldades em se manter financeiramente com a venda de suas obras e, também, o receio em se manter fora do país. De Londres, Brett resolvia burocracias, tentava conseguir uma acomodação para o artista, cobrava o engajamento do diretor da *Whitechapel*, escrevia sugestões para o catálogo e indicava as obras que gostaria de ver na mostra.

Em junho de 1968, depois de embalar e enviar a Londres, através da Embaixada do Brasil, “18 caixotões e 22 volumes”, Oiticica chega a escrever para a amiga Lygia Clark revelando a preocupação com a possibilidade de cancelamento da mostra. “Em todo caso, as coisas vão e eu também: se não arranjar com Itamaraty a passagem vou de cargueiro (100 dólares só!) sem um tostão”, ponderava o artista (AHO 1031.68). Nesta mesma correspondência, conta que Robertson “ficou meio chocado com o ambiente que mandei planejado”, o que considerou uma honra, pois tratava-se de “uma galeria ‘pra frente’ na cidade mais ‘pra frente’ do mundo”.

Entusiasmado, Oiticica conta que os adiamentos da exposição o levaram a criar muitas outras proposições (AHO 1031.68-p2) e explica seu plano à Clark: “ficaram geniais: a galeria era enorme e eu não acredito mais na “obra figurada”, por isso incorporei tudo num planejamento ambiental, inclusive coisas que seriam construídas lá”, e se

¹⁵¹ Fundada em 1901, era a segunda galeria pública - não comercial – de Londres, a *Whitechapel Gallery* já tinha exibido Picasso, Pollock, Mondrian e Malevitch, entre outros grandes nomes.

posiciona dizendo que não modificaria “um centímetro do planejado – ou tudo ou nada.” Em carta à Robertson (AHO 1034.68), em que “coloca os “pingos nos ii”, exigindo uma data definitiva para a mostra, explicava que o elemento ambiental era fundamental para a exibição, pois funcionaria como “*informative-feeling-introductory*”, e defendia seu projeto:

"Todas as qualificações exigidas para uma "exposição de arte", certamente estão presente em seu mais alto nível: força plástica, poderosos elementos visuais (especialmente no que diz respeito aos problemas da cor, que têm sido uma constante durante algum tempo no meu trabalho, além de todos as novas formas de participação dos espectadores que são levados a incríveis dilatações). Estou certo de que tenho coisas novas, importantes na evolução da arte de vanguarda, para dizer e mostrar, mas são ideias radicais, com certeza, e essa radicalidade não pode ser violada ou *mystified*" (OITICICA in AHO 1034.68).¹⁵²

Segundo Guy Brett, o Robertson ainda era um “espectador distante” com dificuldade para se entregar as “experiências”, o que justificaria sua dificuldade em compreender as propostas enviadas por Oiticica. Foi necessário que o crítico Mário Pedrosa, em passagem pela cidade, em 1968, fosse conversar pessoalmente com Robertson sobre a concepção do projeto e do valor do artista, sanando dúvidas e o convencendo de que o plano poderia ser montado na galeria. Após a intervenção de Pedrosa, entretanto, o diretor se desligou da galeria, mas Mark Glazebrook, ao assumir a direção, manteve a previsão de inauguração da mostra para fevereiro de 1969 e o plano de Oiticica pôde ser efetivado.

Além de todo o tramite burocrático que implica os envolvidos neste processo curatorial, para considerar as contribuições dessa mostra para uma reflexão a respeito da “curadoria de experiências” é preciso detalhar a maneira singular como Oiticica planejou a disposição das obras no espaço expositivo priorizando a “participação do espectador”.

Na época em que recebe o convite da exposição, havia acabado de realizar o projeto ambiental de *Tropicália* durante a mostra “Nova Objetividade Brasileira”. Neste trabalho, longe de expor seus *penetráveis* como obras isoladas, Oiticica opta por criar um ambiente heterogêneo - nesse caso formado por poemas, araras, dois *penetráveis*, plantas, areia, televisão, entre outros elementos retirados do cotidiano - que convocasse o “ex-espectador” a experienciar o espaço. Inspirado pela noção de “antropofagia” de Oswald de Andrade e pelas “quebradas” irregulares e orgânicas que descobre nas favelas cariocas,

¹⁵² “All the qualifications required for an ‘art exhibit’, I am sure filled up to a very high degrees: plastic force, powerful visual elements (specially concerning color problems, that have been a constant for some time in my work, besides all the new forms of spectator participation that are taken to incredible dilatations). I am sure I have new things, important in the evolution of avant-garde art, to say and show, but they are radical ideas, for sure, and this radicality can’t be violated or mistyified.”

propõe a obra como zona de experimentação de imagens que usualmente associamos ao Brasil, de forma que, através da “vivência” sensorial, cada visitante criasse significados próprios, rompendo com estereótipos. Não deveria haver hierarquia entre os elementos físicos que integravam a obra, de forma que um penetrável com a inscrição “A pureza é um mito” era tão necessário no projeto quanto as araras que lá estavam.

Ainda que avaliasse que o termo com o qual batizou a obra tivesse sido folclorizado com “voracidade burguesa”, defendia que apenas a “vivência sensorial” resistiria a tal diluição, permitindo ir além da aparência óbvia e revelando o sentido velado das coisas. Chega ao conceito de “Supra-sensorial”, que passa a basear todo plano que desenvolve para a exposição na *Whitechapel Gallery*. Como discutimos no capítulo anterior, a noção de “Supra-sensorial” propunha a “liberdade” subjetiva como meio de superar a “estrutura de domínio e consumo cultural” (OITICICA *in* OITICICA FILHO, 2008: 33), ou seja, propunha uma “participação” “não-condicionada às estruturas estabelecidas” (*idem*).

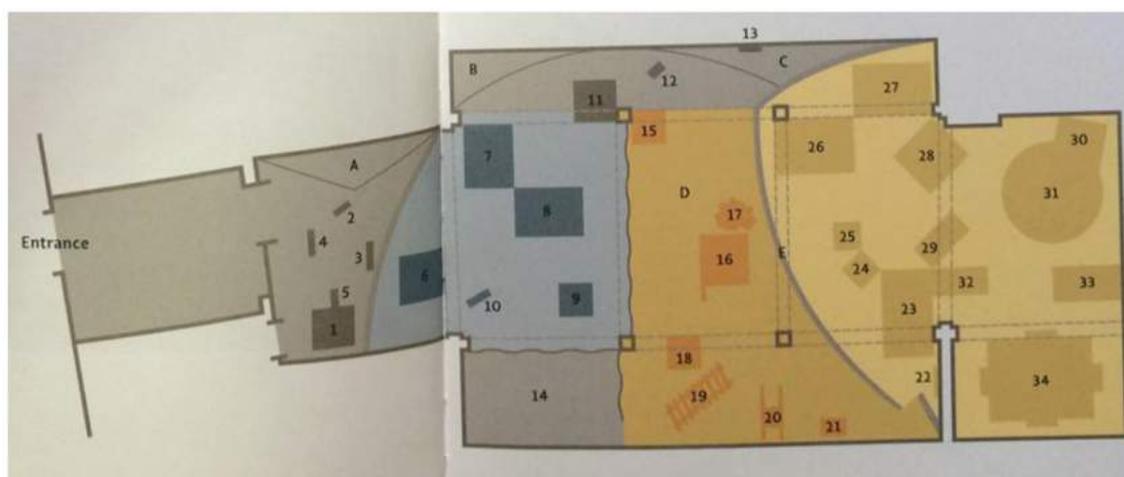
Suas proposições, portanto, não eram objetos autônomos para serem apreciados em locais “sagrados” como museus e galerias, nem podiam se adaptar ou adequar às estruturas pré-estabelecidas nessas instituições. Como estratégia para convocar o público a uma participação “supra-sensorial”, Oiticica recusa as convenções sobre o ato de expor e planeja um ambiente integrado composto por 47 obras dispostas de maneira não linear. Atuando como um artista-curador, concebeu a exposição como uma grande “obra de arte”, pois cada trabalho não era pensado de forma isolada, mas integrava uma mesma manifestação ambiental.

Opondo-se ao mercado e ao sistema da arte como representação, sinalizava (OITICICA, 1986: 76) que “o próprio conceito de exposição no seu sentido tradicional já muda, pois de nada significa ‘expor’ tais peças (seria aí um interesse parcial menor), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador”. Na planta da exposição, havia a indicação exata da localização de cada um dos trabalhos selecionados, que iam do grupo neoconcreto até os primeiros *Ninhos* e cabines criados especialmente para a ocasião, ocupando toda a galeria. O artista não desejava um “espectador distanciado”, mas um “participador” aberto ao comportamento “coletivo-casual-momentâneo”, pois isso, declarava que:

“Em *Whitechapel*, o comportamento se abre para quem quer que chegue e incline-se diante do ambiente criado, do frio das ruas de Londres, fechado e monumental, e recrie a si próprio como se retornasse à natureza, ao entusiasmo infantil de deixar-se absorver: absorção, no útero do espaço aberto construído, coisa que, mais do que "galeria" ou "abrigo", é o que esse espaço era." (OITICICA *apud* BRAGA, 2007)

Recusando a “velha sala de museu”, o espaço da *Whitechapel* foi dividido em quatro áreas demarcadas pelos tipos de materiais dispostos sobre o chão (além do próprio piso da galeria; haveria brita, areia grossa, areia fina e telas de pano usadas para isolar determinadas áreas, restringindo a passagem do espectador). Desta maneira, o contato com o piso já adicionaria uma nova camada sensorial ao caminhar pela exposição. Em uma dessas áreas que Oiticica batizou de *Éden*, o visitante era convidado a tirar sapatos e meias e só poderia entrar descalço. Para efetivação desta ideia, solicitou uma cadeira, onde se pudesse sentar para tirar os sapatos e projetou um suporte de madeira onde poderiam ser deixados durante a experiência.

Ainda que aberto, havia um percurso que conduzia o visitante no espaço de fora para dentro da galeria. Notamos que da entrada até a chegada ao último ambiente, havia um aumento gradual da intensidade com que o corpo era convocado a participar, indo do deslocamento físico pelo espaço até o “aparecimento do suprasensorial”. Logo após a entrada, poderiam ser visualizados obras do período neoconcreto, como *Relevos Espaciais*, *Bilaterais* e a maquete do projeto *Cães de Caça*, onde se vislumbraria o que estaria por vir. Havia também *bólides*, onde o toque já era permitido. Ao longo de toda lateral esquerda das paredes, outros *bólides* dividiam-se entre três plataformas (ver A, B e C na figura abaixo) de madeira crua em formato de semi-arco, projetadas pelo artista, colocadas diretamente sobre o chão da galeria. Outras estruturas, menores e com alturas diferentes, foram planejadas para acolher individualmente, outros *bólides*, espalhados pela mostra.



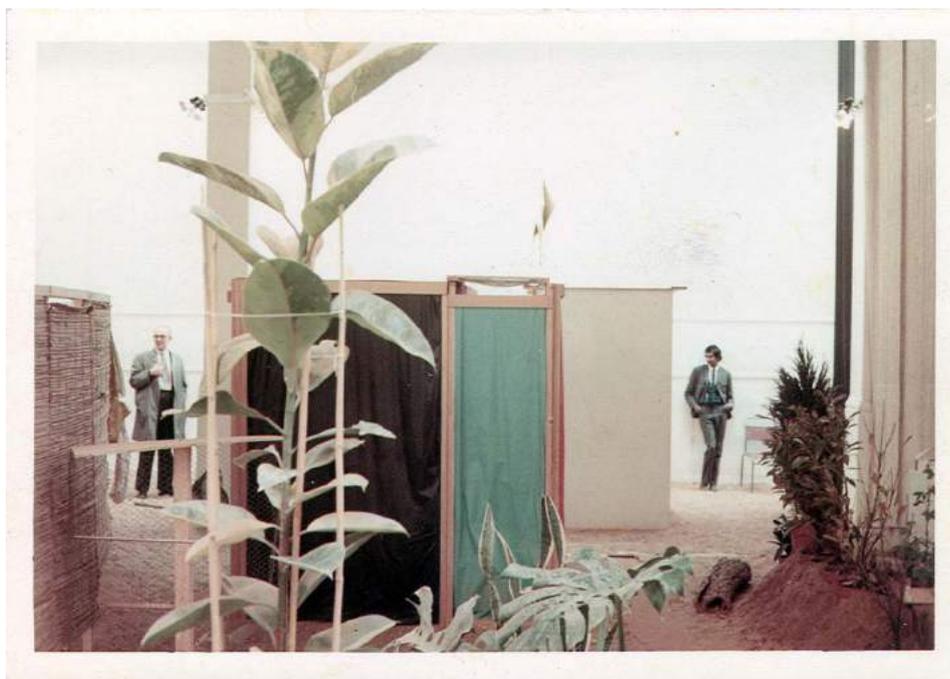
Mapa da exposição Hélio Oiticica na Whitechapel Gallery reproduzido para o livro “Oiticica in London” (BRETT, 2007)

Experimentando o ruído sonoro ao andar sob pedrinhas, o público experimentaria um desdobramento das estruturas coloridas anteriores, vivenciando a cor através de seus *Núcleos*, entre os quais haveria outro *bólide*. As fotografias nos mostram que as estruturas que suspendiam os compensados que compunham os *Núcleos* não foram presas diretamente sobre o teto, necessitando da construção de discretas bases onde foram amarrados. Um tecido preto não deixaria ver a movimentação de uma outra sala, onde só se poderia acessar depois de passar/vivenciar por uma série de *bólides* e *penetráveis*, instalados de forma a reproduzir, ainda que com diferenças, o projeto ambiente *Tropicália*, montado sob areia grossa.

Diferente da *Tropicália* do MAM, dessas vez, papagaios, e não araras, integraram o ambiente, agora contidos por grades. Este espaço ganharia ainda uma arara de roupas (nas fotos vemos que foram usadas duas) que suportaria 21 *capas-parangolé* oferecidas ao visitantes. Outros *bólides* também comporiam esta área. Em um deles, o *B47 Caixa-Bólide 22 (poema-caixa 4)*, um pequeno tanque de cimento com água contendo as palavras “mergulho do corpo”, percebemos (visualizando uma das fotos da exposição) que esta frase foi traduzida para o inglês e colocada em um ripa de madeira atrás da caixa, mostrando que a experiência desta obra dependia da compreensão do que estava escrito.

Ao longo desta área, o visitante perceberia outras duas passagens que o levaria a espaços opostos da sala. Em um deles, foi instalado uma mesa de sinuca, onde a participação se daria através do jogo. Do outro lado, cercado por esteiras de palha, estaria a

entrada para *Éden*, área na qual o visitante precisaria entrar descalço. Caminhando agora diretamente sobre a areia fina (aquela que gruda no pé, impregnando o corpo pelo ambiente), o “participador” poderia experimentar a sensação de entrar e sair de diversas cabines. Como descreveu Brett (2007), o visitante poderia, por exemplo: “pisar na água de uma área coberta”, deitar em uma “cabine escura, iluminada por uma luz vermelha e cheia de estranho aroma”, “entrar em uma cabine que contém folhas secas e largas no chão”.



Vista de *Tropicália* na *Whitechapel* Gallery. AHO 2196.69-p14

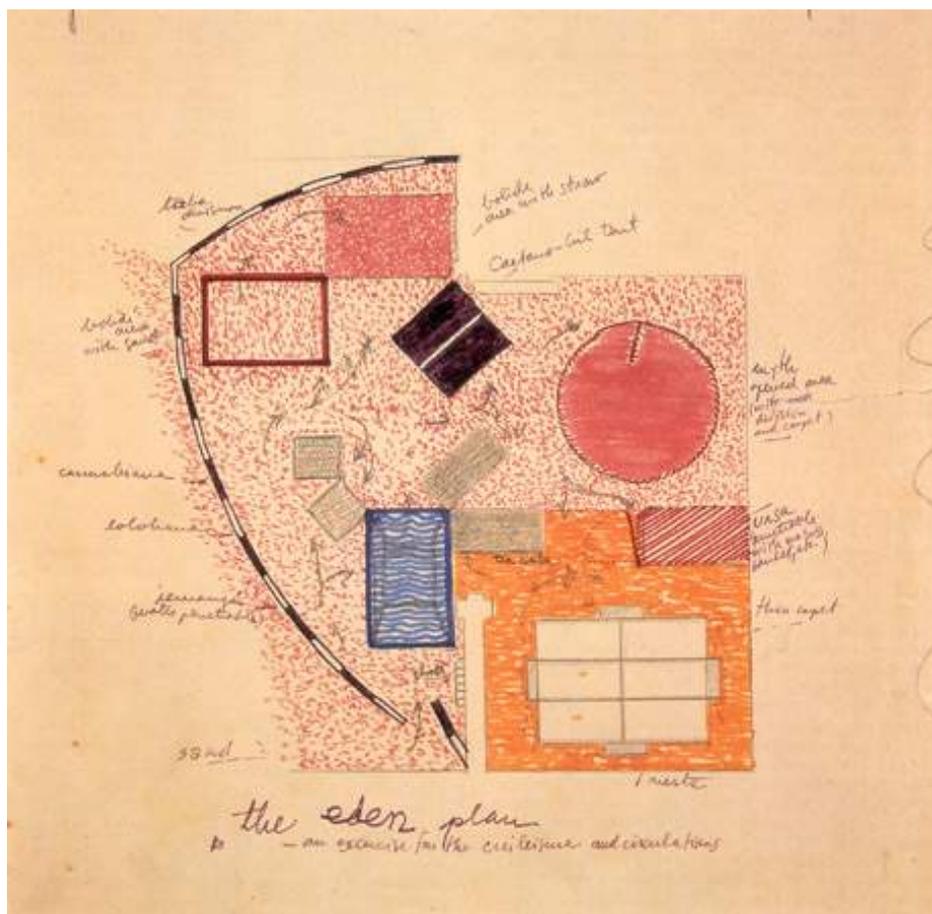


B47 Disposição da Caixa-Bólido 22 Mergulho do Corpo na *Whitechapel* Gallery. AHO 2304.69-p1

Essas eram algumas das sensações oferecidas através das doze obras concentradas nas delimitações de *Éden*: *B54 Bólido Área 1*; *B55 Bólido Área 2*; *B57 Bólido Cama 1*; *B58 Bólido Ninho 1*; *PN4 Penetrável Ursa*; *PN5 Tenda Caetano-Gil*; *PN6 Penetrável Cannabiana*; *PN7 Penetrável Lololiana*; *PN8 Penetrável Iemanjá*; *PN9 Penetrável Homenagem à Tia Ciata*; *Área Aberta ao Mito* e um tanque de água¹⁵³. A maioria deveria ser construída em Londres, pois foram planejadas por Oiticica especificamente para integrar esse ambiente, ou ao contrário, conforme preferia: “foi necessária a criação de ‘ambientes’ para essas obras” (OITICICA, 1986: 186). Segundo o crítico Guy Brett (2007), a disposição das obras não representavam “escolhas pessoais” do artista, pois não havia “nada para ser decifrado” ou “provado por referência a interpretações extensas”. Na intenção de “desalienar” o indivíduo, *Éden* abolia o privilégio da visão e apelava aos outros sentidos para dilatar as capacidades sensoriais habituais do participante.

Oiticica definia *Éden* como um “campus experimental”, “onde todas as experiências humanas são permitidas”. E explicava: “É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmos inferior de cada um - por isso, proposições ‘abertas’ são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para o ‘fazer coisas’ que o participante será capaz de realizar” (OITICICA, 1986: 128). Nesse processo, o interesse era na “derrubada de todo o condicionamento”.

¹⁵³ Não encontramos registros fotográficos deste tanque de água (*water pool in Éden*, 1969), que ficaria ao lado da *Área Aberta ao Mito*, que aparece entretanto no plano inicial da exposição, indicando que possivelmente esta obra/apropriação não foi realizada/incluída.



Plano de *Éden* publicado no catálogo da mostra.

No catálogo da exposição, o artista fala sobre o modo de participação supra-sensorial que seria ativado pela exposição, destacando as diferenças em relação a uma simples manipulação mecânica:

“Isto me veio com as novas ideias a que cheguei sobre o conceito de “Supra - Sensorial”, e para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado supra-sensorial da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida. Considero como problemas “sensoriais” básicos aqueles relacionados à sensação de estímulo-reação condicionados a priori, tal como ocorre na Op Art e nas artes relacionadas com isto (que sejam aqueles através de estímulos mecânicos ou estímulo natural como nos móveis de Calder, onde leis físicas determinam sua mobilidade e afetam o espectador sensorialmente). Mas, quando uma proposição é feita para uma “participação sensorial”, ou uma “realização da participação”, quero relacioná-la a um sentido supra-sensorial, no qual o participante irá elaborar dentro de si mesmo suas próprias sensações, as quais foram “despertadas” por tais sensações. Este processo de “despertar” é do “Supra-sensorial”: o participante é retirado do campo habitual e deslocado para um outro, desconhecido, que desperta suas regiões sensoriais internas e dá-lhe consciência de alguma região do seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam. Se isto não se dá, é porque a participação não aconteceu.” (OITICICA, 1986:103-105)

Ao apresentar a exposição, Oiticica detalhava as principais sensações que seus *penetráveis* suscitariam. Em *PN7 Lololiana* e *PN6 Canabiana*, por exemplo, buscaria as supra-sensações relacionadas a duas substâncias ilícitas, o “cheiro da loló” e a maconha. Chega a escrever¹⁵⁴ confidencialmente para Guy Brett, sondando a possibilidade de oferecer tais substâncias dentro destas cabines ao público justificadas pela premissa da participação sensorial. Mas, como já previa, tal ação não seria aceita em um espaço institucional e acaba desistindo da ideia.

Penetráveis e *bólides*, reunidos em *Éden*, eram “creambientes” onde se podia, segundo Oiticica, exercitar o “lazer não-repressivo”, eram possibilidades do *Crelazer*. O *Crelazer*, — sintetizado pelo *Éden* —, era identificado em práticas cotidianas como, deitar e ler jornal, beijar com sofreguidão seu amor, andar na chuva, caminhar pela cidade, perder as horas e ver-viver as ondas do mar, onde a fusão lazer-prazer-preguiça tornava possível a invenção de novas formas de existência.

Assim como seus parangolés não previam um jeito certo de vestir, o ambiente “Whitechapel” não previa um jeito certo de habitar. O plano de *Edén* transformaria a galeria em “recinto-participação” e “espaço-comportamento”, promovendo “a criação de liberdade” dentro do espaço institucional (Oiticica, 1986; 186). “An exercise for creileisure and circulations”, lê-se no subtítulo da planta, desenhada especificamente para este espaço (figura X). Os espaços de circulação por onde o público caminharia livremente eram enfatizados como locais de fluxos. No desenho do projeto, Oiticica chega a indicar através de setas, apontando em diferentes direções, alguns dos percursos possíveis dos participantes, propondo que criem suas próprias vivências e trajetos. O *Éden* não poderia se submeter a uma forma acabada, visto que seu formato importava menos do que a proposição da participação coletiva aberta inerente ao *crelazer*. (OITICICA, 1986: 115)

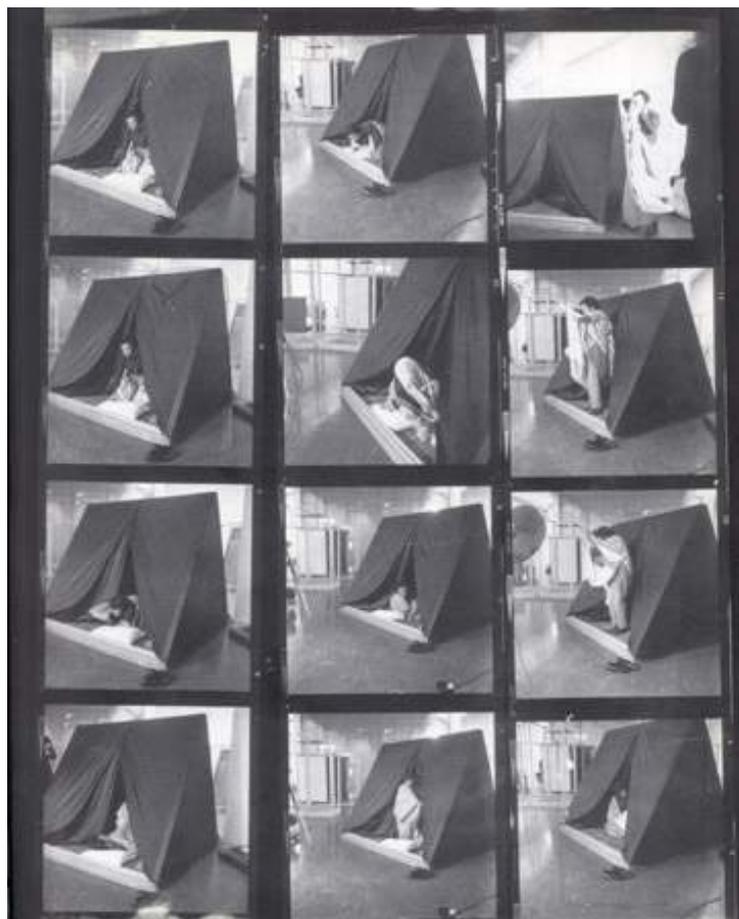
Ao executar a exposição associando o projeto a noções como *Crelazer* e *Supra-sensorial*, a intenção do artista era colocá-los à prova, experimentando as possibilidades deles se estabelecerem como conceito. Segundo Paula Braga (2007), “os conceitos eram propostos em estruturas abertas o suficiente para serem aplicadas a vários indivíduos, sem

¹⁵⁴ "Oiticica escreve: “‘Cannabiana’, the participator will make an experience with marijuana (...). For it there will have to have apparatus inside the cabin, hanging in a plastic saco n nylon cords. Cigarettes would be already made for it. (...) Do you think that possible? The cabin has sensorial participation to justify already its presence in the exhibit; but I can’t mistify the original idea, that was to make, or give chance, for another kind of internal participation – that participation will have to do with the totality wanted in *Éden* participation”

terem sido feitas para nenhum deles especificamente, estratégia que Oiticica nomeia de *propor propor*". Nesse sentido, a arquiteta Adriane Silvério Neto (2015) analisa que os desenhos projetivos funcionavam como uma "proposição da proposição", demonstrando a capacidade do artista de "antecipar aquilo que não existe". Comparando a experiência de "participar" da mostra com a do "jogo" e dos "rituais", que "só são eficazes quando nós verdadeiramente tomamos parte neles", Brett defendia a importância do envolvimento do público para a invenção dos sentidos da obra. *Éden* deveria ser habitado, vivido e sentido. Esta "posta a prova" do projeto de Oiticica finalmente ocorre com a inauguração da exposição, após dois anos de muitas negociações, em 25 de fevereiro de 1969, provocando as mais variadas respostas do público.

Em carta (AHO 0687.69) aos amigos Rubens Gerchman e Amilcar de Castro, Oiticica envia "informações gerais sobre a exposição". Fala sobre o plano administrativo de montagem que fez junto com o novo diretor da galeria Mark Glazebrook, "distribuindo tarefas e etc" entre as mais de 20 pessoas (entre carpinteiros, costureiros, ajudantes da galeria e outros "de favor"¹⁵⁵) disponibilizadas para o trabalho concentrado em duas semanas, durante as quais o artista chegou a dormir dentro dos "Ninhos", instalados na galeria. A montagem da exposição, somada aos custos de produção dos catálogos e dos convites teria custado à galeria cerca de 1.200 libras. (AHO 0694.69) A rara e conquistada liberdade oferecida pelo diretor da instituição, financiando o projeto sem exigir concessões, e a inédita estrutura de trabalho oferecida, fez o artista de tão confiante se sentir o próprio "dono" da galeria. Como relatou em carta à Ligia Pape, citada em reportagem de Frederico Moraes: "Faço realmente o que quero. Sinto-me diretor e ditador desta galeria. Quando falo qualquer coisa mil pessoas correm pra ouvir com máxima atenção. Veja que loucura!" (AHO 0810.69).

¹⁵⁵ Em outra carta (AHO 0682-p1), Oiticica conta que Guy Brett, Torquato Neto e a mulher Ana, os "attendants" da galeria, "as moças da casa do Mark", e até o próprio Mark Glazebrook, que chegou a vestir "macacão e tudo", também participaram ativamente da montagem".



Hélio Oiticica experimenta Tenda Caetano-Gil durante a montagem da exposição.

Nas cartas que enviava ao Brasil, Oiticica chegava a detalhar a roupa usada na *vernissage*, feita com tecidos que sobraram da montagem e muitos alfinetes: “em suma, estava vestido da própria exposição”, divertia-se, contando ainda que devido aos colares de contas e dentes - dados pelo amigo Guilherme Araújo para dar sorte -, “era obrigado a explicar todo o tempo sobre macumba, candomblé e todos ficavam de olhos arregalados” (AHO 0810.69). Sobre o “Private view”, realizado de meio-dia às seis para convidados, comentava que havia “gente de toda espécie”. Cruzando cartas e reportagens, confirmamos a presença de integrantes do “Exploding Galaxy” (coletivo de vanguarda que se tornaram muito próximos de Oiticica), do Embaixador com sua comitiva, equipes de jornalistas, do pintor inglês Joe Tilson, de Guilherme Araújo, empresário de Gil e Caetano, entre outros.

Na inauguração, a grande alegria de Oiticica foi a presença do amigo e crítico Mario Pedrosa, que chegou a chorar durante o depoimento dado à BBC, que exibiu uma reportagem, a cores, de 20 minutos sobre a mostra (“maior do que o da viagem de Nixon à Londres”, gabava-se Oiticica). A matéria mostrava imagens de Oiticica vestido seus

parangolés em meio aos ambientes da *Whitechapel*, cenas do desfile da Escola de Samba Mangueira e entrevistas com o público. A contribuição da divulgação da exposição na imprensa, através principalmente deste programa de TV da BBC, para levar “gente de longe” a visitar a mostra, foi valorizada pela artista, indicando sua consciência de que a assessoria de comunicação e a imprensa também interferem no processo curatorial. Oiticica chegou a especular se tal divulgação facilitaria a possível venda do “Núcleo feito com espelhos” para a *Tate Gallery*, que havia demonstrado interesse em adquirir a obra.

O discernimento do papel fundamental da imprensa na divulgação de suas ideias e proposições foi constante ao longo de sua trajetória. O artista costumava publicar muitos de seus textos e enviava notas para colunas de amigos, sempre esclarecendo a necessidade de seguirem a risca os nomes e conceitos inventados por ele. Nesse sentido, chama atenção o caráter peculiar do *release* (AHO 1587.69) escrito pelo artista e aprovado pela galeria para envio à imprensa, que começava informando que ele, apesar de desconhecido na Europa, era famoso no Brasil; filho de um entomologista e linguista; neto de um líder anarquista; e passista da Escola de Samba da Mangueira. Realçava também que, ainda que próximo de certas tendências artísticas europeias e brasileiras, era independente de ambas. O crítico Guy Brett não foi apresentado como curador ou organizador, mas como um colaborador do catálogo, para o qual escreveu um texto citado no *release*. Ao longo do texto, a proposta da participação do espectador era enfatizada.

Durante todo o processo da exposição, Oiticica contava à amigos da imprensa brasileira sobre a mostra, que exaltavam o convite vindo do exterior e comentavam os preparativos em notas. Com a abertura da mostra, abastecidos pelos relatos enviados pelo próprio Oiticica, a maioria das reportagens publicadas comemoravam o sucesso da mostra e o reconhecimento do artista. Com o título “Um ditador tropicalista em Londres”, a reportagem de Frederico Moraes para o “Diário de Notícias” (AHO 0810.69) dizia que Oiticica estava levando uma multidão à galeria londrina e exaltava a “grande receptividade do público e da crítica, todo mundo participando criadoramente de suas obras”. Apenas Antônio Bento do jornal “Última Hora” (AHO 0813.69-p1), insinuou que a mostra foi recebida “com muito mais olhos arregalados de surpresa do que elogios”.

De forma geral, a repercussão na imprensa internacional foi positiva, mas houve quem questionasse a arte proposta por Oiticica, como os críticos Edwin Mullins, do *Sunday Telegraphy*, e Nigel Gosling, do *Observer*. “This other – and unnecessary – Éden”

foi o título debochado dado por Mullins (AHO 0807.69-p1) à reportagem que questionava se andar na areia do “ambiente não planejado” da praia não seria mais interessante do que sobre o “ambiente planejado” para *Whitechapel*. Com ironia, o crítico indagava se sua posição não refletiria a oposição entre a sensibilidade brasileira e a literalidade anglo-saxônica. Pautada por uma definição moderna de arte, Mullins considerou que se a exposição tratava de “experiência de estar no mundo” estaria próxima ao campo da terapia, e jamais da arte.

O review de Gosling (AHO 0808.69) começava afirmando que o que estava ocorrendo na *Whitechapel Gallery* não era uma “exposição de arte” e nem chegava a ser um parque de diversões, devido às poucas e fracas atrações. Ao longo da crítica se diz constrangido em ver o lazer “escapista” de *Éden* - que exemplifica com a cena de dois “negrões” jogando sinuca na galeria - em uma região conhecida pelos problemas sociais como o *East London*, onde se localiza a galeria. Oiticica tomou ambas as críticas como elogio, avaliando: “para mim foram ótimas, pois informam a favor, apesar de serem contra, pois o argumento é reacionaríssimo, os críticos péssimos com uma violência bem inglesa, e ambos com ponta de racismo, o que é bem mórbido e desagradável” (AHO 0687.69).

Entre as muitas outras reportagens publicadas com elogios e contestações, trechos do *release* eram sempre repetidos e o caráter inusitado da mostra, comparada por vezes à parque de diversões, jardim de infância ou *playground*, era enfatizado. A matéria do Jornal *Daily Mirror*, intitulada “Como ser um rebelde”, aproveitava para abordar a ditadura militar no Brasil, mencionando a prisão dos músicos Caetano e Gil e questionando se o general Costa e Silva se importaria com o perfil da mostra, fosse a revolução política ou estética. Já a reportagem do *East London Advertiser* (AHO 0803.69), chamava a atenção para o caráter inovador da exposição que estaria levando jovens e adolescentes pela primeira vez ao espaço. Ao explicar as proposições oferecidas aos visitantes, o jornal conta que a mesa de bilhar estava sempre em uso, e finaliza destacando que havia uma longa distância entre a proposta de Oiticica e as exposições de arte convencionais nas outras galerias, que consistem apenas em quadros etiquetados com a frase: “não toque”.

Além de publicar um longa entrevista com o artista na renomada revista *Studio International*, Guy Brett também escreveu para o *Times*, anunciando que a “manifestação ambiental” (como destacou) iria surpreender quem esperasse uma forma usual de exposição de arte, com pinturas nas paredes e esculturas aguardando apreciação. Oiticica

conseguiu publicar “Sobre a descoberta do crelazer” na revista londrina *Art and Artists*. No texto, chamava os visitantes a levarem seus próprios materiais para a construção de ninhos em *Éden*, alertando: “é melhor vocês deixarem seus esteticismos em casa porque não há lugar para ele aqui (...) mas sua opção é importante também, incluindo a opção de não participar.”



Foto publicada no *East London Advertiser* destaca visitantes interagindo com os *parangolés* durante a mostra de Oiticica na Whitechapel Gallery. AHO 0806.69-p1

Oiticica sabia que uma exposição tomada como campo de experiências só começava depois de aberta, pois não se tratava de entregar um produto acabado na inauguração, como se faz convencionalmente. Atento às “vivências” do público durante a mostra, foi percebendo a necessidade de alterar certas decisões previstas no plano inicial, criando novas estratégias para “*propor propor*” a participação do público. “A exposição sofrerá modificações no seu desenrolar”, dizia o artista-curador (AHO 0684.69). Entre cartas e reportagens, conseguimos mapear algumas dessas alterações, pelas quais redefinia a todo tempo a forma aberta da mostra.

A primeira decisão foi estar presente todos os dias durante o horário de funcionamento. Logo percebeu que precisaria alterar a luz da exposição. Além de seu natural interesse em acompanhar vivências que o espaço proporcionaria, se preocupava em receber e “introduzir” o público e, também, em garantir reparos nas obras danificadas pela participação. Chega a comentar que “algumas obras excessivamente delicadas” não funcionaram no contexto da exposição, quebrando, exigindo constantes reparos ou substituições. Em alguns casos, Oiticica relata que optou por retirar a obra, “pois não funcionavam no todo”. (AHO 0687.69) A participação em *PNI*, *Tropicália*, nas *capas-parangolé* (“muito vestidas”), na *sala de bilhar* (“sempre lotada”) e “tudo no Éden” foram considerados um “enorme sucesso” pelo artista. Quanto aos *Núcleos*, notou que funcionavam melhor na manifestação realizada na G4, supondo que os ingleses eram grandes demais para passar dentro. (AHO 0687.69)

A mostra foi recorde de público da galeria (AHO 0699.69), chegando a receber, segundo reportagem de Maria Ignez Correa da Costa para o Jornal do Brasil (AHO 0818.69) mais de 300 pessoas aos domingos e no mínimo 100 durante os dias de semana para experimentarem suas proposições ambientais. Se a tomada de consciência sobre os estímulos corpo-mente-ambiente só era possível diante da “disponibilidade e realização criativa” do visitante, Oiticica notou que os objetos e ambientes eram insuficientes, pois sozinhos retirariam o “participador do campo habitual” em direção às sensações desconhecidas. Com esta preocupação, além de instruções como a placa colocada estrategicamente para orientar que só era permitida a entrada de um visitante por vez, propôs a intervenção de monitores, que como ele, “introduziriam” o público na exposição, lançando o convite à “in-corporação”. Este convite, entretanto, jamais poderia se confundir com uma interpretação ou explicação sobre as obras. Em carta, comenta a decisão:

“A loucura da visitação é ainda maior: parece que tudo de louco, mórbido, todas as formas de esquizofrenia, aparecem durante a visitação. (...) Em geral, as pessoas levam a sério tudo, outras riem e esnobam, outras voltam diariamente, e algumas ajudam até de graça, como os alunos de um colégio de arte perto da galeria (aliás agora resolvemos pagá-los, pois introduzem as pessoas nas coisas e são gentilíssimos)” (AHO 0687.69).



A placa com a frase “One person at a time” foi colocada para orientar os visitantes na entrada do *Penetrável PN3 Imagético* na *Tropicália* da “Experiência Whitechapel”.
AHO 2196.69-p5

Ao longo das cinco semanas que durou a mostra, o compromisso de comparecer todos os dias, de 11 até 18h na galeria, mostrou-se exaustivo, passando a desabafar aos amigos: “amanhã cedo, galeria. Que merda. Estou cansadíssimo” (AHO 0690.69); “o cansaço do contato com as pessoas é maior do que o da montagem. Uma loucura total” (AHO 0684.69); “muito vai vem, música, barulho de TV, etc., além de papagaios chatíssimos. Um inferno esta exposição” (AHO 0685.69-p3). Mas mesmo cansado, dizia valer a pena e não faltava, “porque a cada dia é uma experiência diferente (AHO 0684.69).

Mediante a impossibilidade de descrever a “escala de vivências e transformações nesse contexto”, Oiticica inventa uma nova estratégia: disponibiliza papéis para que o público escrevesse o que sentiu durante a vivência da mostra. (AHO 0694.69) Analisando a recepção do público inglês, comenta: “jamais imaginei que fosse ver ideias minhas tão bem recebidas e darem tão certo. Todos teem informação maior, isto é, vivência maior das coisas aqui, e apesar de não conscientizarem nada, sentem as coisas mais diretamente do que imaginava” (AHO 0684.69). Através desta ferramenta de escuta do “participador”, comenta que leu coisas “inacreditáveis” e chega a transcrever dois “exemplos” de “bons” comentários deixados pelos “participadores”, ambos carregados da vivência da exposição. Entre outros pontos, um falava de “nostalgia da infância” e “desejo de liberdade”, e o outro dizia que o contato com as cores e formas tiveram um efeito “semi-hipnótico”.

O catálogo - valioso instrumento da curadoria que permanece após a exposição e usualmente fica pronto antes da inauguração - buscou através de fotos e textos apresentar as principais ideias que basearam a mostra, apresentando Oiticica ao público europeu. Em preto e branco, a foto de “Jerônimo” vestindo *parangolé* ocupou sozinha a capa, sem nada escrito. A maioria das fotos publicadas mostrava amigos interagindo com as obras, marcando o caráter participativo de sua produção. Havia também imagens retiradas de outros contextos que adicionavam camadas históricas, políticas ou sensoriais à sua produção, como a de um cientista analisando em laboratório um grânulo de titânio de dança funeral de uma tribo indígena, da arquitetura da favela, e de Magnólia, rainha da ala da bateria da Mangueira, em traje de gala. Apenas a partir da sétima página começavam os textos de Oiticica. Brett fez um ensaio exclusivamente para a publicação, que contou com citações de Levy Strauss e um *post scriptum* de Mark Glazebrook. Ao final, foi publicado o nome das obras organizadas por “ordem ambiental” e listas cronológicas das “manifestações ambientais” e dos “conceitos” que inventou, além do desenho do projeto de *Éden*.

Mas, nesse formato, o catálogo não dava conta de tratar de uma “exposição-experiência” (AHO 0685.69-p2), pois desconsiderava a vivência do público. Com esta percepção, Oiticica e Brett chegaram a cogitar a publicação de um livro sobre a montagem, incluindo fotos e “coisas escritas pelas pessoas que participam a cada dia, que são absolutamente geniais”, de forma a compartilhar tais sensações despertadas no impresso. Infelizmente, o livro não foi realizado.

Assim como em um experimento científico em que é preciso testar o fenômeno, para transformar a galeria em um campo de experiências, Oiticica precisou “*propor propor*” o contexto da apresentação pública de suas obras e testar novos modos de se relacionar com o público no espaço institucional. A consciência desse processo, desdobrou-se em uma constante preocupação com a escuta do participante, inventando estratégias e revendo decisões. A mostra foi tratada como um acontecimento e não como forma fixa, pois foi vivida como “experimento” e “experiência” que tinha como chave a “participação do espectador”. Defendemos nesta tese que para “curar experiências” é a instituição que deve se submeter à obra-experiência, negando a formatação de uma forma privilegiada e estruturando-se como um campo aberto à dimensão temporal, corporal e vivencial dos visitantes. Ao estudar o exercício curatorial em “Experiência Whitechapel”

notamos que não deve haver a priori para propor a curadoria como experiência. Acreditamos, nesse sentido que o sucesso desta exibição se justifica pela inventividade, sensibilidade, dimensão processual, escuta do “participador” e pelo risco de “fracassar”.

“Adeus, ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre, do tema ou do lema”, escreveu Oiticica anunciando a chegada ao *Crelazer* na “Experiência Whitechapel”.



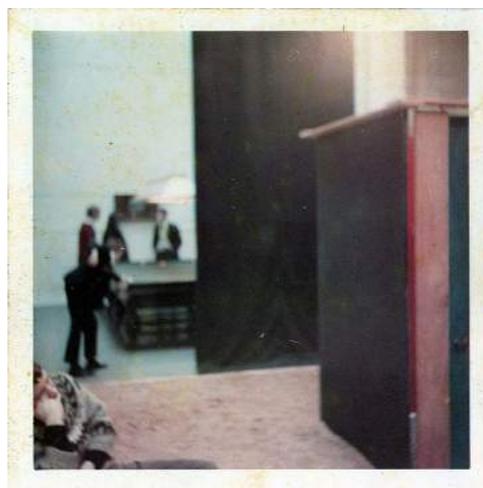
Vista de dentro da área Tropicália, mostrando bólides e parangólés na “Experiência Whitechapel”. AHO 1999.69-p24



AHO 2112.69-p3 / 2118.69-p1



AHO 2112.69-p2 / 2119.69-p2



AHO 2196.69-p4 / 2238.69-p13



Fotografias da "Experiência Whitechapel", em 1969.

3.2 Oiticica através do futuro

No primeiro momento deste capítulo, analisamos a concepção, montagem e realização da Experiência-*Whitechapel*, conduzida por Oiticica com o apoio irrestrito do crítico e amigo Guy Brett, nos preocupando também em pontuar outros momentos em que a dimensão curatorial esteve presente na vida-obra deste artista. Investigaremos agora quais são os desafios para apresentar publicamente a obra deste artista, no contexto contemporâneo, a partir da análise de exposições póstumas, pontuando diferentes estratégias curatoriais exigidas por proposições que priorizam (ou deveriam priorizar) a experiência física do “participador”.

Desta maneira, optamos por não focar especificamente em uma única mostra, mas mapear uma série de decisões curatoriais que indicam diferentes caminhos possíveis para apresentação pública de seus trabalhos. Buscaremos tensionar tais escolhas não apenas com a discussão anterior sobre a noção de experiência evocada no momento em que a poética do artista era concebida, mas também com a “situação” que envolveu cada mostra, o contexto espetacular de nossa época, assim como inúmeras outras restrições que atravessam um exercício da curadoria hoje.

Neste momento inicial, é preciso diferenciar o contexto em que tais obras foram produzidas e o nosso momento atual. Começamos esta tese, demonstrando que o sistema de arte surge delimitado por uma dimensão curatorial, ainda que o termo só tenha surgido de maneira definitiva nas últimas décadas. Apontamos a emergência da noção de curadoria, não apenas como um novo termo *mainstream* associado ao espetacular, mas atrelada também a uma complexificação da mediação no mundo hiperinstitucionalizado da arte, expandindo o que pode se entender por organização de exposição. Associado a esse processo, mapeamos a “virada experiencial” marcada pela oferta de novas formas de experienciar as obras, com especial atenção às propostas lançadas pelos artistas minimalista, pelo grupo Neoconcreto e por Oiticica. Ao longo da tese, portanto, foi possível compreender algumas das tensões que atravessam as relações entre curadoria, arte e experiência, nos ajudando a compreender o contexto contemporâneo em que a arte é exibida.

Somado a esse percurso, é necessário identificar as mudanças que levaram à configuração de um novo cenário para apresentar publicamente a produção de Oiticica

após a sua morte. Esse novo contexto é marcado pela ausência do artista que interferia ativamente na lógica curatorial quando seus trabalhos eram apresentados, chegando até mesmo a atuar, hoje poderíamos dizer, como *artista-curador* (não apenas ao planejar e montar a *Whitechapel Experience*, mas também ao propor e organizar manifestações coletivas, convidando outros artistas a colaborar).

Devemos ponderar também que além de ter mantido a maior parte de sua produção à margem do mercado de arte, por vezes restrita ao seu círculo de amizade, muitos de seus trabalhos não chegaram nem a ser realizados ou apresentados publicamente em vida. Nesses casos, portanto, só entraram em atrito com o “público” e com as limitações institucionais, posteriormente. Outro dado a ser considerado é a importância que essa produção ganhou após sua morte, alcançando o status de patrimônio cultural, e que portanto, requer cuidado e preservação. Mas considerando a exigência da experiência *suprasensorial*, o discurso crítico ao mercado e a postura marginal ao sistema de arte ao longo da vida-obra desse artista, parece surgir o dilema: Cuidar do que? Preservar o que? Como manter a atualidade da experiência proposta por Oiticica nos espaços institucionais da arte?

Institucionalização como meta

Ao buscarmos dados para compreender a incorporação da obra de Oiticica pelas instituições de arte contemporâneas, sentimos a necessidade de mapear o início deste percurso, constantemente negligenciado pelas esparsas e fragmentadas análises contemporâneas a esse respeito. Durante esta trajetória, conseguimos, por meio do esforço em recontar a história das primeiras exposições póstumas, identificar e refletir sobre as motivações e dificuldades iniciais encontradas pelos atores dispostos a encerrar a instituição como destino para a obra deste artista.

Escrito pelo crítico de arte Roberto Pontual, o obituário de Hélio Oiticica (“Vai-se uma parte do fogo”) publicado no *Jornal do Brasil*, em 1980, sugeria a realização de uma grande mostra para manter “vivo” o trabalho do artista. Pontual apresentava o que parecia ser o passo mais óbvio a seguir:

“Chegou a hora, portanto, de não permitir que essa parcela do fogo, que foi Hélio Oiticica, se apague de todo. A melhor maneira imediata de cumpri-lo é aproveitar tudo o que ele já deixou catalogado, organizado, sistematizado –

obras, documentos, etc. – na realização de uma grande mostra tanto instigante quanto didática. Por que não fazê-lo no MAM do Rio, tão marcado pela sua presença? O Museu precisa revitalizar-se, o país precisa reencontrar o seu melhor caráter. Tudo isto a chama de Hélio pode ainda impulsionar. Que o digam a sua obra e a sua fala.” (AHO 1010.80-p1)

Com a inesperada morte de Oiticica, em 22 de março de 1980, foi criada, em caráter de urgência, no dia seguinte ao enterro, a “Associação de Amigos de Hélio Oiticica”, reunindo família, amigos e admiradores “preocupados em manter íntegra” (MORAIS *in* AHO 1011.80-p1) a obra de Oiticica. Mário Pedrosa foi eleito patrono. Frederico Moraes chegou a enumerar no obituário que escreveu para o Jornal O Globo, as tarefas do grupo recém-criado:

“levantar, documentar e reunir, num único local, a obra de Hélio Oiticica (pinturas, objetos, maquetes, projetos, textos etc.) espalhadas no Brasil e nos Estados Unidos (onde viveu sete anos), restaurar o que for necessário, refazer alguns projetos destruídos, promover ampla exposição em local adequado (pensa-se no Museu de Arte Moderna do Rio, quando estiver completada a reconstrução), publicar uma antologia de seus textos teóricos, apressar a publicação da monografia prevista pela Funarte (coleção ABC) e estimular a edição de outros textos de análise crítica de sua obra”. (*idem*)

Preservar, restaurar e promover a obra de Oiticica tornou-se uma “causa” para este grupo de amigos formado por Mario Pedrosa, Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Maurício Cirne, Antonio Dias, Esther Emilio Carlos, Carlos Vergara, Waly Salomão, Thomas Valentin, Óscar Ramos, Ivan Cardoso, Antonio Manuel, Renato Fernandes, Acyr Cunha e Luiz Otávio Pimentel¹⁵⁶, além dos irmãos Cláudio e César Oiticica - nenhum integrante tinha qualquer especialização em documentação ou museologia -, que colaboravam como voluntários e tinham a institucionalização como meta. Desta forma, Moraes, assim como Pontual, anunciava que uma grande exposição reunindo os trabalhos do artista seria o trajeto natural, assim como outras atividades que, como veremos, foram levadas a cabo nos anos seguintes.

Os irmãos César e Cláudio Oiticica, que não moravam na cidade do Rio de Janeiro, alugaram um apartamento no bairro do Flamengo, onde todas as obras foram reunidas¹⁵⁷,

¹⁵⁶ Segundo Lygia Pape, em entrevista à Angélica de Moraes, publicada em 16 de maio de 2004, na Folha de São Paulo, do grupo Neoconcreto, a única pessoa que participou efetivamente do conselho foi ela. “Lygia Clark ficou magoada porque não foi chamada para a primeira reunião, depois ganhou o título de presidente, mas continuou magoada e não participava. (...) Depois esse projeto inspirou outros, como o de Leonilson, o de Sergio Camargo... Isso é o que realmente interessa.”

¹⁵⁷ Até então, as obras criadas por Oiticica até 1970 (desde seus primeiros desenhos no Grupo Frente, em 1954, passando pelos Metaesquemas – que somavam quase 500 trabalhos - Invenções, Relevos Espaciais, Bólides, Parangolés, Maquetes, projetos, textos...), quando muda-se para Nova York, estavam trancadas em um quarto na casa onde viveu com seus pais (José Oiticica Filho falecido em 1964 e Ângela Oiticica, em 1972), que havia sido alugada por um período para ajudar financeiramente o artista.

incluindo as caixas com anotações e cadernos que o artista tinha trazido de Nova York, em 1978. Descobriu-se que o artista não havia vendido quase nenhum trabalho em vida, chegando-se a conclusão de que o próprio “coleccionou antes de todos nós sua própria obra” (FIGUEIREDO, 1988: 139). Ao mesmo tempo que este gesto singular permitiu a preservação póstuma desta produção como uma extensa obra *in progress*, também realçou sua recusa ao sistema comercial da arte, apontando para o emergente desafio de conservar esta “coleção”.

A Associação passou a se reunir neste apartamento para pensar-propor, pelo encontro com as obras, maneiras de organizar aquele vasto material, dedicando-se a reconhecer e inventariar cerca de 1200 peças. Identificou-se, por meio da documentação deixada pelo artista, que existia uma sistemática própria para organização de suas proposições por meio de “ordens conceituais” (e não categorias artísticas) e rigorosos códigos, comprovando que o artista recusava a adequação aos padrões museológicos convencionais. A principal motivação que os unia ali não era apenas o “amor a um grande amigo”, mas a crença de que se tratava de um importante patrimônio artístico do país: “Consideramos nossa dedicação e comprometimento como um ‘engajamento cultural em si’, pela originalidade artística e riqueza cultural que representa para a Arte”, explica Figueiredo (1994: 111) Mais do que manifestar o pesar e lamentar a perda de Oiticica, concordavam que era urgente a preservação e continuidade daquela produção, que deu origem ao Projeto HO. (*idem*) Esta associação sem fins lucrativos, formalizada em 1981 pelos irmãos César e Cláudio, tinha o objetivo de “guardar, preservar, estudar e difundir” esta obra. O artista Luciano Figueiredo tornou-se coordenador técnico e os outros membros do grupo passaram a integrar um Conselho ligado ao projeto. Os primeiros recursos para tocar o projeto vieram através da venda de obras de terceiros pertencentes ao acervo da família.

Percorrer essa trajetória tornou-se importante para a compreensão da transição entre a morte de Oiticica e a produção das primeiras exposições individuais póstumas, marcada por conflitos de interesses e ideologias entre artista e instituição. Ainda que as “precárias e tênues” obras de Oiticica, assim como as de Clark, tentassem “dissolver um destino institucionalizado para a arte no mundo contemporâneo”, como aposta a crítica brasileira Sônia Salztein (*apud* BRETT, 2005: 80), longe de escaparem da institucionalização, provocaram desafios, incitaram aberturas e apontaram falhas nos

protocolos institucionais. Como diria Brett (*idem*), essa produção tem como marca o “contínuo desafio à instituição da arte como museu de coisas mortas”.

A primeira mostra individual a exibir esse acervo chamou-se “O q faço é Música”, curada pelos artistas Figueiredo e Lygia Pape e o poeta Wally Salomão (representantes do Projeto HO), entre fevereiro e março de 1986, em São Paulo. O título é emprestado de uma frase emblemática em que Oiticica analisava sua produção até 1979: “Descobri que o Q faço é Música e que música não é ‘uma das artes’ mas a síntese da consequência da descoberta do corpo” (AHO 2483.86). Não foi o MAM do Rio, como sugeriram Pontual e Moraes, mas a Galeria São Paulo¹⁵⁸, dirigida por Regina Boni, a primeira instituição disposta a apresentar Oiticica após sua morte, para onde foram levadas 95 peças, que iam de sua estreia no Grupo Frente, em 1954, passando pelo *Grande Núcleo, Homenagem à Cara de cavalo e Tropicália* até maquetes preparadas antes de sua morte (COUTINHO, 1986). Destas, sete foram colocadas à venda. Uma delas, um *Parangolé* era anunciada por 100 milhões de Cruzeiros, valor equivalente, na época, ao de obras de artistas brasileiros “bem cotados”, como Antonio Dias (*idem*). Para a mostra, o Projeto HO criou a primeira réplica de um *Relevo Espacial* e lançou uma edição de aproximadamente 150 cópias da bandeira “Seja Marginal Seja Herói”, recriadas a partir da bandeira “original” assinada por Hélio que possuíam no acervo (FIGUEIREDO *apud* BRETT, 2007). Foram usadas também fotografias de Andreas Valentin, Desdemone Bardin, Eduardo Viveiros de Castro, Ivan Cardoso, John Goldblatt e Maurício Cirne, todos amigos que conviveram com Oiticica.

Um trecho do texto de 1971 (com o qual abrimos este capítulo), em que Oiticica negava energeticamente seu interesse em expor em galerias e esclarecia que suas “experiências” “foram bem limitadas, quanto a exposições e promoções” foi escolhido para abrir o catálogo da mostra, sinalizando a situação paradoxal que envolverá toda e qualquer tentativa de exibição póstuma de suas obras em um espaço institucional. Na página seguinte ao citado depoimento, o texto curatorial, não desenvolve o problema, mas esclarece ao público que a mostra, uma “panorâmica sintética de pontos luminosos da trajetória do artista”, visava, pela primeira vez, “devolver ao público suas vertentes ricas e

¹⁵⁸ Fundada em agosto de 1981 por Regina Boni, a Galeria São Paulo, que encerrou suas atividades em 2002, foi uma das grandes responsáveis pela consolidação do incipiente mercado de arte no Brasil, que começou a crescer a partir dos anos 1970.

radicais, que ocupam lugar fundamental na cultura brasileira, sempre aberta a suas proposições e invenções” (AHO 2483.86).

Acreditamos que ao expor o posicionamento agressivo do artista, a curadoria se dispôs a enfrentar os riscos de sua domesticização em nome da possível “preservação” de sua obra-pensamento. Ainda que facilmente possamos concluir que “Hélio Oiticica – antimuseu, antimercado, anti-instituição – deveria permanecer como tal” (FIGUEIREDO, 1988: 140): “a instituição, ao mesmo tempo em que foi combatida, é imprescindível para a permanência e reverberação de sua ação poética” (OSÓRIO, 2014: 30). Na opção pelo risco, surge o desafio: Como preservar a radicalidade experimental dentro de um museu evitando a mera banalização das experiências propostas pelo artista? É o início de uma longa discussão em torno da reconfiguração dos trânsitos entre experiência estética, curadoria e instituição, que seguimos problematizando nesta tese.



Contra-capas do catálogo da mostra “O q faço é música”
AHO 2483.86-p2

O catálogo da mostra reuniu também os textos “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, de Mario Pedrosa, seguido da tradução para o português do texto que Guy Brett escreveu para a exibição londrina, em 1964. Atravessando diversas páginas do exemplar, outro texto de Oiticica, datado de 11 de novembro de 1979, anunciava de forma pouco linear e com forte apelo visual a frase que dá nome a mostra. No miolo, entre as fotos de trabalhos de diversos períodos, chama a atenção a ênfase na presença do público

vivenciando os obras, como nas imagens provenientes das exposições dos Ninhos em *Whitechapel Experiment, University of Sussex* e no apartamento *Babylonest* de Oiticica, assim como nas diversas em que o artista ou seus amigos apareciam vestindo *Parangolé*¹⁵⁹. É interessante notar como uma memória da experiência é forjada pela presença do corpo do “participador” entre as imagens selecionadas.

O esforço de montar uma exposição póstuma da obra de Oiticica, na época, fica evidente na última página do catálogo (AHO 2483.86), onde anuncia-se:

“Este evento é o resultado do empenho pessoal e da generosidade de um grupo de amigos, que com sua energia e coragem realizaram essa ação cultural. As empresas brasileiras contatadas não acreditaram na grandeza e na força popular desta obra. Por isso nenhum patrocinador assina esta edição, nem divide conosco o crédito da veiculação cedida, gentilmente, pela Rede Globo”.

Acreditamos que a ausência de patrocinadores atravessando o dispositivo curatorial (fato que desde então nunca mais se repetiu) fez com que esse grupo de amigos organizasse a mostra de forma muito mais intuitiva do que se houvesse uma equipe de profissionais especializados em museologia, expografia, iluminação ou segurança, dirigindo cuidados específicos às obras. Ao destacar a ousadia e coragem, tanto de parte da galeria quanto do grupo de amigos empenhados na organização, Figueiredo comenta (2017): “nós eramos muito aguerridos à obra, queríamos muito que aquilo acontecesse, e possivelmente ali estávamos cometendo vários equívocos museológicos, coisas altamente condenáveis hoje em dia. (...)”, ressaltando que, apesar dos riscos, nenhuma obra se quebrou ou foi avariada durante a mostra. A falta de compromisso com os protocolos institucionais é perceptível quando notamos que *Bólides* “originais”, ainda que estivessem dispostos em “posições estratégicas com margem de segurança e monitores”¹⁶⁰, podiam ser manuseados pelo público (solicitados apenas a terem cuidado). “Quando penso nisso hoje vejo o quão ingênuos estávamos. Depois dessa experiência de 1986 passamos a considerar seriamente os riscos que obras corriam quando em exposições públicas”, declara Figueiredo (*idem*) ao rever tal opção curatorial, que se justificava na época pela necessidade de adequação rigorosa aos conceitos inerentes à obra, como o de “participação do espectador”.

¹⁵⁹ Há fotografias de Romero vestindo *Parangolé* em 1972 em Nova York; Nildo, Jerônimo e “Mosquito” da Mangueira vestindo no Rio, em 1964; Waly Salomão com o *Parangolé de cabeça*; o próprio Oiticica vestido em 1979.

¹⁶⁰ Informação conferida por meio de troca de e-mails entre a autora e o artista Luciano Figueiredo em abril de 2017.

Ao mapearmos outras decisões curatoriais que deram forma à tal mostra, descobrimos que os *Metaesquemas* do artista foram protegidos por vidro e presos à parede, diferentemente do que o artista coloca como exigência para exposição destes trabalhos¹⁶¹. Se hoje, quando encontramos tais obras em exposições contemporâneas, essa lógica não parece guardar qualquer contradição, é preciso lembrar que, como sabia Figueiredo, o artista chegou a escrever no verso de alguns exemplares dessa série, realizada em papel duplex entre 1957–1958, a frase “não colocar, em hipótese alguma, paspartu ou moldura” (*apud* FIGUEREDO, 2017). Mas atuando como curador de suas mostras, Figueiredo (2017) ponderou que “vai ter que colocar moldura senão não vai para a parede, ué?! Porque ele mesmo não queria, mas ele também não deu a solução. (...) mas, e então, vai ficar suspenso no ar? Flutuando? Mas tem que ter moldura, vai pro vidro sim! Sinto muito”.¹⁶²



Fotografia da mostra “O q faço é música”, na Galeria São Paulo, publicada na Revista Veja em 5 de fevereiro 1986. AHO 2528.86-p2

¹⁶¹ Em carta enviada ao irmão Cláudio Oiticica (AHO 0842.71) autorizando a exposição de seus metaesquemas na Galeria Ralph Camargo, em São Paulo, o artista exigia que sempre que tais “desenhos” fossem expostos deveriam seguir duas orientações: “a) dizeres: DESENHOS de 57/58; b) não estarem com molduras ou nova margem/passe-par-tout além das já existentes: a proteção deve consistir de plástico esticado e grampeado ao suporte, na parte de trás.” Durante a pesquisa, não conseguimos verificar se a exibição, realizada em 1972, chegou a seguir tais instruções.

¹⁶² Segundo Mari Carmen Ramirez (2007), curadora da mostra “The Body of Colour”, apresentada em 2006, sua montagem foi a primeira a enfrentar este dilema, buscando uma solução museológica a tal.

Em “O q faço é Música”, *Tropicália* foi considerada a obra mais complicada de montar, segundo os organizadores. “Para de dentro de um apartamento [onde guardavam o acervo no bairro do Flamengo] montar uma Tropicália, como ter certeza que aqueles painéis correspondiam à junção desse ambiente ou daquele?”, indaga Figueiredo (2017), explicando que a metodologia para a reconstrução das obras nasceu através prática da montagem. Diferente de muitas de suas proposições planejadas em minuciosos detalhes, não foram encontrados planos referentes à construção deste ambiente (tanto o artista pode não ter feito quanto esse material pode ter se perdido).

Os principais recursos utilizados para a remontagem dos painéis e do desenho do espaço foram a memória visual dos organizadores, uma análise minuciosa de fotografias¹⁶³ das mostras *Nova Objetividade Brasileira* e *Whitechapel Experience* (nas quais o próprio artista as montou), além da indicação de outros aspectos e materiais sugeridos em alguns de seus textos e cartas. Esta foi a segunda montagem póstuma deste ambiente, pois a primeira havia sido para o evento “Tropicália - Gil 20 anos Luz”, no ano anterior, em São Paulo. Se até esta época, o fato de Oiticica ter incluído duas araras vivas neste ambiente não gerava discussões, a presença deste “componente” se tornou uma grande polêmica em exposições realizadas nas décadas seguintes, quando o uso de animais em obras de arte passou a ser fortemente questionado. No catálogo da mostra, aparece o nome, endereço e telefone da empresa “Flora Ninfa”, que provavelmente apoiou a mostra, indicada como a provedora das “plantas e arranjos” para a montagem de Tropicália.

Em relação à apresentação dos *Parangolés*, a dinâmica curatorial pareceu não hesitar sobre a natureza essencialmente experiencial destas proposições. Respondendo ao dilema entre permitir a participação física do público e preservar as qualidades estéticas e materiais das capas, optou-se pela produção de réplicas. Era a segunda vez que o Projeto HO investia na produção de réplicas, como relata Figueiredo (*apud* BRETT, 2007):

“As primeiras réplicas foram feitas em 1985, quando nós (eu, Lygia Pape, Mauricio Cyrne, Thomas Valentin e outros membros do Conselho do Projeto HO) fomos solicitados a emprestar trabalhos do Hélio para uma exposição organizada pelo crítico de arte brasileiro Frederico Moraes chamada Opinião 65. A exposição pretendia reviver a exibição histórica de mesmo nome realizada no Museu de Arte Moderna do Rio em 1965. Foi precisamente nesta exposição que o Hélio fez a primeira apresentação pública de seus Parangolés. [...] Eu

¹⁶³ Uma das principais fontes são as fotos de Alexandre Baratta publicadas no editorial “Moda em Vanguarda” produzido por Marisa Alves de Lima para a Revista “A Cigarra”, em 1967, no ambiente *Tropicália*. (AHO 1875.67-p1 a AHO 1875.67-p6)

pessoalmente fiz a pesquisa do tecidos e outros materiais e pintei eu mesmo as partes que eram pintadas a mão e eu lembro que apresentamos duas ou três réplicas nas ruas, do lado de fora da galeria de arte, na praia de Copacabana com música ao vivo tocando. Nós consideramos a apresentação muito efetiva e foi assim que a existência póstuma desses trabalhos começou.”

Para o curador, tanto a primeira experiência de oferecer réplicas ao público durante a exposição “Opinião 65” de 1985, quando houve uma apresentação com música ao vivo (provavelmente samba) do lado de fora da galeria em Copacabana, quanto a segunda, durante a mostra “O q faço é Música”, foram satisfatórias e efetivas em proporcionar uma existência póstuma aos *Parangolés*. Mas como discuiremos à frente, em outras exposições nem sempre a confecção de réplicas parece ter sido suficiente para resolver esse dilema.

A inauguração do evento foi bastante animada. O estandarte da Estação Primeira da Mangueira saiu da sede da escola com exclusividade, e foi levado à *vernissage* pelas mãos da porta-bandeira Mocinha. “A bandeira da Mangueira entrou primeiro na galeria e abriu. Tinha toda uma carga simbólica muito forte”, lembra Figueiredo (2017). Ao som da bateria de escola de samba, passistas amigos de Oiticica e até Dona Zica - todos levados à São Paulo pela organização – circularam pelas ruas dos Jardins Paulistas, onde situava-se a galeria, “in-corporando” os *Parangolés*. O esforço da curadoria em homenagear Oiticica, nesta primeira grande exposição póstuma, através da repetição de seu gesto inicial durante a primeira apresentação pública dessas obras, em 1965, tornou-se recorrente na abertura de quase todas as mostras realizadas sobre o artista, convertendo-se quase num modelo ou padrão para expor Oiticica.



Foto de Jorge Araújo registrando o cortejo com bateria da Mangueira na abertura da mostra “O q faço é Música”, com as produtoras Sylvinha Tinoco e Sofia Carvalhosa segurando a faixa “parangolé” na rua Oscar Freire.

Considerada um “sucesso de público” (FIGUEIREDO *apud* BRETT, 2007), a mostra recebeu bastante atenção da imprensa. A revista *Veja* dedicou quatro páginas à “O q faço é música”. A reportagem do crítico de arte Wilson Coutinho (1986) apontava a mostra como um marco no caminho da institucionalização do artista, que desde seu falecimento havia se tornado “uma lenda envolta em sombras, alguém de quem se ouviu falar, um mito”, tirando sua produção “das sombras da marginalidade”. Com tom provocador, a matéria frisa que, em vida, o artista considerava mostras em galerias como “contextos inapropriados” e “chauvinismo promocional” (provavelmente citando o próprio texto de Oiticica divulgado no próprio catálogo), o que justificaria a restrita circulação de suas obras. “Durante todos os dias da exposição, que se estende até 9 de março, a Rede Globo colocará no ar anúncios da mostra, em que Caetano e Gal Costa, entre outros, farão homenagens ao artista” (*idem*). Com essas palavras, Coutinho (*idem*) descrevia o clima de celebração da entrada póstuma do artista no mercado de arte, meio que até então, “considerava sua inventividade como maluquice mesmo” (*idem*).

Intitulada “O Marginal Iluminado”, a reportagem – na qual Oiticica é descrito como “radical e maldito”, “homossexual assumido”, “cocainômano”, “iconoclasta”, “louco e carinhoso” - termina afirmando que aquela exposição enaltecia o artista como um “iluminado”. Essa observação parece pertinente quando Figueiredo (2017), com um olhar crítico para o passado, revelou recentemente: “nós éramos muito Hélio, 100%, fanáticos. Tinha uma certa dose disso, mas foi necessário que fôssemos agarrados e aguerridos com o Hélio, o nosso artista, o melhor, o número 1”. Ao relativizar essa condição hoje, este curador entende que “foi necessário que um bando de fanáticos levasse aquilo, senão ninguém faria”. Não é à toa que Wally Salomão colocou como epígrafe do texto “HOMmage”, publicado no catálogo da primeira grande retrospectiva póstuma internacional do artista (que discutiremos a frente) a frase: “...*toute commémoration est aussi trahison...*”¹⁶⁴, de Merleau-Ponty.

¹⁶⁴ “toda comemoração é também uma traição” (trad. da autora)



FOTOS KEIJI KOBAYASHI

Arte

O marginal iluminado

Uma grande exposição em São Paulo mostra a trajetória radical do maldito Hélio Oiticica

Na vida e na arte, o carioca Hélio Oiticica sempre esteve dez anos à frente de seus contemporâneos e à margem dos costumes e da cultura. Numa época em que a pintura figurativa dominava, Oiticica triturava conchas, colocava araras em suas obras e as batizava com nomes tão estranhos quanto suas idéias: *Metaesquema*, *Penetrável*, *Bólido* e *Parangolé*. Num dia, ele conversava tranquilamente numa favela com seu amigo "Cara de Cavalo", o lendário bandido carioca dos anos 60. Noutro, Oiticica era cumprimentado pelo magnata americano Nelson Rockefeller numa exposição em Nova York. Homossexual assumido, cocainômano, o artista criou e viveu sob o signo da marginalidade, da recusa ao mercado de arte e aos valores estabelecidos. Depois de sua morte, em março de 1980, aos 42 anos, Hélio Oiticica tornou-se uma lenda envolta em



“O mestre tem a mancha da feiúra. Os seguidores que fazem a coisa bem feitinha são aceitos.”

Comentário de Oiticica sobre *Tropicália, o Grande Penetrável*, de 1967

sombras, alguém de quem se ouviu falar, um mito.

A partir desta semana, o mito Hélio Oiticica sai das sombras da marginalidade e inicia o caminho rumo à institucionalização, que o artista tanto combateu. Será inaugurada na Galeria de Arte São Paulo, na capital paulista, a exposição *O Q Faço É Música*, com 95 peças do autor, traçando um percurso que começa com desenhos em têmpera, de 1954, e termina com maquetes construídas meses antes de sua morte.

Trata-se da primeira exposição representativa da arte de Oiticica, que em vida considerava as mostras em galerias como “contextos inapropriados” e “chavvinismo promocional”. O artista chega com fausto e festa ao circuito comercial: numa deferência especial, o estandarte da Estação Primeira de Mangueira, em que Oiticica desfilava, sairá da sede da escola para, nas mãos da porta-bandeira Mocinha, participar da inauguração da mostra. Durante todos os dias da exposição, que se estende até 9 de março, a Rede Globo colocará no ar anúncios da mostra, em que Caetano Veloso e Gal Costa, entre outros, farão homenagens ao artista.

“QUERO SER NEGRO” — Criador radical e maldito, na linha do cineasta Gláuber Rocha e do poeta Torquato Neto, Oiticica fez da iconoclastia a pedra de toque de sua arte. Sua intenção era criar obras que, simultaneamente, fossem radicalmente brasileiras mas estivessem integradas ao que de mais avançado se fazia no exterior. No Brasil, as peças de Oiticica circularam num âmbito restrito, geralmente à margem do circuito das artes plásticas. A dificuldade da entrada

“A possibilidade do Brasil só é a de ele ir para a frente. Somos um país condenado ao moderno. Em outras palavras: só nos resta a invenção.”

Sobre *Homenagem a Mondrian*, de 1965

Na fotografia, a primeira página da reportagem da revista Veja sobre a exposição na Galeria São Paulo, publicada em 5 de fevereiro 1986. AHO 2528.86-p1.

Analisando o esforço coletivo que deu origem a esta primeira individual póstuma, concluímos que a montagem se guiou muito mais por uma lógica intuitiva e afetiva dos organizadores do que pela viés institucional, seguindo padrões de exibição. Talvez o fato de apenas sete obras estarem à venda, nos dê pistas para compreender que neste evento, o desejo de homenagear o artista, falecido seis anos antes, prevaleceu sobre a natureza comercial da galeria. A diretora deste espaço parece ter oferecido mais liberdade do que restrições à montagem. A equipe curatorial, de forma “espontânea”, dava sequência à concepção do artista de que suas obras fossem experienciadas em atrito com o corpo dos visitantes.

Até a realização desta grande mostra retrospectiva era muito difícil ter acesso à produção de Oiticica. Em vida, sua única individual em uma galeria no Rio de Janeiro foi na Galeria G-4, quando apresentou a “Manifestação Ambiental nº 1”, em 1966, e em São Paulo, na Galeria Ralph Camargo, que expos, em 1972, um conjunto de seus *metaesquemas* produzidos quase 15 anos antes. Como lembrou Frederico Morais (AHO 1011.80-p-1): “sua produção teórico-prática o colocava sempre às margens dos circuitos oficiais e mercantis de arte. A cidade era o museu, a galeria, o ateliê.” Nesse sentido, grande parte de sua produção muitas vezes só esteve acessível ao seu grupo de amigos.

Nos anos que seguiram sua morte, como analisamos, esses mesmos amigos mostraram-se a favor e determinados a ampliar essa recepção. Na primeira década que seguiu sua morte, de forma esporádica, algumas de suas obras foram emprestadas para integrar mostras coletivas¹⁶⁵. Logo após o encerramento de “O q faço é música”, em abril de 1986, o Projeto HO lançou o livro “Aspiro ao Grande Labirinto”, reunindo um conjunto de textos básicos escritos por Oiticica, entre os anos 1954-1969, selecionados por Figueiredo, Pape e Salomão. Acessível pela primeira vez, parte do pensamento do artista começava também a se tornar público, adensando as possibilidades de recepção da sua obra.

No Rio de Janeiro, o mais perto que o público carioca chegou do conjunto da obra do artista na década de 1980 foi através da mostra “Lygia Clark e Hélio Oiticica: somos o molde, a vocês cabe o sopro”, organizada por Glória Ferreira e Luciano Figueiredo, que

¹⁶⁵ Com raras exceções, em sua maioria, tratavam-se de mostras relembrando trabalhos do Grupo Frente e do Grupo Neoconcreto, realizadas em locais como MAM-RJ, Funarte, Galeria de Arte Banerj, Sesc Pompéia, MAC/USP e MAM-SP. Neste período, algumas obras também circularam em mostras que apresentavam recortes da Coleção Gilberto Chateaubriand, chegando a ser expostas na Europa.

dedicaram uma Sala Especial do 9º Salão Nacional de Arte Plásticas à dupla de artistas. A exposição estreou no Paço Imperial, em 1986, e seguiu para MAC de São Paulo, no ano seguinte. Segundo Figueredo (2017), a exibição das obras de Oiticica, que por tanto tempo ficaram restritas ao circuito, foi uma grande revelação para o público brasileiro. Glória Ferreira reforça que, na época, o trabalho dos dois artistas ainda era pouco conhecido, e teve grande receptividade:

“Sei que no dia do vernissage tinham milhares de pessoas, uma maluquice de gente! Foi uma exposição muito visitada, muito legal. A Lygia ainda estava viva, e foi no Paço, naquela sala embaixo... Não sei se você conhece, mas tem uma sala muito bonita na parte de embaixo, e lá colocamos o Hélio entrando por uma porta e a Lygia por outra. Foi muito legal aquela exposição” (FERREIRA *apud* RUGGIERO, 2014: 97).

Na ocasião, Figueiredo estreava como diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas da FUNARTE, entidade que financiou a mostra. O organizador (FIGUEIREDO, 2017) informa que todas as obras podiam ser manuseadas: “Foi uma multidão. Meu Deus! Ali sim houve um perigo de destruição das obras. (...) Os colecionadores em pânico. E a exposição foi um tremendo sucesso.” Lygia Clark (que veio a falecer dois anos depois), muito entusiasmada, estava sempre presente na sala estimulando o público a experimentar todas as proposições: “‘Pode mexer, fui eu que fiz’, dizia ela” (*idem*). Como parte do programa da exposição no Paço Imperial, os curadores promoveram uma mesa-redonda e trouxeram ao Brasil o crítico Guy Brett.

Outra oportunidade de ver o pensamento de Hélio Oiticica reunido no Brasil, de forma expressiva, em uma mostra individual, só foi possível quase 10 anos depois¹⁶⁶, na sala especial dedicada ao artista na 22ª Bienal de São Paulo, em 1994, e com a chegada da grande retrospectiva internacional para a abertura do Centro de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, em 1997. A primeira individual a apresentar esta produção em outras regiões do país foi “O Museu é o Mundo”, realizada em 2013. Para Figueiredo, que coordenou por 16 anos (1981-1997) o Projeto HO e esteve por trás de dezenas de exposições sobre o artista, o enfrentamento de limitações institucionais, de forma mais incisiva, começou a partir do interesse gradativo em exibir as propostas de Oiticica no exterior.

¹⁶⁶ Na cronologia das exposições póstumas de Oiticica, constam também o “evento” “Mundo Abrigo”, na galeria 110 Arte Contemporânea, em 1989, e a mostra “Hélio Mangueira Oiticica”, em 1990, na UERJ, que entretando não tiveram a mesma abrangência e repercussão das realizadas em 1986.

Nova arena de negociações: enfrentando os protocolos de exibição internacionais

No final dos anos 1980, o cenário internacional marcado pela exclusiva presença de artistas norte-americanos e europeus, começou gradualmente a mudar. De maneira geral, a produção brasileira ainda era muito desconhecida no exterior, quando grandes coletivas sobre a arte da América Latina passaram a ocupar renomadas instituições norte-americanas¹⁶⁷. Preocupados a formação de uma visão estereotipada da arte produzida neste continente, muitos críticos brasileiros, como Aracy Amaral (2006: 50) alertavam, na época, para o “artificialismo” gerado pelo uso indiscriminado da expressão “arte latino-americana”, apontando elos e relações negligenciadas nestas exposições. Como ressalta a pesquisadora Amanda Ruggiero (2014: 69), é nesse período, marcado pelo colapso da União Soviética e pelo fim da Guerra Fria, que surgem os primeiros debates sobre globalização, capitalismo global, neocolonialismo, multiculturalismo, somados à popularização do uso do computador e da internet.

Aproveitando este cenário de mudanças graduais nas mentalidades das instituições internacionais, a mostra *Brazil Projects*, inaugurada em 1988 no P.S.1 *Institute for Art and Urban Resources Inc.*, reuniu pela primeira vez um conjunto expressivo das obras de Oiticica nos EUA. O terceiro andar foi inteiramente dedicado à apresentação de *Relevos Espaciais*, *Núcleos*, *Bólides* e *Parangolés*, que integravam o módulo dedicado às “linguagens internacionais/pintura e escultura” organizado por Frederico de Moraes.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Entre elas, podemos destacar: “América Latina: arte do fantástico”, realizada em 1987, no Museu de Arte de Indianápolis, e “A presença latino-americana nos Estados Unidos”, organizada pelo Bronx Museum of the Arts, no ano seguinte.

¹⁶⁸ Em uma época em que a atividade curatorial começava a se centralizar em determinadas figuras (conforme discutimos no segundo capítulo), chama atenção que as diversas sessões da mostra foram organizadas em colaboração por equipes do instituto americano (Alanna Heiss, diretora, Chris Dercon, diretor de programação e Win Knowton, artista convidada) e de pesquisadores brasileiros¹⁶⁸ ligados à Sociedade Cultural Arte Brasil (idealizadora do evento).

Relievo Espacial (Spatial Relief), 1999. Installation at 'Brazil Projects', PSL, New York, 1988.
Photo: Claudio Oiticica. Courtesy: Projeto HO.



Esq.: Panorâmica do andar da exposição *Brazil Projects* dedicado à Oiticica. Publicada na revista *Third Text* 28/29 out.inv. 1994. Dir.: Outro ângulo da mostra encontrada no *Pinterest*



Below, Box Bólido 9, 1964.
Projeto HO, Rio de Janeiro.



112 January 1989

Detalhe da disposição dos *Bólides* na mostra *Brazil Projects*, em foto publicada na revista *Art in America*.

Chris Dercon, um dos curadores da mostra, havia entrado em contato com a extensa obra de Oiticica, dois anos antes, em uma viagem de pesquisa ao Brasil, quando visitou o Projeto HO e decidiu dar destaque a esta produção na mostra. Enquanto as quase duzentas obras de notáveis brasileiros como Lygia Clark, Cildo Meireles, Caetano Veloso e Oscar Niemeyer espremiavam-se nos dois primeiros pisos do prédio, o espaçoso andar, reservado exclusivamente à Oiticica, permitia zonas de respiro entre as obras. Como podemos observar nas figuras acima, a organização se preocupou com a circulação do público ao redor dos *Relevos Espaciais* e planejou áreas singulares de proximidade para o encontro com cada *Bólido*.

O perfil experimental do P.S.1¹⁶⁹, segundo Figueiredo (2017) - que acompanhou a montagem -, ofereceu uma certa liberdade na organização da mostra para apresentar a produção brasileira sem tantas amarras institucionais. Mas, se pela primeira vez a bandeira “Seja Marginal, Seja Herói” foi disposta diretamente sob o chão, em relação ao uso dos *parangolés* não havia a mesma liberdade das mostras realizadas anos antes no Brasil, pois esses foram apresentados pendurados por fios de nylon, a exemplo dos Relevos Espaciais. Se em “O q faço é Música”, segundo relato de Figueiredo (2017), os *bólides* foram colocados diretamente sob o piso da galeria, desta vez, construiu-se suportes de madeira, pintados de branco, de tamanhos variados. Ainda que pudéssemos associar estas “bases” aos suportes empregados na disposição usual de escultura, devemos lembrar que na *Whitechapel Experiment*, o artista já havia planejado um mobiliário bem parecido para destacar algum de seus bólides.

Integrando a exposição, foi promovido um simpósio reunindo historiadores da “arte latino-americana” contrários aos clichês comumente associados à produção artística deste continente, entre os quais novamente o britânico Guy Brett foi convidado. A fala de Brett foi publicada, com o título “Hélio Oiticica: Reverie and Revolt”¹⁷⁰, na renomada revista *Art in América*, em janeiro de 1989. Capa da edição, o texto começava provocando o leitor americano a refletir sobre a surpresa causada pela revelação das obras do artista durante *Brazil Projects*: “Como um trabalho de tamanha beleza, radicalismo e irreverência foram concebidos naquela época e não tivemos conhecimento?” (BRETT,1989: 111). Para o autor (*idem*), além da recusa de Oiticica quanto a uma carreira tradicional - “he thought of all his activities as experimental, ‘proposals’” - e do desinteresse característico dos museus americanos e europeus na produção dita “periférica”, os desafios que a originalidade de sua produção suscitava no sistema institucional de arte eram em parte responsáveis por seu desconhecimento internacional até aquele momento. A dificuldade de compreender o singular interesse do artista na experiência participativa do espectador, através de

¹⁶⁹ Considerado o espaço alternativo mais importante de Nova York, esta instituição, desde a fundação em 1971, promovia exposições em espaços inutilizados e abandonados da cidade de Nova York até abrir, em 1976, sua sede em Queens/Long Island. Desde 2000, tornou-se um espaço afiliado ao MoMA-NY, conhecido por P.S. 1 MoMA, que continua empenhado em exibir uma arte experimental.

¹⁷⁰ Identificamos que apesar da relevância e profundidade deste artigo, há nele algumas distorções sobre a trajetória de Oiticica, que possivelmente influenciaram a reprodução de informações imprecisas sobre este artista. A primeira diz respeito à nomeação de Oiticica como “artista conceitual”, enunciada no subtítulo. Ainda que Brett seja cuidadoso durante o texto em destacar também o interesse do artigo em explorar “vivências”, essa categoria muitas vezes passou a ser associada, sem questionamentos, à produção do artista. A segunda refere-se à afirmação de que Oiticica teria residido na Mangueira (em destaque na página 116)., Mesmo que tenha, desde 1964 ido com frequência e feito muitos amigos por lá, o artista nunca se mudou para esta comunidade.

“vivências”, também é assinalada como uma das características que inibia a recepção de sua obra no exterior.

Para manter viva a “chama” de Oiticica em um espaço institucional, Brett solicita que sejam inventadas “twists and turns of strategy”, “Tal como acontece hoje com o “curador” que deseja fazer algo que não seja uma exposição acadêmica ou morta dos trabalhos de Oiticica”¹⁷¹, questionando, ainda que indiretamente, a própria dinâmica curatorial de *Brazil Projects*. (BRETT, 1989: 163) O autor conclui que toda exposição póstuma da obra de Oiticica será necessariamente problemática, argumentando que a precariedade material e a qualidade vivencial desta produção entram sempre em choque com o poder ocidental, o conflito de classes brasileiro e a comercialização da obra de arte.

Em meio a críticas e alertas lançados neste artigo de 1989, talvez o autor ainda não imaginasse que no ano seguinte seria convocado a lidar diretamente com esses dilemas e paradoxos, tornando-se um dos curadores da primeira grande retrospectiva do artista. O artigo de Brett teve grande repercussão e despertou muita curiosidade entre curadores, estudiosos e acadêmicos de diversos lugares do mundo, criando o ambiente propício para a aguardada individual internacional, que configurou novos desafios para a “curadoria das experiências” propostas pelo artista ao público “participador”.

No ano seguinte a esta coletiva internacional, Chris Dercon assumiu a direção do museu *Witte de With*, na Holanda e deu início ao processo que resultou na ambiciosa retrospectiva “Hélio Oiticica”, percorrendo cinco museus internacionais, a partir de 1992¹⁷², onde as limitações institucionais passaram a incomodar cada vez mais, exigindo “twists and turns” da curadoria. Além de Dercon, assinaram a curadoria da retrospectiva, Figueiredo e Pape, integrantes do Projeto HO, o crítico de arte inglês Guy Brett e a francesa Catherine David, então curadora do museu *Jeau de Paume*.

Deste grupo de curadores, é curioso notar que Brett e Figueiredo foram os que mais refletiram publicamente, através de falas, entrevistas e textos publicados, sobre o processo de construção e realização da exposição, apontando dilemas, estratégias e fazendo muitas auto-críticas. Como pondera Brett (2005: 80), as exposições não devem ser tratadas como

¹⁷¹ “just as it does today for the “curator” who wishes to make something other than an academic and dead exhibition of Oiticica’s work(referência)”.

¹⁷² Entre 1992 e 1994, a mostra ocupou as salas do *Witte de With Center for Contemporary Art*, em Roterdã; a *Galerie Nationale du Jeu de Paume*, em Paris; a *Fundació Antoni Tàpies*, em Barcelona; o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa; e o *Walker Art Center*, em Minneapolis; chegando ao Rio de Janeiro, em 1996, quando inaugurou o Centro de Artes Hélio Oiticica.

mero produtos, “feitas e depois consumidas”, mas, infelizmente, ainda são poucos os que compartilham as reflexões sobre esse processo. Tais análises são fundamentais para compreendermos os esforços empenhados pela curadoria que ambicionou levar o sentido de “experiência” proposto por Oiticica para o espaço do museu.

As inquietações e desafios de curar a obra de Oiticica foram compartilhadas por Figueiredo no artigo “The Other Malady”, publicado em 1994, pelo periódico britânico *Third Text*. Examinando a retrospectiva internacional, iniciada em 1992, revela que os organizadores sempre estiveram cientes das pesadas responsabilidades e riscos na tentativa de exibir uma visão panorâmica do trabalho de Oiticica no contexto do museu, especialmente no circuito das instituições de arte internacional. Nesse sentido, relembra que o artista manifestava repulsa a uma carreira internacional; não se interessava em “representar o Brasil”; não queria reduzir suas proposições às categorias das artes visuais; “virou as costas” para as instituições; não queria ver seus trabalhos em retrospectivas; e sequer queria chamar sua produção de “obra de arte”. Mas, citando Décio Pignatari, avalia também que “Oiticica não queria mais saber de obras de arte”, “mas a arte jamais vai parar de querer saber sobre ele”. (FIGUEIREDO, 1999: 114)

Para o curador brasileiro, a “Retrospectiva” representou um tremendo “teste”, forçando-o a refletir sobre a integridade conceitual do trabalho em uma nova situação global. Debruçados sobre a “po-ética” de Oiticica, o time de curadores decidiu que para manter a integridade de cada peça exposta, os conceitos imanentes a ela deveriam sempre ser levados em consideração:

“Como uma estrutura musical ou partitura, esses conceitos são instruções que guiam a instalação, montagem e exibição, que para serem bem sucedidos requerem que o trabalho seja mostrado em sua integridade, apresentado conforme concebido pelo artista. Cada peça de Oiticica requer seus próprios protocolos de exibição”. (Figueiredo, 1999: 111)

O cuidado para não confundir as “ordens conceituais” criadas pelo artista como uma “coleção de significados que se intercalam e se afetam um ao outro” (*Ibid*: 112) com a chamada “arte conceitual”, rótulo que Oiticica recusou energeticamente. É preciso alertar também que suas obras não eram ilustração de conceitos. Nesse sentido, era estratégico oferecer as obras para apreciação sensorial direta do público, convidando-o para participar, sentir, experimentar e produzir seu sentido. Afinal, na produção deste artista, como analisamos, a própria obra torna-se experiência. Mas será mesmo, como acreditava Figueiredo em 1994 (*Ibid*: 105-106) que qualquer “erro conceitual” empregado pela

curadoria disposta a exibir Oiticica, inevitavelmente condenaria o trabalho à incompreensão ou o tornariam inacessíveis à apreciação? Ou, talvez, certas orientações do artista poderiam também se tornar exageradamente restritivas ou mesmo inviáveis, devendo ser flexibilizadas?

No caso da “Retrospectiva”, iniciada em 1992, havia portanto uma clara preocupação em pautar a exposição pela fidelidade ao pensamento de Oiticica. A curadoria fez um enorme esforço de pesquisa a fim de acessar os “protocolos de exibição” destas obras, indicados entre os milhares de manuscritos, cadernos, projetos e cartas deixadas por Oiticica em seu vasto arquivo, que até então não havia sido digitalizadas. Algumas dessas instruções já tinham sido mapeadas pelo Projeto HO durante as exposições realizadas na década de 1980. Figueiredo (1994: 112) chegou a descrever alguns cuidados que a organização da exposição deveria tomar para respeitar as intenções do artista: nunca emoldurar um trabalho como *Metaesquema 1957-1958*, “*since the slightest framing line will blur it entirely*”; evitar suspender um *Relevo Espacial* ou *Bilateral* muito próximo às paredes, pois prejudica a dimensão aérea da estrutura-cor; não colocar *Bólides* em pedestais, pois deixam de ser “transobjetos” e transformam-se em formas esculturais; e, por fim, avisa que se os *Parangolés* não forem usados no corpo do participante não serão nada além de pedaços costurados de tecidos coloridos.

Desta lista de cuidados encontrados em indicações feitas pelo próprio artista, a maioria teve que enfrentar os protocolos das próprias instituições internacionais, suscitando vastas negociações entre diretores dos museus, produtores, arquitetos, museólogos, equipes de montagem e o grupo de curadores. Nesse campo de disputas, como analisaremos, muitas das vezes não foi possível flexibilizar as convenções museológicas para acolher as demandas dessas obras, alargando o “coeficiente curatorial”.

No limite entre arte, experiência estética e instituição, identificamos que até a “Retrospectiva” a produção de réplicas era apontada como uma solução curatorial “satisfatória e efetiva” (como havíamos citado anteriormente) que permitiria ao público o acesso à experiência participativa. Afinal, com o falecimento do artista, objetos como *Bólides* e *Parangolés* tornaram-se espólio da família, um patrimônio que, assim como toda e qualquer obra de arte moderna, deve ser colecionada e conservada, tendo a sua materialidade preservada, o que jamais foi questionado.

Mas colocar em prática esta estratégia não foi tão simples quanto imaginado inicialmente. Em relação aos *Bólides*¹⁷³ optaram por apresentar os “originais” junto a réplica de um *Bólido Vidro* para que o público pudesse manusear. Ao longo da itinerância, o *Cama Bólido I* também foi reconstruído e oferecido a participação. Mas, como revela Brett (2007), “jamais ficou exatamente como o original”¹⁷⁴. O crítico inglês (*idem*) assume que encorajou a tomada de decisão pela criação de réplicas, por acreditar que “o papel da replica poderia eficientemente acondicionar o sentido do trabalho original”¹⁷⁵. Na busca pela “fidelidade” ao pensamento de Oiticica, Brett especulou se o artista concordaria com a reprodutibilidade de seus *bólides* e a resposta inicialmente pareceu afirmativa. Para chegar a esta resposta, o curador resgatou dois episódios da vida do artista, a mostra Vanguarda Brasileira, organizada por Frederico Morais, em 1966, na UFMG e uma ocasião em que foi instruído pelo próprio Oiticica a refazer um *bólido*.

Ao perceber que Oiticica, de última hora, não poderia comparecer e tampouco enviar seus trabalhos à mostra Vanguarda Brasileira (que discutimos no primeiro capítulo), Morais, com ajuda dos artistas Rubens Gerchman e Antonio Dias, recriou *Bólides*, tendo como referência o conceito de *apropriação* lançado por Oiticica. “Escolhemos ovos e brita na realização dos trabalhos, matéria-prima que acabou sendo usada em um grande *happening* na noite do *vernissage*, no qual muitos presentes viram um ato político – contra o regime militar”, analisa Morais (MORAIS, 2013: 338), afirmando que Oiticica certamente aprovou a iniciativa, pois referiu-se a ela no texto de apresentação da mostra Nova Objetividade Brasileira (no item 5: “tendência a uma arte coletiva”), conforme destacamos abaixo:

“Experiências tais como a que Frederico Morais realizou na Universidade de Minas Gerais, com Dias, Gerchman e Vergara, qual seja a de procurar “criar” obras de minha autoria, procurando “achando” na paisagem urbana elementos que correspondessem a tais obras, e realizando com isso uma espécie de *happening*, são importantes como modo de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proposição aberta a sua participação total”.

¹⁷³ Oiticica chegou a criar cerca de 60 *Bólides*, utilizando variados materiais e estruturas, como vidros, caixas de madeira, camas, sacos, áreas, pedra, latas, luz ou roupas. O formato dessas peças podiam ser tão simples quanto uma bacia de plástico colorida contendo terra para ser manuseada com luvas oferecidas pelo artista, quanto complexas estruturas de madeira abrangendo inúmeros compartimentos que podiam tanto apresentar pigmentos ou materiais como pedras ou tecidos de variadas texturas, cores, tamanhos, frases...

¹⁷⁴ “it was never exactly the same as the original”

¹⁷⁵ “I did so under the belief that the role of the replica would effectively contain the meaning of the original work”

Além da elogiada iniciativa de Moraes, Brett (2007) relembra que após informar por carta que o *Bólido B31 Bólido Vidro 14 'Estar'* havia quebrado em seu apartamento em Londres, recebeu instruções de Oiticica para reposição da peça. A forma de cortar o topo de um tipo de frasco de vidro grande, raspar as bordas e transferir as conchas para o novo recipiente foram detalhadas, mas Brett confirma que não foi possível encontrar exatamente o mesmo tipo de frasco e não lembra exatamente como conseguiu substituir o vidro. Essa foi a peça¹⁷⁶ reproduzida para a “Retrospectiva”, mas como descrevemos, Brett (2007) não ficou satisfeito com o resultado, frustrando sua crença inicial de que não haveria diferenças entre originais e réplicas.

A historiadora Carla Hermann (2010: 53), que pesquisou um conjunto de *Bólides*, tendo a oportunidade de experimentar fisicamente tais obras durante visitas à reserva técnica do Projeto HO em 2009, destaca que em alguns casos, “a surpresa fica mesmo para o instante exato da participação, quando se encontra com a contrapartida inominada da forma”. Ao descrever sua experiência ao desvelar o *B32 Bólido vidro 15* (1965-66), ela comenta que o toque não correspondeu à imagem de “algodão doce” que fazia dos saquinhos de pigmentos, pois são embalagens na verdade bastante compactas, meio duras. Descobriu também que os sacos eram mais pesados do que imaginava, concluindo que o manuseio do conteúdo do interior deste *bólido* frustrou suas expectativas visuais. Este tipo de descoberta só foi possível através da experiência física da obra, muitas vezes inacessível em exposições póstumas. Hermann (*ibid*: 22) questiona o desconforto atual causado pela disposição de tais obras no espaço expositivo: “se os bólides ainda podem permanecer deslocados em meio à incontável diversidade¹⁷⁷ da arte contemporânea, isso ocorre devido ao caráter de participação deles e que é negado ao público”. Em plena “sociedade da experiência”, marcada pela proliferação de novos modos de propor e expor arte, por quê é tão difícil oferecer a vivência sensorial de uma obra de Oiticica?

O limite institucional fica exposto na opção por apresentar, na mesma mostra, obras da mesma “ordem conceitual” seguindo diferentes protocolos. A conservação material da peça original impede a conservação de sua condição experiencial, portanto, se a curadoria militava pela “participação do espectador”, por quê manter em exposição ao mesmo tempo

¹⁷⁶ O *Bólido Vidro 14 'Estar'* citado por Brett consta na lista de obras recuperadas através de restauro após o trágico incêndio que atingiu parte significativa do acervo do Projeto HO, em 2009.

¹⁷⁷ “Diversas outras obras se apropriam de materiais oriundos do cotidiano para criar o informe e, portanto, não é a existência dessa materialidade nos bólides que os tornam estranhos”, argumenta Carla Hermann (2010: 22-24) citando, a título de comparação, a produção de artistas contemporâneos como Leda Catunda e Nuno Ramos.

réplicas manuseáveis e “originais” intocáveis? Isso não contribuiria para distorcer a compreensão de tais peças como uma “ordem” aberta à participação diferente das esculturas tradicionais? Nesse ponto, acreditamos que a radicalidade da proposição do artista é relativizada. Nesses casos, sentimos falta da invenção de um gesto curatorial que compartilhasse com o público o paradoxo da situação, assumindo essa restrição institucional.

No projeto curatorial da “Retrospectiva” ficou estabelecido que a duplicação dos *Parangolé*, se fossem fiéis aos originais, poderiam oferecer ao público a “essência” da peça original. (BRETT, 2007) Mas a grande dificuldade para a confecção de cópias satisfatórias dos objetos *Parangolés* foi encontrar os mesmos materiais utilizados por Oiticica, que utilizava variados tecidos, plásticos, tintas, esponjas, palha, carvão, malha de nylon e sacos que aos poucos deixaram de ser fabricados. Algumas capas-parangolés tornaram-se mesmo impossíveis de serem “replicados”.

Segundo Ariane Figueiredo (*apud* BRETT, 2007), pesquisadora do Projeto HO, responsável pela produção das réplicas, junto com o irmão Luciano Figueiredo, desde a “Retrospectiva”, a procura pelos materiais certos envolve muita pesquisa e longas caminhadas, nem sempre gratificantes. “Às vezes eu podia encontrar o material certo, mas com uma cor diferente ou a cor certa, mas o material não é o mesmo, então uma pergunta sempre me desafiou: devo ser mais fiel à cor ou à textura, considerando que no caso dos trabalhos de Hélio Oiticica, ambos os valores são extremamente importantes?”, indaga Ariane Figueiredo.

Percebemos que quase toda tentativa de copiar um *Parangolé* original será marcada pela diferença, colocando em questão a validade destes objetos e levantando a dúvida sobre o quanto essas decisões alterariam a experiência do participante com a obra. Outra questão que se abre, ao mesmo tempo, é o quanto a fidelidade da cópia era suficiente para garantir a “essência” de um original, conforme se acreditava? Mas, como questionou Brett (2007), “sem as cópias, como poderíamos mostrar hoje e no futuro uma obra sensorial por sua natureza e que exige a participação do espectador?”

Na tentativa de utilizar os materiais mais fiéis possíveis às peças originais, as réplicas acabaram custando mais do que o previsto, tendo que ser ajustadas ao orçamento, outro fator que influencia e limita enormemente a prática curatorial. Depois de prontas, os museus que receberam a mostra, exigiram que fossem colocadas no seguro, assim como as

outras peças em exposição. Diferente do que se imaginava, mesmo as réplicas não puderam ser manuseadas livremente pelo público destes museus. Alcançando rapidamente o status de “obras”, as seguradoras passaram a exigir certos cuidados na relação com o público, que passaram a ser negociados diretamente entre os curadores e cada instituição.

No *Witte the With*, em Roterdã, ainda que o *release* de divulgação da mostra informasse que “nos *Parangolés*, o corpo não era o suporte da obra, mas a total incorporação. Esses trabalhos buscam criar um mundo ambiental, no qual a participação do espectador era essencial”¹⁷⁸, a curadoria não conseguiu propor nenhuma situação em que as réplicas pudessem ser “ativadas”. A ideia inicial era convidar, mais uma vez, passistas da Mangueira, mas dúvidas do corpo curatorial quanto a folclorização da situação somadas a restrições orçamentárias impediram.

Na exposição do *Jeu de Paume*, em Paris, a seguradora exigiu a colocação de plaquinhas com a instrução “Ne Touchez Pas” ao lado dos *Parangolés*, explicitando ao público francês a tradicional regra de “não tocar” nas obras em museus. Para reverter tal situação, a produção chegou a convidar um grupo de estudantes para a “vestir” a obra, mas os jovens exigiram pagamento para participar da atividade, tornando inviável a realização. Ao observar a atitude do público durante a mostra em Paris, Figueiredo (2017) notou que as pessoas preferiam não se aproximar das obras que deveriam ser manipuladas sensorialmente: “Tocar em pano? mexer em pano? Elas ficavam sujas... e depois era uma época em que, ali em 92, em pleno medo da Aids, as pessoas não queriam saber de nada pra tocar. Isso era uma coisa do mundo. O mundo tava assim, entende? tocar? Claro que ninguém dizia nada, mas... ahh!” O curador interpretou tal reação como uma sinalização de que além de disponibilizar as capas, era necessário inventar uma situação que estimulasse a vontade de participar, considerando sempre o contexto e o perfil de cada público.

Um grupo de sambistas brasileiros se interessou em realizar uma apresentação quando a mostra chegou em Barcelona, na *Fundació Antoni Tàpies*, o que parecia ser finalmente a oportunidade de testar a ativação dos *parangolés* em solo europeu através do samba. “Mas quando chegamos lá na hora H, chegou o Chris Dercon e disse: ‘essas obras estão no seguro, se avariarem alguma dessas réplicas a gente não tem como pagar’”, lembra Figueiredo (2017), explicando o cancelamento da apresentação. As diferenças nos

¹⁷⁸ “in the *Parangolés*, the body was not the support for the work, it was its total incorporation. These works aimed to create an environmental world, in which the participation of the spectator was essential”, informa o texto de divulgação da mostra. Disponível em: http://www.wdw.nl/en/our_program/exhibitions/h_liao_oiticia

protocolos entre culturas de museus de cada país foram descobertos na prática pelos curadores. A Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, se recusou a receber conselhos sobre a apresentação dos *Parangolés*, alegando que tinha experiência suficiente na montagem de “mostras de trajes históricos” (BRETT, 2005: 81), tornando novamente inviável o contato sensorial com as réplicas produzidas especialmente para a mostra.



Sala dos Relevos Espaciais no *Witte de With Center for Contemporary Art*, durante a retrospectiva Hélio Oiticica.

A partir dessa grande retrospectiva, a produção de réplicas começa a ser questionada como estratégia curatorial. Por um lado, questiona-se a validade de experimentar tais “cópias”, considerando as diferenças formais em relação as peças minuciosamente construídas por Oiticica. Por outro, as peças mostraram-se insuficientes para, sozinhas, ativar a participação do espectador. Nesse sentido, como investigamos, faz-se necessário imaginar novas táticas para preservar não apenas a materialidade dos objetos produzidos pelo artista, mas suas proposições a respeito da *in-corporação*, do *ambiental*, do *crelazer*, da *supra-sensação* e da *além-participação*, passando a considerar o contexto singular que envolve cada exposição.

Neste percurso, nos chama a atenção a força das instituições no dispositivo curatorial e a grande dificuldade de romper os padrões pré-estabelecidos de exibição de arte moderna, obrigando artista e curadores a repensar a todo instante as táticas

expositivas. Ao rever a forma como este dilema foi tratado durante a mostra, Brett (2005: 75) avalia:

“Contradição entre TOCAR e não TOCAR presente no contexto de um museu é uma daquelas coisas que, ao mesmo tempo, em que é imediatamente óbvia para todos, desce às profundezas de um sistema de valores de um sistema de valores culturais. Foi por isso que esse aspecto, apesar de prolongadas discussões entre os organizadores da mostra de Oiticica quanto à importância da participação, acabou definindo (e não me isento da responsabilidade por isso). Esse tópico sempre era o último da agenda institucional. Jamais foi considerado cruel ou, digamos, essencial para o processo de estabelecer a importância do artista no âmbito da arte mundial. Por fim, a obra foi exibida, mas parecia estar, ao mesmo tempo, um pouco abandonada.”

O “sucesso” da “retrospectiva” no sentido de cavar o reconhecimento internacional para a obra de Oiticica veio junto a inúmeras críticas que apontavam exatamente para as dificuldades de exibir as obras participativas do artista nos museus. Após visitar a mostra em Paris, em 1992, a artista Susan Hiller declarou que as “relíquias físicas” de suas obras pareciam “carapaças fossilizadas”, insuficientes para oferecer “aspectos interativos e performativos da experiência estética”.

Durante a itinerância da mostra, para permitir a “participação”, além de *Bólides* e *Parangolés*, foram produzidas réplicas de *Penetráveis* e remontado o *ambiente Tropicália*. Alguns projetos foram construídos pela primeira vez, a partir de planos, anotações e desenhos deixados pelo artista, incluindo dois blocos de *Cosmococas* e o penetrável *Invenção da Luz* (1978-80), que até então existia apenas como “maquete-obra transformável” (como se referia Oiticica) e foi montado em grande escala¹⁷⁹, permitindo ao público caminhar pelo seu interior e mover, com dificuldade, suas “paredes”. O penetrável “Nas Quebradas” também foi reconstituído, mas as partes que integravam a primeira apresentação da obra pelo artista na inauguração de O Galpão (ver AHO 1189.79), em São Paulo, em 1979, já não existiam mais, pois foram jogadas no lixo pela produção do evento, na ocasião (AHO 2330.79-p5 e AHO 1815.79-p4).

Chama a atenção o paradoxo e o privilégio de produzir retrospectivas que mesmo após a morte do artista, podem trazer sempre trabalhos inéditos e originais. A construção da série *Cosmococa*, segundo Brett (2007), seria um caso excepcional, pois os primeiros blocos foram criados em colaboração com o cineasta Neville d’Almeida, em Nova York, e o próprio d’Almeida poderia interpretar o projeto a partir de suas próprias experiências e

¹⁷⁹ Oiticica indicou a escala de 1:20 no documento apresentado no arquivo: AHO0064.78-p1.

memórias. Já a ampliação de “Invenção da Luz” em escala humana incomodou o curador inglês, que revelou que o resultado não funcionou bem e acredita que o próprio Oiticica teria considerado cuidadosamente problemas de escala e feito alterações na ideia inicial, como já indicava a designação “maquete-obra transformável”. A reconstrução de “Nas quebradas” recebeu muitas críticas de pessoas que chegaram a experimentar a peça no contexto original, mas segundo Brett (2007), em seu “juízo subjetivo”, como prefere advertir, “eu gostei da peça e fiquei, de fato, profundamente comovido por ela. Eu a vejo na mesma linhagem do Grande Núcleo (início dos anos 1960): um estranho encontro entre a lucidez e a compressão da abstração com a experiência vivida nas quebradas da favela”¹⁸⁰.

Muitos projetos detalhados, assim como os primeiros blocos da série *Cosmococas*, entre outros complexos *Penetráveis*, constam no arquivo deixado por Oiticica. Parte deles nunca foi realizado em vida, pois o artista não conseguiu viabilizar financeiramente. Nos últimos dez anos, montar tais projetos tornou-se uma das prioridades do Projeto HO. A construção das séries de *blocos-experiências Cosmococas* é emblemática devido a grande repercussão e atualidade com quem vem sendo apresentada e recebida tanto no meio internacional da arte contemporânea quanto no campo do cinema experimental.

No Brasil, o Instituto Inhotim construiu recentemente um pavilhão para exibir de forma permanente os cinco primeiros blocos, inventados em parceria com Neville D’Almeida. Como podemos verificar ao consultar os manuscritos (AHO e PHO), já publicados em diversos catálogos, onde consta o projeto de cada uma das séries, por mais detalhados que sejam os planos, a montagem em diferentes espaços envolve decisões que ele não poderia prever. Essas novas configurações passam por camadas que vão desde a arquitetura da sala que receberá o trabalho (no caso de Inhotim, com envolveram escolhas fortemente questionáveis), até o uso de projetores digitais, que não fazem os mesmos sons que os projetores de slides da época da criação do projeto. Oiticica destacava ainda a condição “subterrânea” destas proposições, alertando que não haveria espaço para acolher seu caráter transgressivo no circuito tradicional, mas estas são hoje uma de suas obras mais montadas em galerias comerciais, onde é sempre considerada a premissa da participação.

¹⁸⁰ “I liked the piece and, in fact, was deeply moved by it. I saw it in the same lineage as the Grand Nucleus (early 1960s): a strange meeting of the lucidity and compression of abstraction with the lived experience of the hillside favela”

Da série de nove *Cosmococas* (CC), além das cinco primeiras, já remontadas em diversas ocasiões, outras quatro foram oferecidas como proposições para serem desenvolvidas em parceria com outros amigos (Thomas Valentin, Guy Brett, Silviano Santiago e Carlos Vergara), e tinham pouquíssimos ou nenhum plano que indicasse como seriam realizadas. Entretanto, algumas começaram a ser montadas pelos parceiros, como a CC 6, com contribuições de Thomas e Andreas Valentin, montada em 2013 durante o Festival de Cinema de Berlim. A nona proposição sugeria que Vergara registrasse o cotidiano do Morro de São Carlos e homenageasse o amigo Renô, que havia recém-falecido. Vergara não deu continuidade ao projeto na época, contudo em 2015, mais de 40 anos depois, respondeu ao desafio e a obra foi montada na exposição “Operação Condor”, curada por João Pina, no MAM Rio. Com esses exemplos, percebemos que muitas CCs, *Penetráveis* ou *Ambientes*, que vem sendo frequentemente experienciados pelo público em exposições contemporâneas, dependem tanto ou mais de decisões curatoriais quanto de indicações deixadas pelo artista. Entretanto, não identificamos exposições em que esta operação seja exposta publicamente e, ao contrário, percebemos a repetição de um discurso curatorial que tenta associar os planos deixados por Oiticica a possibilidade de construir com “fidelidade” qualquer desses projetos sem a presença do artista.

A dúvida entre elaborar ou não certas proposições de Oiticica pairou durante toda a concepção da “Retrospectiva”. Ao encontrarem anotações do artista indicando que repetir a experiência “única” desenvolvida dentro da galeria Whitechapel, em 1969, em outros países da Europa seria uma “mistificação”, optou-se por não apresentar *Éden* na mostra. Já a operação do *Contra-bólido* “devolver terra à Terra”, concebido por Oiticica no final de 1979, foi repetida em cada museu por qual passou a “Retrospectiva”. A “autorização” para esta re-encenação viria das anotações originais em que o artista sugeria que este *Contra-Bólido* poderia ser repetido sempre que surgisse “a ocasião apropriada ou sua necessidade”.

A ação que consistia na retirada de uma quantidade de terra do solo e sua devolução à Terra, a partir de uma estrutura de madeira (uma espécie de núcleo ou centro de energia), era apontada por Oiticica como uma reação à crescente institucionalização da arte no Brasil e à sua integração ao circuito internacional¹⁸¹, que vinha transformando seus

¹⁸¹ A operação integrou *KLEEMANIA*, o “primeiro evento urbano poético” desenvolvido por Oiticica, em resposta à crescente institucionalização da arte no Brasil e à sua integração ao sistema artístico internacional, especialmente à Bienal de São Paulo. (Brett, 2005: 72)

“velhos” *bólides*¹⁸² em objetos sagrados de museus. (BRETT, 1989: 163) Deste modo, a decisão curatorial de refazer este trabalho era apontada como uma arma, ao menos simbólica e poética, para impedir que suas proposições fossem transformadas em meros objetos de consumo, risco que se corria a cada exibição.



Fotografias da ação de refazer o “Contra-Bólido” durante a passagem da retrospectiva por Paris, em 1992.

As ações foram realizadas por funcionários de cada museu, em locais próximos às instituições. A fim de compartilhar a ação, os registros fotográficos eram dispostos nas salas da exposição. Mas como revela Brett (2005: 76), ao ver o resultado das fotos ampliadas nas paredes, passou a duvidar da eficácia desta estratégia. Questionando ao mesmo tempo se seríamos “testemunhas de uma renovação, à sombra do museu, da visão que Hélio tinha da arte como uma ‘poética da vida?’” ou se este ritual não seria de fato um “lúgubre enterro em que algo vital havia morrido nos confins do museu e estaria sendo enterrado com toda a pompa institucional?” (2005: 78)

¹⁸² Segundo o Brett (1989), o fato de Oiticica nomear objetos com o nome “bólides”, concebidos como bolas de fogo e energia, já indicava seu desejo de transformar o espaço museológico passivo.

Junto ao possível reconhecimento mundial, suscitado pela itinerância da “Retrospectiva” em grandes museus da Europa e EUA, surgiam também novos desafios, a medida que a obra de Oiticica apresentava “inovações artísticas maiores do que as encontradas nos diferentes contextos culturais em que foi exposta, e suas aspirações e realizações artísticas se estenderam muito além dos sistemas institucionais existentes.” (FIGUEIREDO, 1994: 111) Figueiredo (*idem*) constatou que, na prática, mesmo as ideias que atualmente tentam abarcar uma multiplicidade de expressões e propostas, como as noções de *performance* e instalação se mostraram incapazes de oferecer ao público uma compreensão ampla do trabalho de artista: “Apesar de todos os esforços que fizemos para tornar este trabalho disponível para apreciação, os fatos permanecem que artistas como Oiticica continuamente desafiam as idéias estabelecidas sobre a arte (*idem*).”

Ainda que Figueiredo, junto ao grupo de curadores da “Retrospectiva”, tenha identificado a necessidade de levar tais critérios em consideração na realização da exibição, constatamos que nem sempre esses princípios puderam ser seguidos. Se toda tentativa de exibir a obra e pensamento de Oiticica envolverá em algum grau o conflito de interesses e ideologias que há entre o artista e a instituição, no caso da “Retrospectiva”, como pondera Brett (2005: 79), essas questões irromperam de forma complexa e aguda. A questão fundamental, segundo Brett (*ibid.*: 80), pode ser expressa de modo bastante simples: “pode a instituição se adaptar às demandas e estruturas da arte de Hélio ou é sua obra que deve adaptar-se à instituição?” Ao indagar a capacidade das instituições se adaptarem para exibir trabalhos “participativos” de artistas como Oiticica, surgem questões urgentes relacionadas à emergência do que chamamos “curadoria de experiências”, que exigem mais do que simplesmente a ocupação de salas e paredes.

Situações, estratégias e experiências

Como assegurar que os conceitos encarnados aos trabalhos de Oiticica sejam “apresentados” de forma realmente satisfatória entre as paredes das instituições de arte? Mais do que buscar soluções seguras e definitivas, o estudo das exposições póstumas de Oiticica nos ajuda a analisar como, pelas práticas curatoriais, desenvolveram-se estratégias expositivas para testar possíveis respostas em determinadas situações. Passaremos agora a mapear, pontuar e discutir algumas das ocasiões marcadas pela invenção de modos de expor Oiticica através do futuro.

A forte repercussão da retrospectiva e a participação em grandes eventos internacionais contribuiu para aumentar o interesse¹⁸³ em exibir a produção deste artista, valorizando a cotação dessas peças no mercado de arte. Se nas mostras individuais havia um esforço de pesquisa na tentativa (ainda que com falhas) de assegurar a vitalidade experiencial das proposições de Oiticica, quando essas peças passaram a circular por diversas coletivas ao redor do mundo, sobre os mais variados temas, esse cuidado muitas vezes foi negligenciado e essa preocupação recalcada em expografias tradicionais. Tornou-se cada vez mais “natural” e pouco questionada a apresentação de tais obras reduzidas a “objetos históricos”, protegidos do “toque” do público por vitrines de acrílico e “fios de ferro”. Nesses casos, há uma recusa ou fracasso, ambos raramente assumidos pela curadoria, em adaptar o espaço expositivo às demandas e estruturas da arte participativa de Oiticica, preservando-se as convenções institucionais.

Em uma matéria publicada no jornal Folha de São Paulo, em 10 de maio de 1994, Luciano Figueiredo se posicionava contra esse tipo de situação que começava a se tornar recorrente, anunciando que o Projeto HO cancelaria a sala especial dedicada à Oiticica, programada por Nelson Aguilar para a Bienal de São Paulo, caso não se adaptassem às exigências conceituais previstas pelo artista. "Ficamos indignados com os equívocos que a Bienal Brasil Século 20 (que está em cartaz no Ibirapuera) cometeu em relação ao Hélio", anunciou Figueiredo (1994), enumerando erros de montagem dos *Metaesquemas* (dispostos em molduras) e da bandeira “Seja Marginal, Seja Herói” (colada dentro de um vidro). Consta no catálogo da 22ª Bienal¹⁸⁴ que a sala especial dedicada a Oiticica, sob coordenação do MAM-RJ e curadoria de Luciano Figueiredo, apresentou as obras *Branco* (1971) penetráveis *Tenda* (1964), *Rijanviera* (1979) e *Parangolé* (1964-79), que podiam ser vivenciados pelo público no espaço institucional. Para a inauguração da mostra, passistas da Mangueira foram novamente convidados a dançar com os parangolés, mas conforme registrado por um fotógrafo do Jornal do Brasil, na ocasião, Wim Beeren,

¹⁸³ Até a “Retrospectiva”, encerrada em 1996, o Projeto HO havia participado de 16 exposições no Brasil e 12 em outros países (das quais uma única individual), nos anos seguintes, estes números multiplicam-se. Desde então, “museus estrangeiros de grande relevância passaram a correr atrás do prejuízo e a adquirir suas obras. Foram os casos da Tate, de Londres, e do MoMA, de Nova York, que passaram a exibir Hélio Oiticica em suas coleções permanentes”. (Cypriano, 2007) Entre 1996 e 2008, foram contabilizadas 39 mostras no país, sendo 11 individuais, e 51 no exterior, das quais 42 eram de grupo. (Oiticica Filho, 2015: 5)

¹⁸⁴ A 22ª Bienal de São Paulo, curada por Nelson Aguilar, teve como mote a “*Ruptura com o suporte*”, e além de Hélio Oiticica, dedicou salas especiais às artistas Lygia Clark e Mira Schendel. Muitas críticas situam esse evento como impulsor de uma narrativa “oficial” que acabou tributando toda a produção posterior da arte contemporânea brasileira como devedora desse trio, obliterando o reconhecimento de outros artistas e/ou movimentos.

curador da sala Malevitch, “com o dedo em riste”, tentou expulsá-los aos gritos da Bienal. Tal situação evidencia que desde 1965, quando os parangolés foram lançados no MAM até 1994, as instituições museológicas pouco mudaram em relação ao caráter racista, elitista e conservador de seus frequentadores.



Registro de Wim Beeren gritando com os dançarinos da Mangureira durante a Bienal de SP de 1994. Foto: Renato de Souza.

Se nesta Bienal foi possível evitar que a dimensão experiencial da obra fosse negada ao público, durante a “X documenta” realizada em 1997, em Kassel, na Alemanha, esse dilema institucional voltou com força total. Na tentativa de questionar a grandiosidade da mais renomada mostra de arte contemporânea do mundo, a curadora Catherine David, buscou transformá-la em uma “manifestação cultural”. Além de exposições, propôs um programa de seminários ao longo dos 100 dias de evento para debater a “suposta despolitização do mundo globalizado e indagar sobre a tradição eurocêntrica nas instituições artísticas” (SPRICIGO, 2009). Ao lado de nomes como Broodthaers, Haacke e

Beuys, Oiticica foi apontado no discurso curatorial como responsável pela inversão entre conceitos de centro e de periferia por meio da emergência de valores marginais¹⁸⁵.

Por mais envolvida que David estivesse com o pensamento de Oiticica, tendo sido uma das curadoras da “Retrospectiva”, na prática, na ampla sala dedicada à obra de Hélio Oiticica, que reuniu 63 obras, os *bólides e parangolés* (entre os quais seis eram réplicas) foram apresentados como objetos estáticos e intocáveis. “Muitos tentavam se aproximar mais que o permitido, mas eram coibidos pelos seguranças, que, também perturbados pelo impacto estético de Oiticica, sequer sabiam onde colocar as etiquetas dos trabalhos”, relatou o repórter Celso Fioravante (1997), em matéria publicada na Folha de São Paulo, onde lembrou a pertinência da preocupação de Luciano Figueiredo em relação ao “paradoxismo de se “prender” Hélio Oiticica dentro de um espaço museológico”, que havia sido tema de reportagem durante os preparativos do evento.

A matéria de Celso Fioravante, publicada em 19 de junho de 1997, informava que Figueiredo, então coordenador do Projeto HO, conseguiu convencer a curadora, inicialmente interessada apenas em obras originais, a aceitar o empréstimo das réplicas, que poderiam ser vestidas ou manuseadas pelo público, mas que a “participação efetiva” de Oiticica na mostra, dependeria também da “vontade política” de David para romper com as convenções institucionais e de sua “boa vontade” para propor estratégias de ativação das réplicas pelo público europeu.

Como vemos nas figuras abaixo, no lugar de montar as instalações do artista no espaço expositivo, a curadora optou por mostrar uma maquete do “Projeto cães de caça” (1960), colocando como pano de fundo uma imagem ampliada em preto e branco do ambiente “Tropicália” justaposta a uma fotografia do morro da Mangueira retirada do catálogo da *Whitechapel Experiment*. Podemos notar também o grande número de *Bólides* reunidos em plataformas simples e baixas de madeira, na altura dos joelhos do público e os *Parangolés* dispostos em araras. Também foram exibidas oito desenhos em vitrines.

¹⁸⁵ “an inversion of center and periphery though the emergence of «marginal» values with Oiticica”, escreve David no texto de introdução ao “Short Guide” do evento. Disponível em http://universes-in-universe.de/doc/e_press.htm



Diversos ângulos da sala de exibição das obras de Hélio Oiticica durante a X documenta de Kassel. Disponíveis em:
http://www.universes-in-universe.de/doc/oiticica/e_oitic1.htm

Por mais que as fotos acima não mostrem, a arquiteta Paola Jacques (2003: 37), pesquisadora da poética de Oiticica, afirma que durante a Documenta X, foram colocados fios de ferro para impedir a aproximação do público dos *parangolés*. Em sua análise (*ibid.*: 38), em Kassel, não foram os assistentes impedidos de entrar no museu, como em 1965, mas “a própria obra foi esvaziada de seu sentido. Não podia ser mais experimentada pelo público, que voltava assim a seu status original de simples espectador, sem direito a qualquer participação.” Ao comentar os cuidados necessários para evitar “certos erros muito perigosos” para a montagem do trabalho de Oiticica em espaços institucionais, a artista Lygia Pape (2004) chamou atenção da curadora de Kassel, com quem trabalhou na concepção da “Retrospectiva”: “um “Parangolé” não pode ficar pendurado em um cabide, ele tem que ser usado, mas bem usado, viu, dona Catherine David?”

Ainda que em entrevista (DAVID, 1997), a curadora francesa rejeitasse o espaço “pressupostamente generalista e universalista” do cubo branco, afirmando que: “o modelo tradicional de exposição chegou ao seu limite quanto ao objetivo de apresentar (e refletir

sobre) a complexidade das culturas contemporâneas”, a sala dedicada à Oiticica não refletiu seu desejo de reinventar esse espaço a partir das demandas conceituais e vivenciais do artista. Questionada, David (*apud* JACQUES, 2003: 38) apresentou três razões para validar sua abordagem nesta sala. Primeiro ponderou que a presença de um grande público em uma mostra como a Documenta tornaria “impossível” a manipulação de obras frágeis. Como sabemos, haviam réplicas construídas exatamente para serem experimentadas sem oferecer riscos às peças originais, mas que, nesse caso, não fizeram a menor diferença. Para David, outro impedimento viria da impossibilidade de oferecer em um país europeu, a mesma experiência da obra suscitada no Brasil, temendo que a obra de Oiticica fosse reduzida a algo entre a “arqueologia e o folclore”, já que na Europa, o carnaval carioca era extremamente estereotipado. A última justificativa apontada era a necessidade de historicizar a arte produzida nos anos 1960 ao público.

Na opinião do pesquisador Vinicius Spricigo (2013), a montagem proposta por David questiona exatamente o valor de “obras de arte” atribuído aos objetos e ambientes criados pelo artista carioca e revela a “impossibilidade de reconstrução do contexto original no qual esses trabalhos foram produzidos”. Spricigo defende a opção por “historicizar” a mostra, através de fotografias e documentos, como “alternativa à assimilação do potencial crítico dessa poética pelas instituições artísticas”. Mas como aprofunda Jacques (*idem*), se os *Parangolés* são frutos de “vivências” com o samba e o carnaval (“mitos do Rio, que não são folclóricos”), a “ideia original da experiência dos *Parangolés*, em movimento, não seria mais interessante de ser guardada para a história do que capas vazias e imóveis, já desbotados?” A arquiteta sugere que, na impossibilidade de oferecer a experiência sensorial das obras, os vídeos das manifestações coletivas com *Parangolés* em ação funcionariam melhor para historicizar o trabalho do que apresentar “capas penduradas em cabides, cercadas por fios de ferro, parecendo mais uma instalação ruim que uma manifestação de *Parangolé*, sempre muito livre e aberta” (*idem*).

Nesta situação, longe de resolver o problema da participação do espectador, as réplicas tornaram-se também intocáveis. Abriu-se o “precedente” internacional que naturaliza o recalque da experiência sensorial da poética de Oiticica baseado na “fragilidade” das peças, sejam originais ou réplicas. Mas como Guy Brett (2001) percebeu, “o objeto (seja um Bicho de Clark ou um *Parangolé* de Oiticica) deixa de fazer sentido sem

o corpo vivo, o ato presente, portanto aliená-lo como uma mercadoria a fim de preservá-lo como obra de arte não faz sentido.”

A ousada concepção curatorial do evento não se refletiu em uma prática expositiva inovadora ou arriscada. Seguindo métodos convencionais de historização da produção de Oiticica, negligenciou-se até mesmo o debate sobre a “participação do espectador” defendida pelo artista. Mesmo que a preocupação de David quanto a dificuldade de “traduzir” ao público europeu a experiência de Oiticica no carnaval sem cair em estereótipos seja muito pertinente, não parece ter havido esforços para responder criativamente esse dilema. Se considerarmos a dimensão espetacular de um evento como a Documenta, arriscamos dizer que, atribulada por tantas demandas que recaem sobre a curadora, David possivelmente não teve nem tempo de se ocupar destes “detalhes”.

Se a intenção da “autora” ao convocar Oiticica era “ilustrar” conceitualmente a possibilidade de inverter os discursos hegemônicos que distinguem centro e periferia, a exposição transpareceu que para participar do “núcleo” do principal evento do circuito de arte contemporânea, sua obra precisava ser higienizada, civilizada e despotencializada de sua dimensão fenomenológica. No contexto geral da mostra, a proposta curatorial contribuiu para legitimar a obra de Oiticica no circuito internacional, questionando a perspectiva eurocêntrica sobre a modernidade, por outro lado, evocou também as dificuldades de universalização ou “europeização” do trabalho desse artista, a medida que não ofereceu ao público o caráter mais radical de sua produção, a dimensão da experiência. Nos parece que a exibição de obras de Oiticica na documenta X, não conseguiu escapar da instrumentalização imposta pela dinâmica dos processos de globalização. Frente à tentativa de revisão entre centro e periferia, os fios de ferro que cercavam as araras parecem civilizar os “exóticos” *Parangolés* de Oiticica, incompatíveis com as convenções do espaço expositivo. Tal instrumento protegia a ideologia conservadora da instituição e do mercado de arte, levando a uma apreciação superficial da obra. A mostra considerada um “sucesso” em termos de consagração do artista no circuito internacional, despertou ainda mais o interesse do mercado. Logo depois da exibição, o MoMA adquiriu duas peças de Oiticica na coleção, que passaram também a ser emprestadas a outros museus.

A exposição *Hélio Oiticica: The Body of Colour*, curada por Mari Carmen Ramírez apresentou outra possibilidade de curar as obras desse artista, em que a participação física do público foi novamente desconsiderada. A mostra, que estreou no Museum of Fine Arts

de Houston, nos Estados Unidos, onde esteve em cartaz de 10 de dezembro de 2006 a 10 de abril de 2007, e seguiu para a *Tate Modern*, em Londres, de 6 de junho a 23 de setembro de 2007, foi fruto de uma parceria entre o museu texano e o Projeto HO. O convênio firmado em 2001 entre estas instituições previa a restauração da obra de Hélio Oiticica, que estava em estado crítico de conservação, além da realização de duas exposições e a publicação do catálogo *raisonné* do artista.

A partir do processo de restauro das obras, Ramirez constatou o rigor e a sofisticação da pintura do artista, pela forma como sobrepunha e preparava as superfícies, organizava as tintas em códigos, explorava os limites da superfície, cuidava da espessura das pinceladas, etc. Decidiu que a curadoria de sua primeira exposição sobre o artista privilegiaria este aspecto metodológico e sistemático como forma de combater a visão do artista transgressor e marginal que, segundo ela, predominava na recepção americana:

“O que acontece é que há uma visão corrente de Hélio que vem da exposição do Witte de With e também do trabalho de Guy Brett, que é o Hélio dos anos 70, o Hélio de Nova York, das Cosmococas, que tem sido cultuada, como este perfil do “enfant terrible”, a imagem de seu trabalho sendo anti-arte, derrubando convenções e classificações. (...) Muito disso é verdade, mas acho um erro ver Hélio exclusivamente por esse prisma” (RAMIREZ *apud* RUGGIERO, 2014: 140)

Para questionar a “ideia do anti-artista” que “não se preocupava com materiais, que ele só queria destruir a imagem de arte” (RAMIREZ *apud* RUGGIERO, 2014: 139), Ramirez organizou cronologicamente 220 trabalhos, grande parte restaurados e inéditos, focando no desenvolvimento da cor entre os anos 1955 e 1965 (do Grupo Frente aos *Parangolés*). Foram expostos também alguns projetos da década seguinte, ligados a sua investigação da cor, como uma série dos *topological ready-made landscapes* e duas maquetes da *Invenção da cor: Magic Square N°1 e N°3*.

Ramirez (*apud* RUGGIERO, 2014: 143-144) destaca seu esforço para seguir com o máximo de fidelidade as orientações do artista para exibição das obras: “toda a exposição, aliás, tem uma montagem que respeita as concepções do artista, revelando uma pesquisa detalhada de suas propostas”. Nesse sentido, o conjunto da série branca de “Bilaterais”, de 1959, foi apresentado pela primeira vez completo e disposto em uma sala cinza claro, conforme sugeria Oiticica. E o impressionante grupo de 49 “Metaesquemas” foi fixado com cliques e uma proteção lateral, “pendurados do modo como Hélio Oiticica queria, pois eles não deveriam ser emoldurados” (*idem*).

Quanto à instrução do artista para que o público participasse experimentando sensorialmente obras, como os *Bólides* e *Parangolés* apresentados, Ramirez não deu a mesma importância. Seu interesse era oferecer ao público uma observação visual minuciosa das texturas e cores de cada peça. “Não se pode somente ler Oiticica e imaginar, pois ele fez objetos e teve uma prática. Tem-se de olhar o objeto!”, acredita Ramirez (*apud* RUGGIERO, 2014: 174). Na opinião da curadora a falta de locais expondo a obra de Oiticica no Brasil (“o vazio dos museus”) somada à colocação do arquivo do artista *online* a partir de 2002 (PHO), gerou uma limitação que afeta as pesquisas: “Todos focam nos textos de Hélio Oiticica e, particularmente, essa geração de jovens curadores, muito focados em teoria, nunca olham as obras¹⁸⁶, os objetos, já que se prendem nos escritos e não extrapolam isso”. (RAMIREZ *apud* RUGGIERO, 2014: 174)

Ao receber críticas devido à abordagem formalista, Ramírez explicava, na época, que “The Body of Colour” era apenas o primeiro segmento de sua pesquisa. Após mostrar o lado "sistemático" do artista, programava "The Space of Senses" (o espaço dos sentidos) (*apud* CYPRIANO, 2007), onde as proposições participativas seriam exibidas. No entanto, conflitos de interesses entre os diretores do Projeto Hélio Oiticica e a curadora resultaram na interrupção do projeto, que nunca foi finalizado¹⁸⁷. Sem a realização da segunda exposição, “The Body of Colour” acabou contribuindo para um novo estereótipo do artista, ao invés de romper com uma visão binária (racional X experimental) e complexificar “a forma inusitada com que era ao mesmo tempo uma pessoa muito racional e científica e também louca”, como sabia Ramirez (*apud* RUGGIERO, 2014: 142). Além do merecido reconhecimento¹⁸⁸ do artista entre os grandes inovadores da arte moderna e contemporânea, outra consequência inegável da mostra foi o crescimento do interesse do mercado¹⁸⁹ de arte na compra e exibição desses trabalhos.

¹⁸⁶ Percebe-se que para Ramirez, a “vivência” da obra dizia respeito mais ao contato visual (“olham as obras”) do que ao corporal.

¹⁸⁷ Na tese “Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica”, Amanda Ruggiero (2014) detalha minuciosamente a discussão que se converteu no interrompimento do projeto, apresentando depoimentos com as versões de Figueiredo e Ramirez.

¹⁸⁸ “Oiticica has begun to gain the recognition he deserves as one of the great innovators of modern and contemporary art”, anunciou o Sir Nicholas Serota, então diretor da Tate, na abertura do livro “Oiticica In London”, lançado pela instituição na ocasião.

¹⁸⁹ Cabe lembrar que após a apresentação na *Tate Modern*, obras de Oiticica foram adquiridas pela instituição londrina e passaram a integrar a exposição permanente da coleção da galeria. Como sabia Ramirez (*apud* RUGGIERO, 2014: 141), foram expostos “os trabalhos que todos querem, e colecionadores estão ávidos por adquirir, relevos espaciais, parangolés, núcleos, ou seja, este é o corpo do trabalho que permanece”. Entretanto, a curadora anunciava que muito da resistência que recebeu a sua abordagem se pautava justamente por mostrar uma “versão de Hélio” “diferente daquela que fez dinheiro, presente nas exposições e projetos”. (RAMIREZ *apud* RUGGIERO, 2014: 142).

Após percorrer “The Body of Colour” no Museu de Houston, o crítico e curador Luiz Camillo Osório (2007) escreveu sobre a visita à mostra, considerando a ocasião como a “inserção definitiva” do artista nos espaços dos museus de arte contemporânea. A exposição, em sua opinião, conseguiu transmitir a singularidade com que Oiticica, sem perder o rigor, trouxe o ideário construtivo europeu (citando artistas como Mondrian e Kurt Schwitters) para o chão precário da realidade brasileira. Osório sugeriu que, mesmo intocáveis, o movimento e espessura das pinceladas das obras faziam vibrar a materialidade da cor, estimulando “uma vontade 'desidealizante' de trazer a cor e a forma geométrica para sua dimensão tátil” (*idem*).



Exposição “The Body of Colour” no Museu de Houston, em 2006.

Para ultrapassar a discussão formalista sobre o caminho experimental da cor em Oiticica (geralmente reduzida à compreensão da cor como mera dissolução da forma, que refletiria uma relação passiva e dócil com o mundo), Osório (2007) propõe que se repense “as formas de recepção e a temporalidade da obra no desafio de dar corpo à cor diante do risco de domesticação institucional”. Nesse sentido, se recusa a criticar este “modelo de exposição”, sugerindo que o risco de “domesticação institucional” pode ser convertido pela disponibilidade poética de cada espectador: “É indispensável dispor-se à presença de sua obra no que ela tem de forma atual e de força virtual. (...) Isto não necessariamente se dá dentro do museu, mas pode se disponibilizar a partir daí e ficar aguardando uma atualização qualquer. Ou não.” (OSÓRIO, 2007)

Osório defende que, assim como “Body of Colour”, há múltiplas maneiras de expor Oiticica que contribuem para abrir novas possibilidades de experienciar a dinâmica processual de suas obras. Antes de indagar quais as limitações institucionais que levaram a “situações em que os parangolés ficam pendurados e intocados”, como em Houston ou Kassel, destaca que estas obras guardarão sempre a “potencialidade de movimento latente que ativa no olhar do espectador possibilidades novas de relação com a cor, os materiais, as palavras, a roupa e o corpo.” (OSÓRIO, 2007) Por essa abordagem, a produção de sentido deixaria de se concentrar na substância plástica da obra e passa a habitar “a relação estética - enquanto relação poético-criativa”. Assim, Osório propõe que o sentido da dimensão participativa poderia ser alargado através do contato visual, no qual o espectador traduziria o visível em ideias e movimentos”, e propõe:

“A dimensão participativa não deve ser instrumentalizada, é um convite a atualizar, em qualquer um, formas abertas de engajamento criativo com o sentido virtual, compreendendo-o como algo a ser produzido neste contato, nada passivo e harmônico, com múltiplos corpos e olhares. A participação implicada nestas obras, para além de uma forma específica de manuseio, diz respeito à multiplicação das formas de interação, das possibilidades constituintes de um devir-forma, devir-arte, devir-sujeito.” (OSÓRIO, 2007)

É importante notar como a obra de Oiticica (ou melhor, qualquer obra de arte), mesmo quando apresentada nos espaços mais convencionais, de maneira isolada em vitrines ou por fios de ferro, será sempre mais interessante conforme a “disponibilidade participativa” do público. A participação literal dançando com um *Parangolé*, não é necessariamente mais potente e transformadora do que a apreciação visual dos *Metaesquemas*. Basta lembrar como o historiador da arte alemão Aby Warburg (2013)

percebia nas pinturas da Antiguidade, não a convencionalizada imobilidade e serenidade, mas a presença do movimento e da dança.

Mas, como seria um mundo em que as exposições de pintura precisassem ser todas apresentadas no escuro para que a exposição à luz não danificasse a tinta? Teríamos sem dúvida uma nova forma de experienciar, por exemplo, as pinturas de Caravaggio. Quem sabe pelo cheiro da tinta? Ao final da mostra, frascos com os perfumes correspondentes a cada tela seriam postos à venda na lojinha do museu. Sem dúvida, trataria-se de um outro modo de experienciar suas pinturas, nem melhor nem pior do que o relacionado à visão. Mas por quê essa situação nos parece tão inusitada quanto distante ou mesmo impossível, enquanto experimentar *Parangolés* apenas por uma visão distanciada é tão natural?

Talvez, por sua atuação também como curador, Osório considere que o “coeficiente curatorial” que envolve as limitações institucionais não devem imobilizar esta prática, como frente aos diversos dilemas que envolvem as apresentações públicas da arte de Oiticica. Mas também acreditamos que tais limitações devem sempre ser questionadas. A presença desse incômodo parece perturbar o próprio Osório, que recentemente usou uma estratégia bastante interessante mediante ao desafio de expor um *bicho* de Lygia Clark dentro de uma vitrine de acrílico na mostra “Calder e a Arte Brasileira”, realizada em 2016, no Itaú Cultural. O curador¹⁹⁰ colocou, ao lado da vitrine, o poema “A pantera”, de Rainer Maria Rilke, evocando a imagem do animal preso atrás das grades. Com este gesto poético certamente provocou atrito e reflexão do público quanto à disposição limitadora desta obra no espaço institucional.

“A PANTERA” – Rainer Maria Rilke
Tradução por Augusto de Campos
(*No Jardin des Plantes, Paris*)

De tanto olhar as grades seu olhar
esmoreceu e nada mais aferra.
Como se houvesse só grades na terra:
grades, apenas grades para olhar.
A onda andante e flexível do seu vulto
em círculos concêntricos decresce,
dança de força em torno a um ponto oculto
no qual um grande impulso se arrefece.
De vez em quando o fecho da pupila
se abre em silêncio. Uma imagem, então,
na tensa paz dos músculos se instala
para morrer no coração.

¹⁹⁰ Luiz Camillo Osório comentou tal estratégia durante a conversa sobre “Novos Desafios Curatoriais”, organizada pela Área de Convivência do Prêmio Pipa 2016, em 19 de outubro de 2016.

Mesmo concordando com as preciosas ponderações anteriores de Osório, questionamos até que ponto ao considerar a “emancipação” do espectador, a curadoria deve se isentar de investir na renovação do espaço institucional tradicional? O quanto esse discurso permite a mudança da estrutura movente de um *Parangolé* para preservar a imobilidade e rigidez estrutural das instituições? Como nos lembra Guy Brett (2007), “o próprio fracasso da instituição de reanimar uma obra, conceito ou proposição que era uma ‘preparação para a vida’ condena a si próprio e, por isso, chama a atenção para a energia transgressora e libertadora que a obra implicava originalmente”. Acreditamos que para curar obras que foram pensadas como experiências é necessário que haja uma disponibilidade poética e uma vontade política, não apenas no espectador, mas também da curadoria interessada em propor estratégias para convidar o público a “vivenciar” a obra ou mesmo questionar as condições de possibilidade de sua apresentação, como fez Osório.

São muitas as situações, dilemas e estratégias que poderíamos continuar a evocar para debater as possibilidades, e impossibilidades, da curadoria interessada em exhibir as propostas sensoriais de Oiticica em instituições de arte. Apenas para resgatar de forma suscita outras alternativas mapeadas que poderiam ser investigadas, devemos lembrar:

- o episódio, em 2002, transformado em videoarte, na qual o artista Lourival Cuquinha deixou seu casaco no MAM-Rio e passou a noite vestido com *parangolé* entre os bares da Lapa;
- a 27^a Bienal de São Paulo, na qual a curadora Lisete Lagnado, partindo do pressuposto de que a obra de Oiticica já havia sido bastante divulgada, mas seus escritos permaneciam desconhecidos, transformou o “Programa ambiental” do artista em paradigma conceitual da mostra, optando por não expor qualquer obra dele;
- a retrospectiva “O Museu é o Mundo”, que itinerou por quatro cidades brasileiros, instalando obras em espaços públicos e utilizou os escritos do artista como texto expositivo legitimando as decisões curatoriais;
- o programa educativo implementado pelo Instituto Mesa durante a passagem desta mesma mostra pelo Rio de Janeiro, que “experimentou processos educativos a partir das características sensoriais da obra de Oiticica”, incluindo cegos na equipe de mediadores;

- a “intervenção” proposta pelo professor Jorge Vasconcellos aos alunos do curso de Produção Cultural da UFF que “criaram” duplos de *penetráveis*, *bólides* e *parangolés* e experimentaram no espaço da universidade;
- e, até mesmo, o desfile da escola de samba “Paraíso do Tuiuti”, que em 2017, com o enredo “Carnavaleidoscópio Tropicáfago”, exibiu uma ala em homenagem aos *Parangolés* de Oiticica.

São múltiplos os modos de exhibir essa produção. Não cabe aqui julgar qual é o melhor. Não devem existir padrões para exhibir obras que tem o corpo do espectador como suporte da experiência estética. Cada situação, contexto e público exigem uma resposta específica da curadoria. A po-ética de Oiticica é minoritária. Habita o entrelugar, localiza-se na margem. Mantem-se estrategicamente na “linha orgânica”, estando ao mesmo tempo dentro e fora. Sem se fixar em nenhum lado, ela é e não é e pode ser. É historicizável, mas também devir. Cabe a nós traçar estratégias para escapar das determinações institucionais e imaginar novos futuros para expor Oiticica.



Interação com *Bólido* de Hélio Oiticica em exposição permanente na Tate Modern.
Foto-performance Bia Morgado, 2016.

Prelúdio para a “curadoria de experiências”

O corpo e as experiências ditas sensoriais (...) não são o fim : são pretextos sempre renováveis ... (e) sempre hão de aparecer e reaparecer de novos modos: tantos quantos seriam os indivíduos a experimentá-las¹⁹¹

Hélio Oiticica

Ao longo desta tese, buscamos costurar um fio de possibilidades para a irrupção da noção de “curadoria de experiências” como um problema contemporâneo. Começamos a pesquisa nos perguntando o que é curadoria? Que sentidos e práticas atravessam tal termo? Identificamos sintomas de uma “inteligência curatorial” pelo menos desde quando obras de arte passaram a ser apresentadas publicamente. Neste trajeto, podemos associar a curadoria à função expositiva, sempre interessada e complexa, pois participam dela não apenas os curadores, mas também, os artistas, a instituição, os patrocinadores, as políticas públicas, os públicos, etc... Estes, atravessados, interferem e redefinem a maneira como o espectador entra em contato com a obra. Tornou-se evidente que há sempre um “coeficiente curatorial” atrelado às práticas expositivas. Constatamos que jamais houve contato entre público e obra sem algum tipo de mediação e concluímos que os processos curatoriais devem ganhar destaque nas pesquisas acadêmicas interessadas nos modos de ser da arte contemporânea.

No Brasil, as pesquisas no campo da curadoria e da história das exposições ainda são escassas. Durante nossa investigação, avaliamos que esse desinteresse talvez se justifique pela enorme dificuldade em acessar a documentação sobre os processos expositivos. Apesar da relevância cada vez maior conferida ao evento curatorial no sistema de arte contemporânea, são raras as instituições que preservam em seus acervos a memória dessas mostras. Tal situação tornou a pesquisa para a tese exaustiva em diversos momentos. Convocamos as instituições a rever essa posição a fim de não perdemos esse valioso instrumento de compreensão da cultura contemporânea. A análise das exposições nos ajudam a situar, por exemplo, valores, convenções, ideologias e significados inscritos na forma como os espectadores são abordados.

¹⁹¹ OITICICA, Hélio. “Anotações conta-gota (1978).” In: Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica. Org. Paula Braga. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Ao problematizar as exposições interessadas em apresentar obras que só ganham sentido através da participação sensorial do espectador, duas possibilidades se destacaram. De um lado, as cada vez numerosas exposições em que artistas contemporâneos são comissionados a produzir obras participativas dentro das instituições, tornando obsoletos os modos convencionais de montagem e convocando novos modos de se estar em contato com a arte. Iniciamos, então, um mapeamento que foi se mostrando interminável tamanha a velocidade com que novas exposições com esse perfil vem sendo montadas. No último mês, a 14^a documenta - principal evento do circuito da arte contemporânea mundial - foi oficialmente inaugurada em Atenas e, no lugar de exposições de objetos nos museus da cidade a maioria dos artistas selecionados propôs experiências ao público. Enquanto isso, no Rio de Janeiro, o artista Evandro Salles, novo diretor cultural do MAR, lançou em abril a “Sala de Encontro”, convidando o visitante a uma “vivência” imersiva das obras. Segundo o release divulgado, busca-se “uma nova forma de viver o museu”. Como constatamos através destes e de muitos outros exemplos, curar obras como experiências vem se definindo como um dado importante ao exercício contemporâneo da curadoria. Mas optamos em não enfatizar, neste momento, esse perfil de investigação, visto que outra preocupação mostrou-se também relevante.

Quem visitasse a Tate Modern ou a Casa França Brasil no último mês, encontraria um *bólide* de Oiticica e um *bicho* de Lygia Clark intocáveis em caixas de acrílico. Em oposição à proliferação de episódios em que participação vem sendo programada pelos próprios museus, a dimensão participativa de determinadas produções - especialmente as oriundas das práticas experimentais da década de 1960, localizadas na fronteira entre a arte moderna e a contemporânea - é constantemente negligenciada. Optamos, nesta primeira incursão sobre a problemática que envolve curar obras tomadas como experiências, em nos debruçar sobre a poética do artista brasileiro Hélio Oiticica, visto que este foi precursor da inclusão da sensorialidade do espectador na obra de arte.

Acreditamos que o estudo das exposições realizadas a partir ou sobre Hélio Oiticica contribuiu para adensar as possibilidades da “curadoria de experiências”. Mesmo que preferisse as “galeras” às galerias de arte, a trajetória de Hélio Oiticica não se restringiu a buscar alternativas extra-institucionais, mas nos ensinou a recusar modelos prévios de exposição, tomando-a como experiência e experimento. Se experimento é o ensaio no qual testamos uma hipótese, em *Whitechapel*, Oiticica colocou à prova as possibilidades de

vivenciar a obra como experiência dentro do espaço institucional. Para despertar o *crelazer* e os estados *suprasensoriais* foi necessário planejar e reprogramar o espaço da galeria de acordo com suas proposições, transformando-a em um “campus de experiências”.

O corpo do “participador” tornou-se o “elemento subversivo” de suas obras. O visitante desta “exposição-experiência” devia inventar um jeito próprio de habitar o *Éden* no qual era permitido andar descalço, deitar, jogar, beijar, correr, tocar, se molhar... Como investigamos, esse convite não poderia ser inocente, sobre o risco de manter o espectador estagnado. Foi, deste modo, estrategicamente planejado e, quando necessário, revisado. Interferências na arquitetura da sala, placas indicativas, cadeiras para tirar sapatos e meias, um local para guardá-los e monitores para orientar e reforçar o convite inusitado foram algumas das táticas que Oiticica se valeu para curar experiências em *Whitechapel*, em 1969. O desenho desta exposição privilegia o “participador” que se modifica ao modificar a obra. Nesse sentido, outra estratégia simples implementada pelo artista no decorrer da mostra foi oferecer papéis para que os visitantes escrevessem sobre suas experiências. Longe de querer comprovar determinados efeitos sobre a recepção das obras, acreditamos que este instrumento enfatizou o esforço, até hoje raro, da curadoria na escuta da experiência do espectador. O interesse no “outro” tornado obra nos aponta a conjugação de inteligência e sensibilidade curatorial na proposição dessa experiência.

Mas reforçamos que tais estratégias não devem ser tomadas como modelos expositivos para exposições póstumas. Como investigamos, o planejado processo de incorporação da produção de Oiticica pelos museus trouxe a tona muitos paradoxos. Arelado à comercialização e valorização do valor das obras no circuito, a dimensão experiencial vital a sua produção passou a ser muitas vezes negligenciada. A análise do “coeficiente curatorial” no desenvolvimento de mostras póstumas nos confirmou que a “curadoria de experiências” ainda é um grande desafio. Através da prática curatorial, verificou-se durante a itinerância das mostras que cada público, situação e contexto local exigia a renovação das estratégias de exposição. O embate entre os rígidos protocolos museais e a experiência participativa de tais obras contribui para flexibilizar as relações institucionais. Investigar o processo curatorial que envolveu tais mostras nos ajudou a mapear a natureza das disputas e negociações que fazem também as instituições repensarem seus modos estabelecidos de funcionamento.

Concluimos que mesmo nas situações em que as obras de Oiticica são apresentadas intocáveis é a incapacidade de renovação do museu ou galeria que ficam primeiro expostos, mas também o esgotamento criativo para questionar a naturalização destas montagens. Muitas das exposições póstumas vem sendo marcadas pela repetição de modelos de mostras anteriores, entre as quais destacamos a “fórmula” bateria de escola de samba + passistas vestindo *parangolés* que se repetem insistentemente em quase todas as *vernissages*. Ao desistir da dimensão da experiência, joga-se a toalha e o fetichismo do Mercado sai vitorioso... É preciso ousadia para imaginar e propor-nos novas formas de (nos) expor à Oiticica através do futuro.

Longe de buscar um conceito fechado para “curadoria de experiências”, acreditamos que a potência desta noção reside justamente no caráter fenomenológico que este tipo de prática envolve. A curadoria de experiências deve ser experimentada pelo público e pela equipe curatorial, requer envolvimento afetivo e engajamento corporal. A exposição tomada como experiência só se atualiza pelo corpo do espectador. É processo e não pode se confundir com um produto acabado. Nessa medida, mantemos a suspeita de que hoje a apresentação de obras que comportam a experiência do participante no espaço institucional da arte pode, não apenas aderir a um discurso institucional espetacular ou ser recalcada por protocolos, mas suscitar desvios aos discursos institucionais e promover sim experiências com potência de transformar dos nossos modos de estar no mundo. E optamos por continuar a investigação.

Esta tese acaba aqui. Mas nossa pesquisa está só começando...

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- AGUILAR, Gonzalo. *Na selva branca: o diálogo velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos*. In BRAGA, Paula (Org.) Fios Soltos. a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva. 2008.
- ALEXANDER, Edward P. *Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums*. Oxford: Altamira Press, 2008;
- ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. *O “Colecionismo Ilustrado” na Gênese dos Museus Contemporâneos*. Anais do Museu Histórico Nacional, v. 33, 2001.
- AMARAL, A. *Textos do trópico de capricórnio – vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil - artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- _____. *Textos do trópico de capricórnio - vol.2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil - Artigos e ensaios (1980-2005): Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- _____. *O curador como estrela*. Mesa-redonda realizada no MoMA, Nova York, 1988. (cedido pela autora para a plataforma www.novoscuradores.com.br)
- _____. *Curadoria de exposições. A situação brasileira: anotações para uma discussão*. Rio de Janeiro, 28 ago. 1991.(cedido pela autora para a plataforma www.novoscuradores.com.br)
- ANDRADE, Marco. *A Galeria Whitechapel e a internacionalização da arte brasileira: duas exposições*. Anais do XXXIII Colóquio CBHA 2013 - Arte e suas instituições.
- ASBURY, Michael. *O Hélio não tinha ginga*. in: Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica. Paula Braga (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008
- _____. *Neonconcretism and Minimalism: Cosmopolitanism at a Local Level and a Canonical Provincialism* In: MERCER, Kobena (org.). *Cosmopolitan Modernisms*. Cambridge: Institute of International Visual Arts/MIT Press, 2005.
- http://ualresearchonline.arts.ac.uk/5392/1/08_Cosmo_Michael%2520v4%255b1%255d.pdf
- BARTHES, Roland. *Saindo do cinema*. In: *Psicanálise e cinema*. Cinetexto. São Paulo: Global, 1980. P.121-125.
- BASBAUM, Ricardo. *Amo os artistas-etc*, in Rodrigo Moura (Org.), *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*, Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.
- _____. *O artista como curador*. In FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- _____. *“Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico”*, in *27a. Bienal de São Paulo – Seminários*, (Org.) Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa, Jochen Volz, Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2008.
- _____. *Clark & Oiticica* In BRAGA, Paula (Org.) Fios Soltos. a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva. 2008.
- _____. *Seminários de Curadoria com Lisette Lagnado e Ricardo Basbaum*. 2009
In: <http://projetosnatemporada.org/blog/2009/06/16/seminarios-de-curadoria-lisette->

lagnado-e-ricardo-basbaum/

_____. “...só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada”. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.25, 2013.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Cosac Naify Edições. São Paulo, 2001.

BAUER, Hermann. *Historiografía del arte*. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte. Madrid: Taurus Ediciones, 1984.

BAUR, Eva Gesine. *Rococó*. Colônia: Taschen, 2008.

BAZIN, Germain. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BELTING, Hans. *The end of the history of art?* Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985

_____. *Obras Completas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. Da seleção das imagens para a representação. O papel do corpo. In: *Materia e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. pp. 11-81

BENTES, Ivana. *Mídia-Multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas* / Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

BISHOP, Claire. *Participation*. Documents on Contemporary Art. London: Whitechapel; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006.

_____. Participação e espetáculo: em que ponto estamos agora? Tradução de Daniel Luhmann a partir de fala durante o *Lecture for Creative Time's Living as Form Cooper Union*, New York, Maio de 2011.

_____. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* New York, Verso Books, 2012.

_____. *Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*. Cologne: Publisher Verlag Der Buchhandlung Walther Konig, 2014.

_____. *O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur*. In: *Concinnitas* | ano 16, volume 02, número 27, dezembro de 2015.

BITTENCOURT, José Neves. (org.) JULIÃO, Leticia (coord.). *Caderno de Diretrizes Museológicas 2 - Mediação em museus: curatorias, exposições, ação educativa*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa infinita 2: a experiência-limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

BORGES, Jorge Luis. “A Biblioteca de babel” (1941), publicado in *Ficções*. Rio de Janeiro: Ed Globo. 1986.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2009.

BRAGA, Paula. A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. Conceitualismo e Vivência. *In* Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica. Paula Braga (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. (org.) *Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica*, São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRAZIL PROJECTS. (Catálogo) São Paulo: Sociedade Cultural Arte Brasil e P.S.1, The Institute for Art and Urban Resources, Inc. 1988.

BRETT, Guy; Figueiredo, Luciano. *Oiticica in London*. London: Tate Publishing. 2007.

BRETT, Guy. *Hélio Oiticica: reverie and Revolt*. Art in América, Nova York, p. 3, Janeiro 1989.

_____. *Experimento Whitechapel I* Brasil Experimental; arte/vida: proposições e paradoxos, MACIEL, Katia (org.) Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

_____. “Museu Parangolé” *in* Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos (org. Katia Maciel; trad.: Renato Rezende), Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p.79-82

_____. Helio Oiticica. Tate papers, Londres, 19/18 outubro 2007.

_____. Lygia Clark, Seis Células. *In* Basbaum, Ricardo (Org.) *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio De Janeiro, Editora Contra Capa, 2001. p66-72

BUENO, Guilherme; REZENDE, Renato. (org.) *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Ed Circuito, 2013.

BUREN, Daniel. *Exposição de uma exposição (1972) in* Paulo Sergio Duarte (ed.), Daniel Buren: Textos e entrevistas escolhidas 1967-2000, Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *A fabricação do rei: a construção da imagem de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

CASTRO, Amílcar de, CLARK, Lygia, GULLAR, Ferreira et al. *Manifesto Neoconcreto*. Publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, serve como abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ, 1959.

CANCLINI, N. Garcia. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CARVALHO, Victa de. Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea. *In*: Revista Poiésis, n. 12, 2008.

_____. *O Dispositivo na Arte Contemporânea: relações entre cinema, vídeo e mídias digitais*. (tese de doutorado) – ECO-Pós/UFRJ, 2008.

_____. *O dispositivo imersivo e a imagem-experiência*. ECO-PÓS. V.9, n.1, janeiro-julho 2006.

CASTILLO, Sonia Del. *Arte de expor: Curador como exopoesis*. Nau Ed, Rio de Janeiro, 2014.

CHIARELLI, Tadeu. Grupo de Estudos de Curadoria, São Paulo, MAM, s/d (catálogo)

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. in *Sobre o ofício do curador* / Alexandre Dias Ramos (org.). Porto Alegre: Zouk, 2010.

CLARK, L.; OITICICA, H. Lygia Clark_Helio Oiticica: Cartas, 1964- 1974.

Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CLARK, Lygia. Trechos de escritos do diário da artista estão disponíveis no site da Associação “O Mundo de Lygia Clark”: <http://www.lygiaclark.org.br>. Na tese, citamos trecho de 1963.

CONDURU, Roberto. Transparência opaca in *Concinnitas*, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/UERJ, nº 6, julho 2004.

CORRÊA, Patricia Leal Azevedo. “Três textos no início de um debate: neoconcretismo e minimalismo”, publicado no VII - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP, em 2011.

COSTA, Alexandre. “Cartografia da racionalidade moderna”. originalmente publicado em Milovic, Miroslav; *et al* (orgs.). “Sociedade e Diferença”. Brasília: Casa das Musas, 2005. Disponível em: <http://www.arcos.org.br/artigos/cartografia-da-razionalidade-moderna/2-o-olho-que-nao-se-ve#topo>

COSTA, Luiz Cláudio. “Arqueologia da percepção: as videoinstalações de André Parente” in *ARS* (São Paulo) vol.9 no.18 São Paulo, 2011.

COUTINHO, W. *O Marginal Iluminado*. Veja, São Paulo, 5 fevereiro 1986.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador: Visão e modernidade no século XIX*. Tradução Verrah Chamma. Contraponto, Rio de Janeiro 2012.

_____. *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo. Martins Fontes. 2005.

CRÍTICA de Arte. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3178/critica-de-arte>>. Acesso em: 11 de Ago. 2015. Verbetes da Enciclopédia.

CROW, Thomas E. *Painters and public life in eighteenth century Paris*. New Haven and London: Yale University Press, 1985

DAMASCENO, Wagner. Uma análise sócio-histórica da formação do Museu Moderno. In: *Anais I SEBRAMUS – Seminário Brasileiro de Museologia*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DANTO, Arthur. The Artworld. In: *The Journal of Philosophy*, vol.61, nº19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct.15, 1964), pp.571-584.

_____. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.

_____. Tudo é permitido. Entrevista com Rodrigo Duarte na Revista CULT, edição 117. São Paulo: 2007.

DAVID, Catherine. Kassel aposta na "retroperspectiva". Entrevista à Jehovanira C. de Sousa - especial para a Folha de São Paulo, da Alemanha > Folha de SP 18 de maio de 1997 Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/5/18/mais!/17.html>

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. e GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?*. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 1993.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DEZEUZE, Anna. *Minimalism and Neoconcretism*. Palestra proferida em 26/03/2006. Disponível: http://www.henry-moore.org/docs/anna_dezeuze_minimalism_neoconcretism_0.pdf

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Editora, 2010

DIDI-HUBERMAN, Georges. La exposición como máquina de guerra. *in*: Revista Minerva, n16, 2010. dossiê: A Exposición Como Dispositivo. Disponível em: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>

DONADEL, Beatriz. Hélio Oiticica e o sentido da participação do público na arte brasileira dos anos 60: da Obra Aberta ao Exercício Experimental da Liberdade. Dissertação (mestrado) – UFSC - Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2010.

DUARTE, Paulo Sergio. O espetáculo do fetiche. *in Concinnitas*, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/UERJ, n° 6, julho 2004.

_____. *Arte brasileira contemporânea: um prelúdio*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador *In*: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo. Perspectiva: 2004

DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums (Re Visions: Critical Studies in the History and Theory of Art)*

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971. p 18. Livro publicado pela primeira vez na Itália em 1962, no Brasil em 1968.

ELIAS, Rodrigo. Essa Luz - História do Iluminismo. Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, p. 16 - 21, 01 maio 2014. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/essa-luz>

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2015.

Verbetes: “CRÍTICA de Arte”. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3178/critica-de-arte>. Acesso em: 11 de agosto 2015. ISBN: 978-85-7979-060-7

Verbetes: “ACADEMIAS de Arte”. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo348/academias-de-arte>.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. (1992) 2a. ed.. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 2000.

FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006a.

_____.; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006b.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. "Por uma genealogia da experiência de imersão tecnológica: percepção e imagem do século XVII ao século XIX" publicado no *E-book* egresso de evento do I Simpósio ABCiber (realizado em 2006), publicado em 2009.

FIGUEIREDO, Luciano; Oiticica, César; Oiticica Filho, César. Projeto Hélio Oiticica (org.) "Hélio Oiticica: Penetráveis" – Catálogo de Exposição. CAHO, Rio de Janeiro: 2008b

FIGUEIREDO, Luciano. Entrevista concedida à Beatriz Morgado de Queiroz no Rio de Janeiro, no dia 14 de abril de 2017.

_____. Hélio Oiticica: A pintura depois do quadro. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008a. p.31-39

_____.; Oiticica, César; Oiticica Filho, César. Projeto Hélio Oiticica (org.) "Hélio Oiticica: Penetráveis" – Catálogo de Exposição. CAHO, Rio de Janeiro: 2008b

_____. (org.) Hélio Oiticica: obra e estratégia. Rio de Janeiro: MAM/RJ, 2002

_____. "Projeto HO: artista X instituição". *In* Cadernos de Memória Cultural. ano 6, n.4; Rio de Janeiro: Museu da República, 1998

p.139-140 (Vergara, Luiz Guilherme; *et all.* org.)

_____. *Favor não tocar, Do Not Touch, Ne Touchez Pas. Item Revista de Arte*, nº 3, fevereiro de 1996, Rio de Janeiro. p. 8 -11.

_____. depoimento na reportagem: "Coordenador do Projeto H.O. ataca Bienal", matéria publicada na Folha de São Paulo, em 10.05.1994

_____. "The Other Malady," *Third Text* 28/29 (autumn/winter 1994), pp. 105-116.

_____. Pape, Ligia; Salomão, Wally. *O q faço é Música* (catálogo de exposição), 1986

FILIPOVIC, Elena. A Museum That is Not. *In: e-flux journal*, #4. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/a-museum-that-is-not/>

FOSTER, Hal. Pós-crítica. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.25, maio de 2013.

_____. Museus sem fim. Publicado em *Revista Piauí*. Edição 105. Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-105/questoes-artisticas/museus-sem-fim> (23 de junho de 2015)

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1993.

_____. *A História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1995.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1998.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos: Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro, Rosso, 2014.
- GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- GILLICK, Liam and Maria Lind (eds.) *Curating with Light Luggage*, Kunstvere in Munchen / Revolver, 2005.
- GINANNESCHI, Elena. Galeria UFFIZI, Florença. São Paulo: Folha de São Paulo, 2009. (Coleção Folha. Grandes Museus do Mundo, 10).
- GLAZEBROOK, M. recollection. In: BRETT, G.; FIGUEIREDO, L. *Oiticica in London*. Londres: Tate Publishing, 2007.
- GOMES, Fernanda. *O espectador performer*. Editora Multifoco, Rio de Janeiro, 2014.
- GONÇALVES, Fernando Nascimento. *Comunicação, cultura e arte contemporânea*. In: X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste – SIPEC. Rio de Janeiro: 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1904/19613>
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2004.
- GROYS, Boris. *Politics of Installation*, In: e-flux journal no.2, Janeiro/2009.
- _____. *El curador como iconoclasta*. In: *Denken Pensée Thought Mysl...*, Criterios, La Habana, nº 2, 15 de fevereiro de 2011.
- _____. Multiple Authorship in: Barbara Vanderlinden y Elena Filipovic (eds.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*, MIT Press, 2006.
- GUIMARÃES, C.; LEAL, B. ; MENDONÇA, Carlos. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte, UFMG, 2006, p. 50-63.
- GULLAR, Ferreira. *Arte Neoconcreta: Uma experiência radical* in Catálogo do Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, realizado na Galeria Banerj em 1984.
- _____. *Experiência neoconcreta: Movimento-Limite da Arte*. Cosac Naify. São Paulo, 2007.
- _____. *Teoria do Não-Objeto: 1960*.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *The Social History of Art: Rococo, classicism and romanticism*, Volume 3. Ed. Routledge, 1999. pp. 1-11; 14-18; 28.
- HEGEWISCH, Katharina. *Um meio à procura de sua forma – as exposições e suas determinações*. Trad. Marisa Flórido Cesar. In: *Arte e Ensaio 13*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2006: 185.
- Hélio Oiticica*. Catálogo da exposição itinerante 1992-1997. Roterdã: Witte de With Center for Contemporary Art; Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian; Minneapolis: Walker Art Center; Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica.
- HERKENHOFF, Paulo. *Bienal 1998: princípios e processo*. In: MARCELINA: Revista do Mestrado em Artes Visuais. Ano 1, V.1. São Paulo: FASM, 2008.

_____. Entrevista à Suely Rolnik para “Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal”, realizada em 1º de maio de 2005

_____. *Divergent Parallels: Toward a Comparative Study of Neo-concretism and Minimalism* In: BOIS, Yve-Alain (org.). *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Cambridge, Mass.: Fogg Art Museum/Harvard University Art Museums, 2001.

HERMANN, Carla. *A Materialidade e o Adverso nos Bólides de Hélio Oiticica*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes: Rio de Janeiro: 2010.

HILLER, Susan. “Earth, Wind and Fire”, publicada na Revista *Frieze Issue 7*, edição de Nov/Dec de 1992. Disponível em: <https://frieze.com/article/earth-wind-and-fire>

HODGE, David. *Robert Morris's Minimal Sculpture, the Rise of the Gallery Network and the Aesthetics of Commodified Art*. *Oxford Art J* 39 (3): 2016 <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcw026> p 421-439

HOFFMANN, Jens. *The Next Documenta Should Be Curated by An Artist* (ed.), Revolver, 2004

_____. “A exposição como trabalho de arte”. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/UERJ, nº 6, julho 2004.

_____. (editor). *When Attitudes Became Form Become Attitudes*, San Francisco, Wattis, 2013.

_____. *Ten Fundamental Questions of Curating*. Milan: Mousse Publishing; [London]: Fiorucci Art Trust, 2013.

_____. *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. London : Thames & Hudson, 2014.

_____. *(Curating) From A to Z*. , Zurich, JRP-Ringier, forthcoming, 2014.

JACQUES, Paola. *Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Casa da Palavra, 2003.

JONES, Stephen. *A arte do século XVIII*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1985.

KISSANE, Erin. *The Curate and the Curator*. In: *Incisive.nu* Publicado em 29 de julho de 2010. Disponível em: <http://incisive.nu/2010/the-curate-and-the-curator/>

KLEINER, Fred. *Gardner's Art Thought the Ages: A Global History*. Cengage Learning EMEA, 2008. Vol. II. p. 751

KLEINSORGEN, Helmut Paulus. *Etnografias De Si: A Emergência Dos Filmes Pessoais*. Dissertação de mestrado Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio Janeiro, 2006.

KLUSER, Bernd; HEGEWISCH, Katharina. *L'Art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Editions de Regard, 1998.

KRAUSS, Rosalind. *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*. In *October*, Vol. 54 . The MIT Press, 1990.

KULTERMANN, Udo. *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*. Madrid: Akal, 1996.

LAGNADO, Lisette. “Ateliê, Laboratório e Canteiro de Obras” in *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 13/01/2002.

_____. “A invenção do Penetrável.” In seção “em obras”, Revista Trópico. 2005.

_____. “Toda arte é política” Entrevista concedida a Fábio Cypriano, publicada na Folha de São Paulo em 01.10.2006

_____. Crelazer, ontem e hoje. In: Caderno SESC_VIDEOBRASIL. n.3, vol. 3. São Paulo: Edições SESC SP/. Associação Cultural Videobrasil. p.50-59. São Paulo, 2007.

_____. “O ‘além da arte’ de Hélio Oiticica”. 2007.

_____. “As tarefas do curador”, Marcelina, São Paulo, v.1, julho, 2008.

LARA FILHO, Durval. Museu: de espelho do mundo a espaço relacional. 2006. 139f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LATOUR, Bruno. Jamais Fomos Modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34. 2005.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. Trabalho imaterial. DP&A Editora: Rio de Janeiro, 2001.

LEAL, Miguel. A verdade da mentira: O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers in Revista de Comunicação e Linguagens, nº 32, Lisboa, Relógio de Água, Julho de 2003. Disponível em http://virose.pt/ml/textos/v_m_completo.html

LIMA, L.. A Paris Regencial (1715-1723): o renascimento de uma cidade. Revista Latino-Americana de História, América do Norte, 2 5 10 2013.

LYNTON, Norbert. Bare landscape;an invitation to play. The Guardian, march 12, 1969.

LYOTARD, Jean Francois. L’assassinat de l’experience par la peinture: Monory.Paris: Le Castor Astral, 1984.

MADZOSKI, Vesna. A Invenção dos Curadores, publicado na Arte & Ensaios, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 28, em dezembro de 2014.

MARCONDES, Guilherme. Arte, Crítica e Curadoria: Diálogos sobre Autoridade e Legitimidade. Rio de Janeiro, IFCS: 2014. (dissertação de mestrado)

MARMO, A. R.; LAMAS, N. C. *O curador e a curadoria*. Revista Científica Ciência em Curso, Palhoça, SC, v. 2, n. 1, p. 11-19, jan./jun. 2013.

MARTÍ, Silas. “Aberturas de Oiticica e Warhol atraem multidões”, publicada na *Ilustrada da Folha de S. Paulo* em 22 de março de 2010.

_____. “Febre por neoconcretos provoca hipervalorização em cascata”, publicada em Folha de São Paulo, em 07.11.2011

_____. “Neoconcretos na vitrine”, publicada em Folha de São Paulo, em 10.10.2011.

_____. “Em turnê pelos EUA, mostra destaca fase nova-iorquina de Hélio Oiticica”, publicada em Folha de São Paulo, em 27.01.2017

MARTINS, Sergio. “Entre a fenomenologia e o historicismo” *in*: Revista NOVOS ESTUDOS no 104. pp. 195-208. Março de 2016.

MATTOS, Claudia Valladão de. Belo e sublime: da representação ideal da natureza a uma arte que se realiza na recepção do espectador. In Revista Cult. Acessado em 11 de agosto de 2015: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/estetica-e-as-artes-plasticas/>

MATTOS, Daniela. A performance da Curadoria. Revista Concinnitas. volume 02, número 21, dezembro de 2012.

_____. Artista-curador/a como esfinge contemporânea (ou seria moderna?). Publicada na revista ARTE!Brasileiros em 09/06/2016.

MEDALA, David. “Space suit by Fisher, Parangolé by Oiticica”. Signals Newsbulletin, Londres, ago/out 1965.

_____. Recollection *In*: BRETT, G.; FIGUEIREDO, L. Oiticica in London. Londres: Tate Publishers, 2007.

MIDDLEJ, Dilson *in* Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia / Org. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Maria Hermínia Oliveira Hernandez. – Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFBR, 2014. Disponível em <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br>

MENOTTI, Gabriel. *Curadoria* autoral: o papel dos arranjos expositivos na comunicação do trabalho de arte. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012. (tese de doutorado)

MEREWETHER, Charles. (ed.) *The Archive* (Whitechapel: Documents of Contemporary Art). London: Whitechapel, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. Carlos Alberto Ribeiro de Moura (trad.). São Paulo: Martin Fontes, 2006.

MOLINA, Juan Antonio. *La curaduría como indisciplina o el arte como desobediência*. Texto produzido para o curso online “Introducción a la práctica curatorial” do *Centro de la Imagem*, em 2009. Disponível em: <https://setefotografia.wordpress.com/2012/07/09/dialogo-060-conversas-sobre-curadoria/>

MORAIS, Frederico. Um ditador tropicalista em Londres. *Jornal Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 Março 1969.

_____. *Contra a arte afluyente*, publicado originalmente na Revista *Vozes*, janeiro-fevereiro – 1970.

_____. Entrevista concedida à Marília Andrés Ribeiro, nos dias 8 de fevereiro e 12 de abril de 2013, no Rio de Janeiro. Publicada em Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf

MORGAN, Jessica. What’s a curator? *In* *Ten Fundamental Questions of Curating*. Milan: Mousse Publishing; [London]: Fiorucci Art Trust, 2013.

MORRIS, Robert. Carta de Morris para Michael Compton, datada de 5 de março de 1971 citada em “Is it all Robert Morris’s fault?”, de Steve Dietz. Disponível em: http://www.yproductions.com/WebWalkAbout/archives/is_it_all_robert_morriss_fault.html

MOURA, Eliane Carvalho. O artista-curador: propostas além da criação estético-conceitual. In: Anais 22º ANPAP, 2013.

NASCIMENTO, Wanderson Flor. «Qu'est-ce que les Lumières?», Magazine Littéraire, nº 207, mai 1984, pp. 35-39. (Retirado do curso de 5 de Janeiro de 1983, no Collège de France). Traduzido a partir de

NIETZSCHE, Friedrich. Genealogia da moral: uma polêmica ; tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. — São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: A ideologia do Espaço da Arte/Brian O'Doherty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

O'NEILL, Paul [Ed.] Curating Subjects, London: Open Editions. 2007

_____. The Culture of Curating and the Curating of Culture(s) (MIT Press: Cambridge, Mass, 2012

OBRIST, Hans Ulrich. Entrevistas Vols. 1 a 6. Rio de Janeiro, Cobogó, 2009 a 2012

_____. Uma Breve Historia da Curadoria, São Paulo, BEI, 2010.

_____. Entrevista por Stuart Jeffreis e Nancy Groves para o The Guardian. Publicada em 2014. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/23/hans-ulrich-obrist-art-curator>

_____. "Tudo o que faço é ligado à velocidade". Entrevista ao The Guardian. publicada na Folha Ilustrada em 16.03.2015.

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/03/1603784-hans-ulrich-obrist-tudo-o-que-faco-e-ligado-a-velocidade.shtml>

OGUIBE, Olu. “O fardo da curadoria”, *Concinnitas*, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/UERJ, nº 6, julho 2004.

OITICICA, Hélio. Acervo pessoal do artista digitalizado; disponibilizado via:

AHO - Arquivo HO, Rio de Janeiro: Projeto HO, 2006 (DVD)

PHO - Programa HO, LAGNADO Lisette (ed.) São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Projeto HO, 2002, disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/>

OITICICA, H. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA FILHO, C. e VIEIRA, I.(orgs.). Encontros: Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

OITICICA FILHO, Cesar. Hélio Oiticica: Museu é o mundo . Beco do Azougue, Rio de Janeiro, 2011. (catálogo)

OITICICA FILHO, Cesar e COELHO, Frederico (orgs.) Conglomerado Newyokaises. Beco do Azougue, Rio de Janeiro, 2013.

OSORIO, Luiz Camillo. Razões da crítica. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. “A política das artes e/ou a apropriação institucional: a partir de alguns casos com os parangolés de Hélio Oiticica” in Revista ArteFilosofia, Ouro Preto, n.17, Dezembro 2014

_____. “As cores e os lugares em Hélio Oiticica: uma leitura depois de Houston” in *ARS* (São Paulo) vol.5 no.10 São Paulo 2007

PAPE, Lygia, Entrevista à Angélica de Moraes, publicada em “Espaço de memória”, da Folha do São Paulo, em 16 de maio de 2004. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1605200404.htm>

PARENTE, A. Revista FAMECOS • Porto Alegre • nº 11 • dezembro 1999 • semestral 127

PARKS, Tim O Banco Medici. Poder, dinheiro e arte na Florença do século XV. São Paulo: Editora Record, 2008

PEDROSA, M. Os projetos de Helio Oiticica. *Jornal do Brasil - Suplemento Dominical*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1961.

PEQUENO, Fernanda. Curadoria: ensaios & experiências. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/UERJ, vol. 2. nº 21, 2012.

_____. Documenta (13). *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.25, maio de 2013.

PLATAFORMA NOVOS CURADORES. Autor não identificado. Curadoria e montagem de exposições de arte: um campo de diversas profissões.

QUEIROZ, Beatriz Morgado de. CRELAZER: O DEVANEIO COMO VALOR ESTÉTICO CONTEMPORÂNEO in XX Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011, Belém do Pará. Anais do XX Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Belém do Pará: 2011.

_____. Hélio Oiticica e não cinema (dissertação). UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

_____. IMAGEM-PARANGOLÉ E DISPOSITIVOS DE “EXCORPORAÇÃO” NA ARTE CONTEMPORÂNEA. Anais do 23º Encontro da ANPAP. Belo Horizonte: 2014.

RAMIREZ, M. C. et al. Hélio Oiticica The Body of color. Houston: The Museum of Fine Arts, Houston, 2007.

RAMOS, Alexandre Dias. Apresentação. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouk, 2010.

RAMOS, Nuno. À Espera de um Sol Interno. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jul. 2001. Caderno Idéias, p. 4-6.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO/Editora 34, 2005.

_____. A Comunidade Estética. *Revista Poiésis*, n 17, p. 169-187, Jul. de 2011.

_____. O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RATTEMAYER, Christian; et al. *Exhibiting the New Art*. Op Losse Schroeven and When Attitudes Become Form, 1969. Exhibition Series Editors, Afterall Books Editorial Directors, 2010.

REBOUÇAS, Júlia. FREDERICO MORAIS: CRÍTICA, CURADORIA E ARTE. In: XXIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2014, Belo Horizonte. Anais do XXIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Belo Horizonte: ANPAP -PPGArtes UFMG, 2014. v. 1. p. 3347-3359.

REINALDIM, Ivair. Tópicos sobre curadoria. *Revista Poiésis*, n 26, p. 15-28, Dezembro de 2015.

ROJAS, Roberto; CRESPIÁN, José Luis; TRALLERO, Manuel; VARINE, Hugues de. *Os museus no mundo*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

ROLNIK, Suely. *Resistência e criação: um triste divórcio*. 2003.

_____. *Geopolítica da Cafetinagem*. 2006

ROSE, Gillian. *Visual methodologies: An introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage, 2001.

ROSE, Nikolas. *Powers of freedom: reframing political thought*. Cambridge University Press, Cambridge. 1999.

RUGGIERO, Amanda Saba. *Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica* (tese) FAU USP - São Paulo, 2014.

RUPP, Betina. *Curadorias na Arte Contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*. Dissertação de Mestrado. PPGAV da UFRGS. Porto Alegre, 2010.

SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura e artes do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003.

SCIGLIANO CARNEIRO, Beatriz. *Relato da Conferência: "Correspondências para além do silêncio"*, de Dorothea Zwirner, realizada durante a 27ª Bienal de São Paulo, em 28 de janeiro de 2006. Publicado em <http://www.forumpermanente.org/administ/bienal-marcel/marcel30-doc/marcel30-conf05a>

SCOVINO, Felipe. *Ser curador hoje*. In: *Revista Poiésis*, n 26, p. 35-40, Dezembro de 2015

SHEIKH, Simon _____. 'Notes on Institutional Critique', in *Transform* 01.06.

_____. 'On the Standard of Standards, or, Curating and Canonization', *Manifesta Journal* # 11, Amsterdam, 2011, pp. 13-8.

_____. 'Vectors of the Possible: Art Between Spaces of Experience and Horizons of Expectation', in: Maria Hlavajova, Simon Sheikh & Jill Winder (Eds.), *On Horizons*, BAK, Utrecht, 2011, pp.152-66.

_____. 'Towards the Exhibition as Research' in Paul O'Neill and Mick Wilson, *Curating Research*, Open Editions, London, 2013.

_____. 'Articulation: On the Position of the Curator' in Ann Demester, Edna van Duyn and Hendrik Folkerts (Eds.), *The Shadowfiles: Curatorial Education*, de Appel, Amsterdam, 2013.

SHUSTERMAN, Richard. *The End of Aesthetic Experience*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 55 n. 1, Philadelphia, EUA: Wiley/Blackwell, 1997.

_____. "Arte e Teoria: Entre a Experiência e a Prática" *Vivendo a Arte*. Rio de Janeiro, 34, 1998.

SCHULZE, Gerhard. *Die Erlebnisgesellschaft* (Frankfurt: Campus, 1992). [Published in English as *The Experience Society* (London: Sage, 2005).

SILVA, Renato. The institutional debate. A comparative Study between Neoconcretism and Minimalism (tese). Universidade do Texas, 2001.

SILVÉRIO NETO, Adriane. Invenções de arquitetura uma análise de Instant City e Éden como propostas experimentais arquitetônicas. (Dissertação) PPGAU-FAUeD - UFU: 2015

SMITH, Therry. Cultural Confinement. In “Robert Smithson: The Collected Writings”, ed. Jack Flam. Mitt Press, 1996, p. 154. Tradução: Maria Helena Bernardes. Texto publicado originalmente como contribuição à Documenta 5 de Kassel.

_____. Thinking Contemporary Curating. ICI Perspectives in curating n.1. New York, 2012.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. Porto Alegre: LP&M, 1987.

SOULAGES, François et al. (orgs.). O sensível contemporâneo. Salvador: UFBA, 2011.

SOUZA, Cinara Barbosa de. “O Dispositivo da Curadoria: entre seleção, conceito e plataforma”. Tese (doutorado). Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2013.

SOUZA, Helena Vieira Leitão. Colecionismo na Modernidade *In: Anais da ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História*. Fortaleza, 2009.

SPRICIGO, Vinícius Pontes. Arte e tecnologia : a poética participacionista de Hélio Oiticica e a arte tecnológica contemporânea. (dissertação) - Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, 2004.

_____. Contribuições para uma reflexão crítica sobre a Bienal de São Paulo no contexto da globalização cultural. *in Periódico Permanente*. V.2, n.1, 2013.

STRAUSS, David Levi. *The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps*. *In: The Brooklyn Rail*. Publicado em 8 de dezembro de 2006. Disponível em: <http://www.brooklynrail.org/2006/12/art/the-bias-of-the-world>

SUANO, Marlene. O que é museu? Coleção Primeiros Passos. São Paulo, Brasiliense: 1986.

TEJO, Cristiana (org). Panorama do Pensamento Emergente. Porto Alegre: Zouk Editora, 2011

THOMPSON, Nato. (ed.) Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011, London: The MIT Press, 2012.

UZEL, Jean-Philippe. Entre a estética e o político: O Sensus Communis. *IN: Revista Poiésis*, n 17, p. 112-141, Julho de 2011. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_INT_Esteticapolitico.pdf

VAZ, Suzana. “HO|ME – Hélio Oiticica e Mircea Eliade; tendência para o concreto: mitologia radical de padrão iniciático”. *Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica*, BRAGA, Paula (org.). São Paulo: Perspectiva, 2007 (no prelo).

VERAS, Eduardo. Sobre o ofício do curador, Alexandre Dias Ramos (resenha crítica) in *Revista Norte-16*. Arquipélago Editorial: 2010. Disponível em: <http://issuu.com/arquipelago/docs/nortel6/3>

VIRNO, Paolo. Virtuosismo e revolução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. WEBSITE do Programa Hélio Oiticica / Itaú Cultural: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>

VON HANTELMANN, Dorothea. "The Experiential Turn." In *On Performativity*, edited by Elizabeth Carpenter. Vol. 1 of *Living Collections Catalogue*. Minneapolis: Walker Art Center, 2014. <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>.

_____. "Notes on the Exhibition" Série: 100 Notes, 100 Thoughts DOCUMENTA (13) n88 in the Book of Books, catalog 1/3, Hatje Cantz, 2012.

_____. "The Curatorial Paradigm" in *The Exhibitionist. Journal on Exhibition Making*. No.4 Junho 2011. Disponível em: <http://the-exhibitionist.com/wp-content/uploads/2013/09/The-Exhibitionist-issue-4.pdf>

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*, São Paulo, Boi Tempo- SESC, 2006.

Reportagens sobre Hélio Oiticica

Em vida:

DUNLOP, Ian. You can even paddle at this show. *Evening Standart*, march 3, 1969.

EMILIO CARLOS, E. Helio Oiticica. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 01 jul. 1965.

EAST LONDON ADVERTISER. Walk through sand and playing billiards at the art gallery. February 28, 1969.

GOSLING, N. Lotus – Land, East London. *The observer review*, 9 de março de 1969.

MENDES, L. Helio vai de Labirinto. *Domingo Ilustrado*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1971. 1.

MORAIS, Frederico. Um ditador tropicalista em Londres. *Jornal Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 Março 1969.

MULLINS, E. Everybody's civilised. *The Sunday telegraph*, Londres, 23 fevereiro 1969.

_____. This other –and unnecessary – Eden. *The Sunday telegraph*, 9 março 1969.

O GLOBO. Oiticica espanta Londres com sua arte e araras. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 março 1969.

OVERY, Paul. Cabins. *The listener*, march 6, 1969.

_____. Space without and within. *The Financial Times*, march 18, 1969.

THE TIMES, Participation at Withechapel. Londres, march 10 1969.

Póstumas:

ALZUGARAY, Paula; Gazire, Nina. "Entre a arte e o cativo" publicada em *Istoé*, de 08.10.2010

ALZUGARAY, Paula. "Jardins suspensos" publicada na *Istoé* em 4 de outubro de 2010

COELHO, Frederico. "Ainda HO ou um pouco de história não faz mal a ninguém" *Post* no blog "Objeto Sim Objeto Não", publicado em 20.10.2009. Disponível em:

<http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2009/10/ainda-ho-ou-um-pouco-de-historia-nao.html>

COSTA, M. I. D. Helio Oiticica em ambiente Londrino. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 abril 1969.

CYPRIANO, Fabio. “Cor é destaque de exposição de Hélio Oiticica em Houston / Museu que comprou coleção de Leiner contribui para institucionalizar artista carioca”, publicada em Ilustrada/Folha de São Paulo em 21.03.2007.

CYPRIANO, Fabio. “Didatismo é o forte da retrospectiva”, publicada em Folha de São Paulo, em 12.10.2010

FIGUEIREDO, Luciano. depoimento na reportagem: “Coordenador do Projeto H.O. ataca Bienal”, matéria publicada na Folha de São Paulo, em 10.05.1994

FIORAVANTE, CELSO. “Documenta começa com jeito brasileiro”, publicada na Folha de São Paulo em 21.07.1997

FIORAVANTE, Celso. “Kassel quer Oiticica 'vestindo' alemães”, publicada em Folha de São Paulo, em 19.06.1997

FIORAVANTE, C. Havana recebe Helio Oiticica interativo. Folha de São Paulo, São Paulo, 10 agosto 2000.

GIOLA, Mario. “‘Tropicália’ revive o Brasil dos anos 60” publicada na Folha de São Paulo em 07.08.2007.

GONÇALVES, Marcos Augusto. “A vitória de HO”, publicada em Folha de São Paulo, em 16.02.1997

PEDROSA, Adriano. “Bólides e parangolés tiram o Brasil da periferia da arte”, publicada em Folha de São Paulo, em 19.06.1997

PILEGGI SÁ, Rubens. “A remontagem como documento”. Publicada em 27.09.2007 em Canal Contemporâneo. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001447.html>

PILEGGI SÁ, Rubens. “Carta aberta aos responsáveis pelo MAM-Rio e pela Exposição TROPICÁLIA”. Publicada em 24.08.2007 em Canal Contemporâneo. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001385.html>

VELASCO, Suzana. “Europalia dá visibilidade ao Brasil, mas sofre com desorganização e interferências do governo” publicada no jornal O Globo em 23 de outubro de 2011.