

“CURADORIA DE EXPERIÊNCIAS” – PERCURSO DA TESE

“CURATING EXPERIENCES” – THESIS TRAJECTORY

Beatriz Morgado de Queiroz / UFRJ

RESUMO

O artigo percorre o desenvolvimento da noção de “curadoria de experiências” durante minha pesquisa de doutorado. A tese investigou e problematizou 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. Considerando a curadoria como espaço de negociação, estudos de caso relacionados à organização de exposições - tanto em vida quanto póstumas – de obras do artista brasileiro Hélio Oiticica guiaram a investigação.

PALAVRAS-CHAVE: Curadoria de experiências; virada experiencial; participação; Hélio Oiticica.

ABSTRACT

The article explores the development of the notion of "curating experiences" during my doctoral research. The thesis investigated and problematized 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. Considering curatorship as a negotiation field, case studies related to the exhibitions making - both in life and posthumous – of artworks created by Brazilian artist Hélio Oiticica guided the investigation.

KEYWORDS: *Curating experiences; experiential turn; participation; Hélio Oiticica.*

Propor uma reflexão que envolva o estado da curadoria de arte hoje é uma tarefa urgente e complexa com a qual me comprometi durante minha pesquisa de doutorado. Ao longo da tese, intitulada “CURADORIA DE EXPERIÊNCIAS: estratégias para exibição de obras participativas em exposições de arte contemporânea (parte 2: Hélio Oiticica)”, disparei o processo de investigação sobre o que venho chamando “curadoria de experiências”, discutindo os novos modos de pensar-organizar-habitar exposições requisitados pela proliferação de proposições artísticas nas quais interessa mais a experiência da obra do que seu caráter objetual. A fertilidade desta discussão, expandida durante o doutorado, nos fez enfatizar um dos diversos caminhos descobertos para abordar o problema. Ao priorizar estudos de casos ligados à produção do artista Hélio Oiticica como a “parte 2”¹ de um processo de pesquisa, demonstramos que o mesmo não se encerra com a tese, mas emerge junto a ela e guarda muitas outras possibilidades de desdobramentos. Nesta comunicação - submetida ao Comitê de Curadoria do 27º encontro da ANPAP - apresento de forma introdutória alguns dos principais aspectos convocados durante o desenvolvimento da minha tese de doutoramento na Escola de Comunicação da UFRJ².

O privilégio da experiência em detrimento ao objeto acabado emergiu no campo da arte, de forma definitiva, pelo menos desde os anos 1960, ainda que possamos encontrar exemplos anteriores. 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 suas formas de atuar e se relacionar com seus públicos. Ao produzir pensamento sobre a problemática trama que participa da episteme e das práticas curatoriais hoje, notei que, ao mesmo tempo em que crescem os episódios em que participação do público vem sendo estimulada e programada pelos próprios museus e instituições de arte (perdendo o caráter inicial de contestação) – ainda que, por vezes, acompanhadas de críticas à dimensão espetacular ou já tidas como meras exigências protocolares – a dimensão participativa de determinadas produções é constantemente negligenciada ou até impedida nestes mesmos espaços - especialmente os trabalhos oriundos das práticas experimentais da década de 1960, localizadas na fronteira entre a arte moderna e a contemporânea.

Passei a suspeitar que a programação de obras que funcionam como experiências direcionadas à “participação” corporal do espectador apontaria para uma nova problemática da curadoria contemporânea, que comecei a investigar a partir da tese. Muitas questões surgiram a partir da percepção deste jogo duplo em que a participação é ao mesmo tempo estimulada e impedida em mostras recentes. Como organizar exposições contemporâneas que privilegiem obras que são mais experiências sensíveis do que objetos em si? Quais os desafios e estratégias desenvolvidos quando a experiência da obra exigir o engajamento físico do corpo do espectador? 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?

Diante da impossibilidade de dar conta de tamanho problema, optei, para efeito da tese (“começando” pela parte 2), por restringir a investigação aos desafios para a re-exibição, no contexto atual, das proposições artísticas lançadas por artistas experimentais há quase 50 anos. Questionei situações que vem se naturalizando em grandes mostras, como a exposição de *bólides*, de Oiticica ou dos *bichos*, de Lygia Clark (precursores da inclusão da sensorialidade do espectador na obra de arte) intocáveis em caixas de acrílico. Nesta direção, priorizei explorar essas questões a partir da análise das exposições de Hélio Oiticica - cuja obra-vida já havia norteado minha dissertação de mestrado - com o intuito foi questionar, rever e aprender com estas investigações sobre o valor, as possibilidades e os limites da “curadoria de experiências” hoje.

Nesse contexto, investiguei 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 concebido por seus inventores. Há também os que tentam reencenar com “fidelidade” 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, tratamos de buscar nas práticas curatoriais, as soluções encontradas em cada exibição e seus efeitos nos regimes espetatoriais. Através disso, percebi de que maneiras a curadoria exige novas estratégias que deem conta da necessidade e da multiplicidade de modos de participação de uma obra-experiência.

O trajeto percorrido para construir a noção de “curadoria de experiências”, ao longo de três capítulos, iniciou-se com uma breve genealogia dos sentidos e práticas em disputa na noção de curadoria de arte, a qual acrescentamos um mapeamento das discussões contemporâneas que envolvem a organização de exposições. No segundo capítulo, abordamos a “experiência estética” em intercessão com as noções de participação, curadoria e arte contemporânea, problematizando as mudanças históricas, que desde a modernidade, ativaram o corpo como lugar de produção de experiências perceptiva. Em seguida, percorremos a emergência de uma “virada experiencial” social, econômica, cultural e estética, surgida nos anos 1960, enfatizando as singularidades da participação fenomenológica em obras deste período - como as de Hélio Oiticica -, e investigamos o momento em que as instituições de arte começam a incorporar estas proposições, tornando-se espaço privilegiado de promoção de experiências estéticas “participativas”. Com esta base estabelecida foi possível partir, no último capítulo, para nossos primeiros estudos de caso em “curadoria de experiências”, quando analisamos e comparamos curatorias promovidas pelo próprio Hélio Oiticica em espaços institucionais – com ênfase na “Experiência Whitechapel” - e as tentativas de exibição póstuma de sua produção, a partir dos anos 1980.

Após esta breve introdução, destacarei as principais abordagens evocadas durante o percurso da tese que nos permitiram discutir as possibilidades e estratégias para exibição de obras participativas em exposições de arte contemporânea.

GENEALOGIA DA CURADORIA DE ARTE: SENTIDOS E PRÁTICAS EM DISPUTA

Nos tempos atuais, cada vez mais o nome “curador” confere *status* de autoridade a profissionais que sempre existiram, como o editor de livros ou o programador de sala de cinema, que em versões “sofisticadas” vem sendo assim nomeados. Adequado em diversos campos, o termo parece, a princípio, enaltecer e legitimar essas atividades, operando na lógica do capital que busca por novidades constantes. A medida que constatamos que o desgaste contemporâneo no uso do termo

“curadoria”, optamos por iniciar a tese mapeando tanto a variedade de atividades nomeadas com por esse mesmo nome quanto a trajetória da prática de organizar e exhibir objetos que deu origem às primeiras instituições de arte.

Para essa investigação, propomos como método, 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. Este gesto nos permitiu colocar sob suspeita uma possível noção universal de curadoria e curador, nos afastamos da crença nas origens ao negar um sentido trans-histórico atribuído a estas palavras. Ao mapear as práticas nomeadas como “curadoria”, atravessamos desde suas mais antigas configurações históricas às mais diversas operações assim nomeadas hoje.

As primeiras aparições do termo “curadoria” remetem a Roma Antiga, quando curadores eram os altos funcionários responsáveis por “tomar conta” (*caretakers*) dos departamentos de obras públicas, supervisionando aquedutos, balneários e esgotos do Império. Tal título tinha sentido jurídico e burocrático e não se relacionava, portanto, às pinturas de afrescos, murais decorativos ou esculturas com influências gregas que marcaram a historiografia da imagem nesse período. Segundo as sociólogas da arte Sabrina Sant’Anna e Ana Miranda (2015), 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 “curador” do dicionário Aurélio. Até então, não havia qualquer menção desta função relacionada à arte.

Após mapear conotações jurídicas, afetivas, religiosas e burocráticas pelo quais se deslocaram os significados desta palavra, descobrimos que a quase “natural” associação entre curadoria e o campo da estética é um fenômeno recente. A “curadoria”³ 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 no sistema de arte hoje são anteriores à concepção moderna de “Arte”, que surge a partir do Renascimento (BELTING, 1983).

Inteligência curatorial

Identificamos que a preocupação em selecionar, preservar, pesquisar e expor objetos, muitas vezes associadas ao exercício curatorial, emergem com diversas práticas do colecionismo, também anteriores à “história da arte”. Ainda que os termos curador/curadoria não fossem empregados na maioria dos casos, havia sintomas de uma “inteligência curatorial” (BASBAUM, 2008) pelo menos desde quando obras de arte passaram a ser apresentadas publicamente. O próximo passo foi investigar as condições históricas, políticas, sociais, discursivas e estéticas dos processos que envolveram às primeiras exposições públicas de obras de arte - o que nos permitiu seguir os rastros do encontro entre a prática da curadoria e o campo da arte. Identificamos não apenas os profissionais envolvidos nesse processo, como 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.

A noção de “inteligência curatorial” - expressão cunhada para designar a operação de reconstruir estas, cada vez mais numerosas, camadas de mediação, que tomamos emprestada do artista-etc Ricardo Basbaum (2008) - abriu nosso campo de interesse para além da determinação da figura de um curador. Neste trajeto, pudemos associar a curadoria à função expositiva, sempre interessada e complexa, pois participam dela não apenas os curadores, mas também, os artistas, os públicos, a instituição, os patrocinadores, as políticas públicas, etc... Atravessados, estes atores interferem, negociam e redefinem a maneira como o espectador entra em contato com a obra. Analisamos a emergência de um sistema de fundamentos construídos para legitimar o que é arte, governando as nossas relações sociais, culturais e psíquicas com a imagem e também a construção de um lugar fixo para o observador, marcado pela descorporificação da visão.

Ao problematizar as relações entre “percepção, participação e corpo” neste momento histórico, vemos emergir os paradigmas que colocaram sujeito e objeto em polos 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 do observador. Este modelo de observação, contemplativo, distanciado, passivo, tornou-se padrão para a configuração dos primeiros espaços criados para exibição das coleções de arte

emergentes, como gabinetes, galerias e salões e depois museus, exposições universais e Bienais, influenciando e delimitando a experiência do público.

Além de descortinar os múltiplos formatos de apresentação de arte que disputaram e contribuíram para a estruturação desses espaços, foi adequado abordar e compreender os deslocamentos nas maneiras de expor: desejo de sua exibição pública, públicos, critérios de montagem, formatos, origem das decisões e interesses envolvidos... A expansão dos modos e espaços de exibição no fim do século XIX passou a exigir cada vez mais esforços na concepção e viabilidade dos arranjos expositivos. A continuidade e regularidade dessas formas de expor não impediu a invenção, durante o século XX, de novos formatos interessados em questionar esses padrões, contribuindo para a invenção da curadoria como função necessária e regular de mediação no sistema de arte.

O coeficiente curatorial

Mesmo que a história “oficial” se esforce para naturalizar a figura do curador, é apenas após a Segunda Guerra Mundial que o termo passa a ser usado para nomear o “autor” de uma exposição. As investigações sobre as “origens” da curadoria vem constantemente destacando homens, estadunidenses ou europeus, que assumiram a autoria pela apresentação pública das obras de arte, contribuindo para a sua renovação. Nesse sentido, ao longo da tese, tomamos o cuidado metodológico de distinguir a curadoria como função expositiva, rede, dispositivo ou “inteligência” da “invenção” da curadoria como profissão que responde hoje a atividade do organizador de exposições. Essa diferenciação foi fértil para a definição da “curadoria de experiências” como uma condição contemporânea da curadoria de arte, que não se confunde com a atuação de determinados curadores. Os discursos contemporâneos que supervalorizam o protagonismo destes, deixam como figurantes elementos e atores que interferem na experiência do público, mas não são incluídos nas análises expositivas. Compreendendo a curadoria como situação, passamos a consideramos as modulações, circunstâncias e camadas de mediação que atravessam a organização de cada mostra e o poder de atuação dos curadores.

Tornou-se evidente que há sempre uma diferença entre a intenção inicial do curador ao idealizar um projeto curatorial e a sua realização. Inspirados na noção de “coeficiente artístico” de Marcel Duchamp (2004), passamos a chamar esta diferença

de coeficiente curatorial. Este fator marca justamente a presença de outros elementos interferindo na dinâmica curatorial, que fogem à vontade imperativa do curador, e nos força a considerar também o que acontece a partir da abertura da exposição. Ao estudarmos as mostras que exibiram Hélio Oiticica, ficou nítido como, por exemplo, 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 desejada 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, o local onde este atrito ocorre é, por excelência, a exposição. Indagamos como a experiência dos espectadores ativam e trazem novidades à exposição. São raros os casos em que a escuta dos públicos modifica a mostra depois de inaugurada, afinal são tidas como produtos acabados. Este problema curatorial nos ajudou a discutir as possibilidades da “curadoria de experiências”.

Nesse sentido, investigamos o 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 crescente e ainda recente bibliografia crítica sobre o tema, levantamos algumas tópicos que vem pautando os debates contemporâneos sobre curadoria (de forma a apoiar a análise dos estudos de caso), discutindo a emergência da figura do curador como autor; a hipervalorização deste profissional e sua relação com a sociedade do espetáculo; o impacto de uma “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 - muitas das quais a participação do público tornou-se estratégica.

CURADORIA, EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, PARTICIPAÇÃO

Finalizamos o primeiro capítulo da tese com a sugestão, lançada por Luiz Camillo Osório (2015: 72), de que a exposição coincida com uma “uma experiência, ao mesmo tempo intelectual, sensorial, tecnológica e assumida como um conjunto expositivo”. Esta pista nos ajudou a investigar, no capítulo seguinte, a centralidade que as “experiências” vem assumindo no dispositivo curatorial. Mas, se nossas discussões envolvem arte, corpo, subjetividade e experiência, antes de avançar foi preciso problematizar as mudanças históricas nas relações entre esses campos. Não tomamos 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 pesquisadora Maria Cristina Franco Ferraz (2009), apoiada nas leituras de Jonhatan Crary, demonstra que muitos traços por vezes associados à “pós-modernidade”, como fragmentação, desreferencialização e descentramento do sujeito, 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 desses 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.

A virada experiencial como problema curatorial

Para esboçar uma noção de “curadoria de experiências” foi preciso esclarecer que a noção de experiência de nosso interesse surge durante o processo sensorial de ativação de uma obra de arte através do corpo do espectador, fruto portanto de uma arte considerada “participativa”. Ao problematizar essa noção, resgatamos ao longo da pesquisa, 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 historiadora da arte alemã Dorothea von Hantelmann (2014), pelo crescente interesse na produção de experiências quase como um “meio artístico”, desde os anos 1960, exigindo novas políticas institucionais. Investigamos o momento do 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. “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”, avaliou von Hantelmann.

Na tentativa de analisar esse processo, a pesquisadora alemã investigou dois ângulos da dimensão experiencial da arte. Por um lado, propõe uma perspectiva histórica da arte, a partir da emergência de posições artísticas, como as da “Minimal Art” nos EUA. Por outro, avalia os desdobramentos dessa questão em diálogo com as novas configurações do capitalismo neoliberal em que as “experiências” tornam-se centrais também aos novos modelos econômicos, culturais e sociais, marcando a transição de uma “estética do objeto” para uma “estética da experiência”.

Entendemos que seria preciso buscar o sentido de experiência que emerge a partir dos trabalhos artísticos, e não adequá-los a alguma teoria filosófica prévia. Por isso, acrescentamos e friccionamos à perspectiva de von Hantelman baseada na produção minimalista, as contribuições do movimento Neoconcreto no Brasil, especificando as proposições de Hélio Oiticica (foco de nossos estudos de caso). 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. Analisar a trajetória singular de Hélio Oiticica desde que participa deste movimento, demonstrou 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*, buscamos compreender como sua poética contribuiu para tensionar os rumos contemporâneos assumidos pela experiência participativa em museus e galerias, embasando nosso estudo de casos.

Muitas das situações artísticas experimentadas durante a década de 1960 promoveram a ideia de um público inventivo e atuante como condição do fazer artístico. Estas, marcadas por um golpe no modelo estético dominante, desprivilegiaram a visão sobre o objeto artístico e passaram a convocar o corpo, carregado de sensações. 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 experienciar 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, em nosso projeto de pesquisa, experiência estética e participação do espectador.

Arte e Participação na Sociedade da Experiência

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) As análises desta autora 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. Hoje, a curadoria de exposições em que a arte toma a forma da experiência surge como sintoma de um

contexto histórico onde a experiência da participação é apontada tanto como instrumento de resistência quanto como aliada ao neoliberalismo.

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".

EXPOR OITICICA

Com esta base estabelecida foi possível partir para nossos primeiros estudos de caso em "curadoria de experiências". Ao longo do último capítulo, exposições da obra de Hélio Oiticica 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 dos públicos, 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".

Nos debruçamos pelas diversas exposições-experiências⁴ em que o artista "testou" suas formulações sobre a participação ao organizar o contexto de exibição de suas obras – atuando, hoje poderíamos dizer, como artista-curador. Ao conceituar seu "Programa Ambiental", em 1966, defendeu que "Museu é o mundo; é a experiência cotidiana", e, nesta mesma frase, pontuou também: "ou nós o modificamos [o museu] ou ficamos na mesma". Descobrimos que ao exercer a atividade curatorial, foram inúmeras as ocasiões em que superou o modelo tradicional de "exposições" pelo de *manifestações ambientais*, abrindo brechas para expandi-lo *além da arte*. Entre tais situações, investigando detalhadamente sua "Experiência Whitechapel", realizada em parceria com Guy Brett (como sustentamos, apesar desta curadoria aparecer sempre associada exclusivamente ao nome desse crítico inglês), na *Whitechapel Gallery*, em 1969, em Londres.

Estudar tal mostra nos levou a compreender 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. O "sucesso" desta exibição se justifica pela inventividade, sensibilidade, dimensão processual, escuta do *participador* e pelo risco de "fracassar" deste exercício curatorial.

Ao compararmos esta situação às tentativas de exibição póstuma de sua produção, a partir dos anos 1980, foi possível traçar o processo de transformação da obra de Oiticica em patrimônio público e os muitos embates que restringem o alcance a suas propostas, e até impedem sua realização, passando a exigir a invenção de novas maneiras de apresentar publicamente esses trabalhos. 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 neste contexto em que a conservação material das peças "originais" impedem a preservação de sua condição experiencial. Mais do que buscar soluções seguras e definitivas, estes estudos de caso nos ajudaram a analisar como, pelas práticas curatoriais, desenvolveram-se estratégias expositivas para testar possíveis respostas em diferentes situações.

PRELÚDIO PARA A "CURADORIA DE EXPERIÊNCIAS"

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. 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, desta forma, notamos a importância de destacar os processos curatoriais nas pesquisas acadêmicas interessadas nos modos de ser da arte contemporânea. Concluímos que mesmo nas situações em que as obras de Oiticica são apresentadas intocáveis é a incapacidade de renovação do museu ou galeria que fica primeiro exposta, mas também o esgotamento criativo para questionar a naturalização destas montagens que transformaram sua obra em algo estático.

O interesse em estratégias expositivas sintonizadas com a arte tomada como experiência, abriu caminhos múltiplos e inesperados que extrapolaram o espaço da tese. Tanto que, ao invés da tradicional "Conclusão", chamei o último bloco da tese de "prelúdio para a 'curadoria de experiências'". Desta forma, busquei enfatizar a urgência de prosseguirmos com à investigação sobre o que chamei de "curadoria de

experiências”, como venho me comprometendo a partir do desenvolvimento do meu projeto de pós-doutorado, iniciado em 2018 na Escola de Comunicação da UFRJ.

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 também 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 habitar o presente.

Notas

¹ Começar a pesquisa pela parte 2, além de demonstrar que tal estudo de caso foi uma opção entre tantas possíveis, um meio e não um “início”, presta homenagem ao artista brasileiro Flavio de Carvalho, que em 1931 batizou de “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.

² A tese é a primeira do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação de UFRJ no campo dos estudos curatoriais.

³ Segundo as sociólogas da arte Sabrina Sant’Anna e Ana Miranda, 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 “curador” do dicionário Aurélio. Até então, não encontraríamos qualquer menção desta função relacionada aos museus ou à arte.

⁴ O termo “exposição-experiência” foi usado em alguns textos de Oiticica para tratar da retrospectiva na Whitechapel (OITICICA - AHO 0685.69-p2). Vale destacar também que em texto publicado em 29 de setembro de 1971 na coluna “Geléia Geral”, do Jornal “Última Hora”, o artista se diferenciava da maioria de artistas preocupados em “expor em galerias”, argumentando que as poucas apresentações públicas nas quais havia participado foram tomadas como “experiências” inovadoras, autênticas e vividas e não como “chauvinismo promocional”.

Referências

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.

BELTING, Hans. *The end of the history of art?* Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

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.

-
- CARVALHO, Victa de. Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea. In: Revista Poiésis, n. 12, 2008.
- DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo. Perspectiva: 2004
- 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.
- OITICICA, Hélio. Acervo pessoal do artista digitalizado; disponibilizado via: AHO - Arquivo HO, Rio de Janeiro: Projeto HO, 2006 (DVD)
- OSORIO, Luiz Camillo. Virada Curatorial: o pôr-em-obra da exposição como poética relacional. Revista Poiésis, n 26, p. 65-80, Dezembro de 2015.
- SANT’ANNA, Sabrina; MIRANDA, Ana Accorsi; MARCONDES, Guilherme. Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. Actas de la XI Reunión de Antropología del Mercosur. Diálogos, prácticas y visiones desde el Sur. Montevideo: 2015.

Beatriz Morgado de Queiroz

Pós-doutoranda do PPGCOM ECO UFRJ, com bolsa PNPd/CAPES. Doutora em Comunicação e Cultura pela ECO UFRJ, com estágio doutoral junto ao Centro de Estudos Curatoriais da University of Essex, com bolsas CNPQ e FAPERJ, respectivamente. Mestre pela mesma instituição, com bolsa CAPES. Pesquisa questões ligadas à curadoria de arte, história das exposições, experiência estética, participação do espectador, cinema experimental e a poética de Hélio Oiticica.