

DOSSIER

Whitechapel-Experiment de Hélio Oiticica: exposição como campus de experiências

Hélio Oiticica's Whitechapel Experiment: exhibition as experimental campus

Beatriz Morgado de Queiroz

Recibido: octubre 2018

Aprobado: diciembre 2018

Resumo

Neste artigo, investigaremos o processo curatorial da exposição retrospectiva do artista brasileiro Hélio Oiticica, realizada na Whitechapel Gallery, em 1969, em Londres. Analisaremos como a mostra, batizada de *Whitechapel-Experiment* pelo artista, provocou uma completa redefinição dos contornos e possibilidades do espaço institucional da galeria ao ser concebida como um campus de experiências para a vivência livre do público. Nossa pesquisa não se restringe ao discurso curatorial ou ao protagonismo de um curador, mas se interessa pela “inteligência curatorial” que envolve complexas negociações e articula desde a idealização e viabilização da mostra até as estratégias para ativação do espaço expositivo pelo “participador” e além. Através deste estudo, buscamos refletir sobre os dilemas curatoriais que envolvem exposições de arte contemporânea interessadas em oferecer obras baseadas na participação sensorial do público.

Palavras-chave: Hélio Oiticica, Whitechapel-experiment, Participação, Curadoria de experiências

Abstract

In this article, we will investigate the curatorial process of the retrospective exhibition of the Brazilian artist Hélio Oiticica, held at the Whitechapel Gallery in 1969 in London. We will analyse how the exhibition, called *Whitechapel-Experiment* by the artist, provoked a complete redefinition of the contours and possibilities of the institutional space of the gallery when being conceived as an experimental campus where for “vivências” by the audience. Our research is not restricted to the curatorial discourse or the role of a curator, but it is interested in the “curatorial intelligence” that includes complex negotiations and articulates from the conception and viability of the exhibition to the strategies for activating the exhibition space by the “participator” and beyond. Through this study, we sought to reflect on the curatorial dilemmas that involve contemporary art exhibitions interested in offering works based on the sensorial participation of the audience.

Key words: Hélio Oiticica, Whitechapel-experiment, Participation, Curating experiences



Whitechapel Experiment de Hélio Oiticica: exposición como campus de experiencias

Hélio Oiticica's Whitechapel Experiment: exhibition as experimental campus

Resumen

En este artículo, investigaremos el proceso curatorial de la exposición retrospectiva del artista brasileño Hélio Oiticica realizada en 1969 en la Whitechapel Gallery, en Londres. Analizamos cómo la muestra, llamada de *Whitechapel-Experiment* por el artista, provocó una completa redefinición de los contornos y posibilidades del espacio institucional de la galería al ser concebida como un campus de experiencias para la vivencia libre del público. Nuestra investigación no se restringe al discurso curatorial o al protagonismo de un curador, pero se interesa por la “inteligencia curatorial” que implica negociaciones complejas y articula desde la idealización y *viabilización* de la muestra hasta las estrategias para la activación del espacio expositivo por el “participante” y más allá. A través de este estudio, buscamos reflexionar sobre los dilemas curatoriales que envuelven exposiciones de arte contemporáneo interesadas en ofrecer obras basadas en la participación sensorial del público.

Palabras clave

Hélio Oiticica, Whitechapel-experiment, Participación, Comisariar experiencias

Cómo citar: Morgado de Queiroz, B. (2018). *Whitechapel-Experiment de Hélio Oiticica:* exposição como campus de experiências. *Sin Objeto*, 01, 84-108.

Doi: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2018.01.06

“Exposição? Eu não!”, exclamava o artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) em texto publicado em 1971 no jornal carioca “Última Hora” (1). Ao longo da publicação, associava o termo “exposição” a eventos comerciais, voltados apenas para a venda de obras: “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” (2). Posicionando-se ao lado dos artistas de sua geração (3) comprometidos com “ideias profundas ou limite” e diferenciando-se dos interessados em “expor em galerias”, argumentava que as poucas apresentações públicas nas quais havia participado foram tomadas como “experiências” inovadoras, autênticas e vividas.

Se a história das exposições é repleta de situações em que os artistas atuaram como curador (4), nos cabe investigar a particularidade da atuação de Hélio Oiticica nesta posição. Sem estender o desgastado debate sobre a negação das instituições de arte pelo artista, nos interessa analisar como, ao exercer a atividade curatorial, Oiticica redefiniu e alargou os contornos dos espaços convencionalmente dedicados à arte ao conceber uma exibição onde o público deve se expor a experiências. Quando o artista conceitua seu “Programa Ambiental” (5), defende que “Museu é o mundo; é a experiência cotidiana”, e, neste mesmo texto, pontua também: “ou nós o modificamos [o museu] ou ficamos na mesma”. São inúmeras as ocasiões, depois que escreve este texto, em 1966, em que se confronta com o espaço do museu e da galeria, superando o modelo tradicional de “exposições” pelo de “manifestações ambientais” ou “experiências”, abrindo brechas para expandi-lo além dos limites da arte. Para um artista que situava sua produção como parte de um “programa ambiental” fundado pela “participação do espectador” (6), ocupar-se das condições da exibição pública de suas invenções era fundamental.

As proposições de Oiticica antecipam as discussões lançadas na “estética relacional” do crítico francês Nicholas Bourriaud (2002), que restringe sua abordagem a artistas europeus atuantes após os anos 1990. Quando produzir relações torna-se central à produção artística, é necessário, como alertou a crítica inglesa Claire Bishop (2006), avaliar quais tipos de relações estão sendo produzidas, para quem e porquê, voltando o olhar para o público. Esta preocupação já atravessava, de forma profunda, o programa de Oiticica. Ao situar o papel do artista em um país que vivia sobre o regime da ditadura militar, ele perguntava “para quem faz o artista sua obra?” (7), cobrando posicionamento político, social e ético de seus colegas. Deste modo, recusa a “elite de *experts*” e se apresenta como “proposicionista”, “empresário” ou “educador” oferecendo “proposições, promoções e medidas” abertas à ampla “participação popular”. Esta postura marca também suas propostas curatoriais, como discutiremos à frente.

A historiadora de arte alemã, Dorothea von Hantelmann (2014) defende a hipótese de que vivemos os efeitos de uma “virada experiencial” (8), iniciada nos anos 1960, como resposta à transformações econômicas, sociais e culturais.

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 seus formatos, modos de atuar e de se relacionar com seus públicos. Diversos artistas de vanguardas, como neoconcretistas (grupo do qual Oiticica integrou), no Brasil, e minimalistas, no EUA, convocaram o engajamento corporal (9) do espectador com a obra, onde o público, e não o artista, torna-se o sujeito da experiência estética. Tais obras exigiam novas políticas institucionais a medida que ultrapassaram a estética do objeto - atrelada à genealogia das exposições como instrumento de adequação às subjetividades modernas e aos valores das sociedades burguesas - para privilegiar uma estética da experiência (10).

Hoje, com os avanços do capitalismo neoliberal, a programação de obras participativas é cada vez mais frequente e continua a desafiar à prática da curadoria. O crescente interesse das próprias instituições em acolher arte contemporânea com viés participativo é acompanhado da dificuldade em manter as características colaborativas de trabalhos lançados durante as décadas de 1960 e 1970, como ocorre em muitas mostras recentes sobre Oiticica. Mas, se este não é um problema novo, acreditamos que investigar os modos como os próprios artistas planejaram a apresentação pública destas obras pode nos auxiliar no desafio de curar exposições como experiências.

Interessados nesse passado, voltamos nosso olhar para as diversas situações em que o artista brasileiro Hélio Oiticica – precursor da participação do espectador na obra de arte - testa as possibilidades do “participador” - como passa a chamar o espectador - reinventar-se pela experiência ao organizar o contexto de exibição de sua produção, interferindo na curadoria. 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, exibição que investigaremos neste artigo. Apostamos que a abordagem curatorial singular e pioneira desta mostra, ao transformar o espaço expositivo em um campo de experiências para a *vivência* livre do público, merece destaque no campo de estudos da História das Exposições. Por meio deste artigo, buscamos provocar reflexões sobre dilemas curatoriais que se repetem e envolvem muitas outras exposições de arte contemporânea interessadas em oferecer obras baseadas na participação sensorial do público no atual sistema de arte, em que o acesso à obra é atravessado por um conjunto cada vez mais numeroso de agentes e instituições.

A maioria das situações que Oiticica orgulhosamente incluía em seu “currículo” (11) tiveram decisiva presença do artista na definição de uma “inteligência curatorial”, ainda que jamais tenha usado o título de curador. Na lista de exposições/“experiências” que enumera (12), em 1971, destacou a “Manifestação

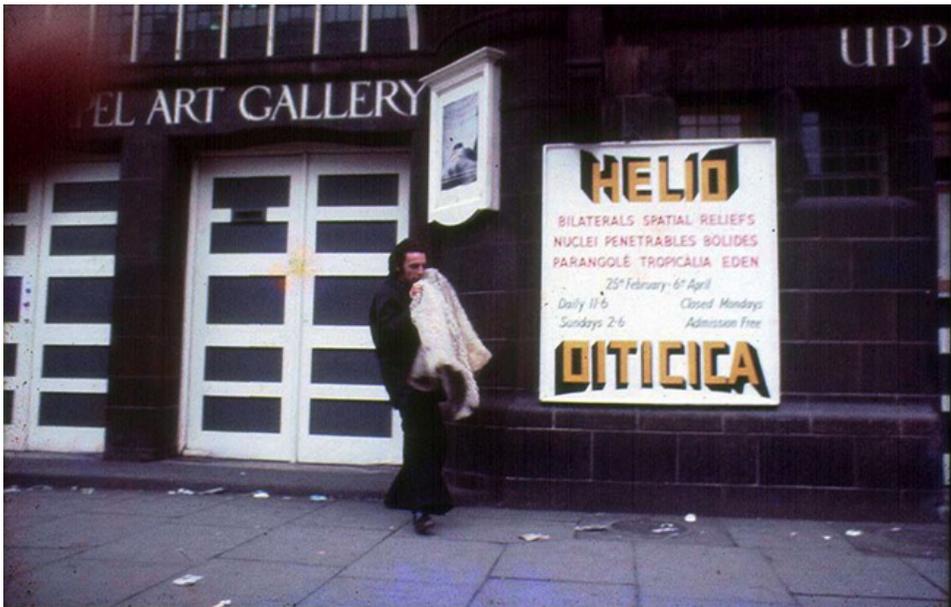
Ambiental nº 1” na qual reuniu *Núcleos e Bólides*, em 1966, na galeria G4, no Rio de Janeiro; o ambiente *Tropicália*, que apresentou durante “Nova Objetividade Brasileira”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), em 1967, evento no qual idealizou e participou das equipes de produção e montagem, com outros artistas; a “participação pública” coletiva *Apocalipopótese*, concebida e comandada por Oiticica, a convite do crítico de arte Frederico Moraes (13), em 1968; e sua única retrospectiva realizada em vida, na *Whitechapel Gallery*: “uma experiência ambiental (sensorial) limite”. Oiticica chegou a idealizar e organizar outros dois “eventos coletivos” de caráter experimental depois que retornou de Nova York (onde viveu de 1970 a 1978) 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.

Propomos nesta investigação um deslocamento da figura do curador para pensar em termos de “inteligência curatorial” - expressão que tomamos emprestada do artista-etc Ricardo Basbaum (2008) -, pois entendemos a curadoria como uma 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. Recentes pesquisas tendem a coincidir a história da curadoria com a de determinados curadores, deixando como figurantes muitos elementos que interferem na experiência do público, mas não aparecem nas análises sobre exposições. Experimentamos como método investigativo incluir estes atravessamentos de forma a analisar esta mostra enquanto processo curatorial e não como um produto fechado.

Mesmo que a figura do curador nem sequer existisse, ao menos nestes termos, na época em que a retrospectiva em *Whitechapel* foi realizada, essa função vem sendo conferida exclusivamente ao trabalho do crítico de arte inglês Guy Brett, sem qualquer questionamento, em textos que tratam da mostra. Afinal, como identificar um curador antes mesmo do surgimento desta profissão? Seria o responsável por viabilizar a mostra? Aquele que seleciona as obras? Escreve o catálogo? Planeja a ocupação do espaço? Ou quem propõe uma amarração conceitual? Certamente, sem o investimento afetivo e efetivo de Brett, esta mostra não teria ocorrido, mas ao investigarmos este processo curatorial, buscaremos apontar outras camadas, situações, negociações e sujeitos envolvidos nos rumos da exposição, entre os quais destacaremos a atuação do próprio artista.

O convite para a realização da mostra foi feito em 1967 por Bryan Robertson, então diretor da galeria inglesa. Robertson foi um dos inúmeros diretores de galerias a quem 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 ocorreu. A *Signals* era uma galeria de vanguarda, fundada em 1964 pelos artistas Paul Keeler e David Medala, que concentrou

uma rede de trocas artísticas, apoiadas em movimentos ocorridos dentro e fora da Europa (14), promovendo artistas como Soto, Takis, Sergio Camargo, Lygia Clark e Mira Schendel no cenário britânico. A galeria já havia exibido um *bólido* *Methamorphosis* de Oiticica na coletiva *Sounding Two*, 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, o convidaram para uma individual. Um conjunto de obras foi enviado à Londres, mas com o fim da galeria, Brett buscou outras oportunidades até convencer Robertson.



Hélio Oiticica em frente à galeria Whitechapel Gallery, em 1969. AHO 1999.69

O processo de viabilização da mostra demorou dois anos e envolveu longas negociações entre a galeria, o artista, Brett e a Embaixada Brasileira. A intensa troca de correspondências entre Oiticica e Brett durante o período 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 para tornar possível 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 trâmites burocráticos, como custo do material, hospedagem e apoios, sempre preocupados se a mostra realmente aconteceria. O artista costumava compartilhar com Brett detalhes de suas novas obras e descobertas, explicando os “conceitos” que as penetravam, e recebia do crítico, comentários sobre sua produção – muitos destes elaborados a partir de sensações despertadas pelo contato direto com os *bólides*

que guardava em seu apartamento.

Logo nas primeiras cartas, Oiticica revelou à Brett seu audacioso 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 julgava à op-art, mas funcionariam como “*felling participation*” e “*making participation*” (15), de forma que o participante, deslocado de seu campo habitual, pudesse se auto-elaborar a partir das sensações despertadas no “campus”. Ao se ocupar dos sentidos conceituais, éticos e espaciais da mostra, o artista rompia com a postura passiva do artista, se posicionando frente à dinâmica do circuito de arte. A tomada de consciência das disputas que entram em jogo no fazer curatorial é necessária para que cada agente possa se posicione com firmeza. Atualmente, é lamentável que muitos artistas, seduzidos por promessas de conquista de mercado, pareçam incapazes de se defenderem frente às restrições institucionais.

Sem inocência, Oiticica tentava controlar a apresentação pública de sua produção. Na mesma carta em que aceita o convite para expor, Oiticica colocava para Robertson a condição de enviar novas obras (16), informava que Guy Brett ficaria encarregado de todas as transações e indagava sobre a possibilidade de lançarem uma publicação com ideias e artigos sobre seus trabalhos. O artista 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 seu irmão arquiteto, e do amigo e artista gráfico Rogério Duarte, inicia estudos para adaptar o ambiente as demandas de suas obras, demonstrando que a singularidade de sua produção, de caráter processual, era inadequada aos padrões expográficos estabelecidos.

Se inicialmente, a ideia de fazer uma individual de Oiticica, considerando que parte das obras do artista já estava em Londres, parecia uma tarefa simples para uma galeria com o currículo da *Whitechapel* (17), a complexidade da proposta elaborada e enviada por Oiticica a Robertson, fez o diretor duvidar da viabilidade da mostra, chegando a adiar a data diversas vezes. O maior entrave era o desafio que a inovação da expografia representava. Em carta (18), Oiticica conta ter ficado honrado com o fato do diretor estar “meio chocado com o ambiente que mandei planejado”, pois se tratava de “uma galeria ‘pra frente’ na cidade mais ‘pra frente’ do mundo”. Ele explicava orgulhoso seus planos à amiga Lygia 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 posicionava recusando mudar “um centímetro do planejado – ou tudo ou nada.” Ser um artista latino, periférico em relação ao centro da produção artística mundial, desconhecido, em sua primeira individual

internacional, não era nada favorável. Mas esse contexto parece ter exigido de Oiticica um estado de alerta dobrado para marcar seu lugar como protagonista na inteligência curatorial. Em carta à Robertson (19), Oiticica explicava que o elemento ambiental era fundamental para a exibição, pois funcionaria como “*informative-feeling-introductory*” (20) 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 todas 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*.” (21).

Segundo Brett, o Robertson ainda era, como a maioria dos ingleses, um “espectador distante” com dificuldade para se entregar as “experiências” e compreender a proposta enviada. Somente após uma conversa com o crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa, o diretor foi convencido da viabilidade da montagem, mas logo depois se desligou da galeria. Ao assumir a nova direção, Mark Glazebrook manteve a decisão.

Além do tramite burocrático que implica os envolvidos neste processo curatorial, a maneira singular como Oiticica planejou a disposição das obras no espaço expositivo priorizando a “participação do espectador” contribui para refletirmos sobre as possibilidades e potencialidades de curar experiências. Na época em que é convidado a expor, havia acabado de realizar o projeto ambiental de *Tropicália* durante a mostra “Nova Objetividade Brasileira”. Neste trabalho, recusa expor seus *penetráveis* como obras isoladas e desenvolve um ambiente heterogêneo - nesse caso formado por poemas, araras, dois *penetráveis*, plantas tropicais, areia, televisão, entre outros elementos retirados do cotidiano - convocando o “ex-espectador” a habitar o espaço. Inspirado pela noção de “antropofagia” de Oswald de Andrade e pelas “quebradas” irregulares e orgânicas que descobre nas favelas cariocas, 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.

Ainda que avaliasse que o termo com o qual batizou essa 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*. A noção de “Supra-sensorial” propunha a “liberdade” subjetiva como meio

de superar a “estrutura de domínio e consumo cultural” (22), ou seja, propunha uma “participação” “não-condicionada às estruturas estabelecidas” (23). 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 dessas instituições. Como estratégia para convocar o corpo do desconhecido público inglês 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 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” (24). Na planta da exposição, indicava a localização de cada trabalho selecionado. O desafio de Oiticica era acolher os típicos “espectadores distanciados” ingleses no ambiente expositivo a fim de despertar a confiança para se aproximarem e improvisarem novos modos de comportamento “coletivo-casual-momentâneo”. Por isso, declarava que (25):

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 recree a si próprio como se retornasse à natureza, ao entusiasmo infantil de deixar-se absorver: absorto, no útero do espaço aberto construído, coisa que, mais do que “galeria” ou “abrigo”, é o que esse espaço era.

Recusando a “velha sala de museu”, o espaço-útero da *Whitechapel* acolhia os ingleses em quatro áreas demarcadas pelos tipos de materiais dispostos sobre o chão (além do piso da galeria; haveria brita, areia grossa, areia fina e telas de pano usadas para isolar determinadas áreas, restringindo a passagem do espectador). 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 visualizadas obras do período neoconcreto (1959-1961) onde se vislumbraria o que estaria por vir. Havia também *bóides*,

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.



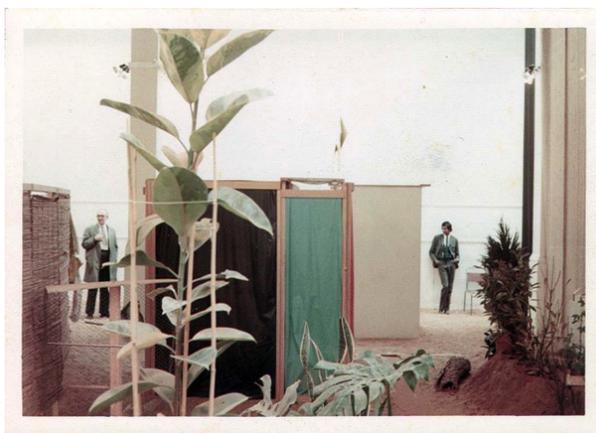
Mapa da exposição Hélio Oiticica na Whitechapel Gallery reproduzido para o livro “Oiticica in London” (BRETT, 2007)

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 suspndiam 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 *Tropicáliado* MAM-Rio, dessa vez, papagaios, e não araras, integravam o ambiente, agora contidos por grades (26). Este espaço ganharia ainda dois cabideiros que suportariam 21 *capas-parangolé* oferecidas para os visitantes vestirem. 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 - pequenas preocupações que demonstram o interesse real em engajar e se comunicar com o público.

Ao longo desta área, o visitante perceberia outras duas passagens que o levaria a espaços opostos da sala. Em um deles, foi instalada 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”.



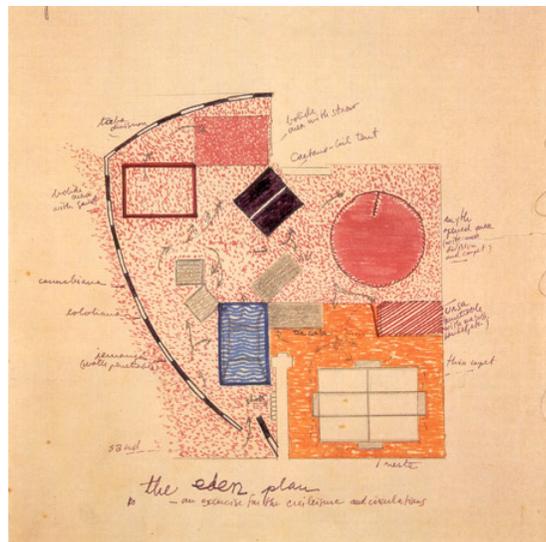
Vista de *Tropicália* na *Whitechapel Gallery*.
AHO 2196.69-p14



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 Bólide Área 1*; *B55 Bólide Área 2*; *B57 Bólide Cama 1*; *B58 Bólide 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 água. A maioria deveria ser construída em Londres, pois foram planejadas especificamente para integrar esse ambiente, ou ao contrário, conforme preferia: “foi necessária a criação de ‘ambientes’ para essas obras” (27). 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 interior 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” (28). Nesse processo, o interesse era na “derrubada de todo o condicionamento”. A ousada estratégia do artista é deixar o espectador sem referências diante do inusitado espaço oferecido. Como des-educar um corpo acostumado a contemplar e jamais tocar nas obras? Seria permitido deitar e rolar? Como despertar a coragem do público de permanecer no espaço expositivo e inventar essas novas formas de habitá-lo? Como transformar o “cubo branco” em zona de liberdade e invenção?



Plano de **Éden** publicado no catálogo da mostra.

No catálogo da exposição (29), 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:

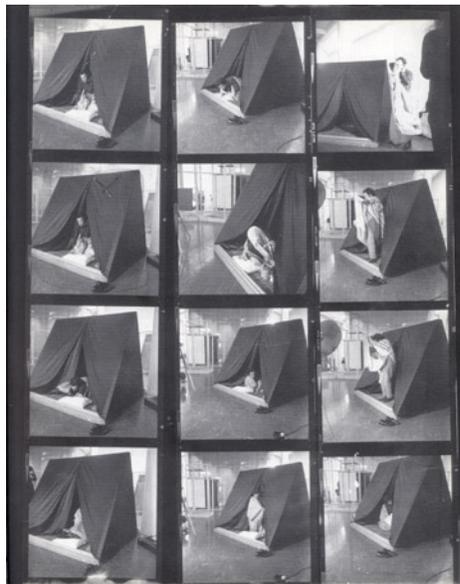
Isto me veio com as novas ideias a que cheguei sobre o conceito de “Supra - Sensorial”, e para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado supra-sensorial da vida, **em transformar os processos de arte em sensações de vida**. Considero como problemas “sensoriais” básicos aqueles relacionados 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.

Ao apresentar a exposição, Oiticica detalhava as principais sensações que seus *penetráveis* suscitariam. Em *PN7 Lololiana* e *PN6 Canabiana*, por exemplo, buscava as supra-sensações relacionadas a duas substâncias ilícitas, o “cheiro da loló” e a maconha. Chega a escrever 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 *bóides*, 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, que poderiam ou não estar identificadas como práticas artísticas, 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**.

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 (30). “An exercise for creilesure and circulations”, lê-se no subtítulo da planta, desenhada especificamente para este espaço, publicada no catálogo da mostra. 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

participadores, 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* (31).

Ao executar a exposição associando o projeto a noções como *Crelazer* e *Supra-sensorial*, a intenção do artista era colocá-las à prova, experimentando as possibilidades de se estabelecerem como conceito vivo. Segundo Paula Braga (2007), “os conceitos eram propostos em estruturas abertas o suficiente para serem aplicadas a vários indivíduos, sem 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. Para tanto, Oiticica não contou com uma suposta disponibilidade espontânea e natural do público, mas teve que criar estratégias para conquistar a aderência dos espectadores locais. 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.



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

Oiticica elaborou um plano administrativo de montagem junto com Glazebrook, “distribuindo tarefas e etc” entre as mais de 20 pessoas (entre carpinteiros, costureiros, ajudantes da galeria e outros “de favor”) disponibilizadas para o trabalho concentrado em duas semanas, durante as quais o artista chegou a dormir dentro dos “Ninhos”, instalados na galeria (32). Sobre a abertura para convidados, comentava que havia “gente de toda espécie”. Cruzando cartas e reportagens, confirmamos a presença de integrantes do “Exploding Galaxy” (coletivo de vanguarda cujos integrantes se tornaram muito próximos de Oiticica), do crítico Mario Pedrosa, do Embaixador com sua comitiva, equipes de jornalistas, do pintor inglês Joe Tilson, de Guilherme Araújo - empresário de Gil e Caetano, entre outros. A BBC produziu uma reportagem (que, infelizmente, não foi encontrada nos arquivos da emissora), a cores, de 20 minutos sobre a mostra (“maior do que o da viagem de Nixon à Londres”, gabava-se Oiticica).

A contribuição da divulgação da exposição na imprensa - para levar “gente de longe” a visitar a mostra - foi valorizada pelo 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 uma possível venda do “Núcleo feito com espelhos” à *Tate Gallery*, que havia demonstrado interesse em adquirir a obra - o que não ocorreu. Chama atenção o caráter peculiar do *release* (33) escrito pelo artista e aprovado pela galeria para envio à imprensa britânica, 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 mesmo próximo de certas tendências artísticas europeias e brasileiras, era independente de ambas. O crítico Guy Brett **não foi apresentado como curador, mas como um colaborador do catálogo. Ao longo do texto, a proposta da participação do espectador era enfatizada.**

De forma geral, a repercussão na imprensa local 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 (34), que pautado por uma definição moderna de arte, 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 (35) 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: “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” (36). Ainda assim, tais críticas negativas enfatizam as dificuldades do artista em se aproximar e ter sua abordagem estética compreendida e aceita pelo tradicional público inglês.

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 (37) no Brasil, mencionando a prisão dos músicos Caetano e Gil. Já a reportagem do *East London Advertiser* (38), chamava a atenção para o caráter inovador da exposição que estaria levando jovens e adolescentes pela primeira vez ao espaço - fato que até hoje é um grande desafio às grandes instituições de arte. 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 exibições de arte convencionais nas outras galerias, que consistem apenas em quadros etiquetados com a frase: “não toque”.

Além de publicar uma 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 publicou “Sobre a descoberta do *crelazer*” na revista londrina *Art and Artists*, convidando os visitantes a levarem materiais para a construção de ninhos em Éden e alertando: “é melhor vocês deixarem seus esteticismos em casa (...) mas sua opção é importante também, incluindo a opção de não participar.” Frase que demonstra que exercício do *crelazer* não era passivo, pois demandava uma atitude renovada dos espectadores dentro do espaço de arte.

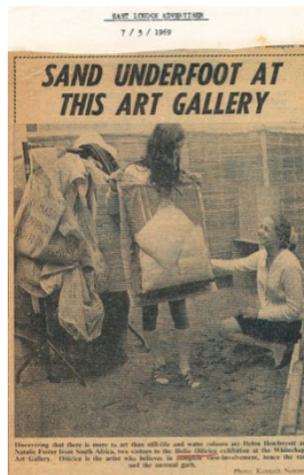


Foto publicada no *East London Advertiser* destaca visitantes interagindo com os *parangolés* durante a mostra de Oiticica na Whitechapel Gallery. AHO 0806.69-p1

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 ainda se pratica na maioria das mostras contemporâneas. Atento às “vivências” do público, reviu 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 (39), sem medo de fracassar. Alterar os planos era parte do processo, pois nada garantia previamente que seus projetos funcionariam.

Entre algumas dessas alterações pelas quais redefinia a todo tempo a forma aberta da mostra, estava a decisão de estar presente todos os dias durante o horário de funcionamento. Logo percebeu que precisaria alterar a luz da exposição. Além do interesse em acompanhar vivências, preocupou-se em “introduzir” o público na mostra e em garantir reparos, substituição ou retirada das obras danificadas pela participação. O atual desinteresse tanto de artistas quanto de curadores em retornar às próprias exposições depois da inauguração e escutar os espectadores - assim como os relatos de educadores e seguranças (que passam a conviver com as obras e seus públicos) - é sintomático da permanência da lógica de exposições como produto acabados. Formato que devemos rever enquanto as possibilidades de transformação pela arte realmente importarem.

A mostra foi recorde de público da galeria (40), chegando a receber mais de 300 pessoas aos domingos e no mínimo 100 durante os dias de semana para experimentarem suas proposições ambientais (41). 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 (42), 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).



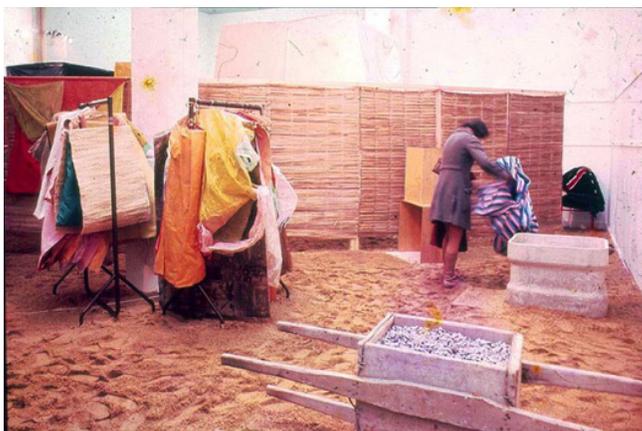
A placa com a frase “One person at a time” foi colocada para orientar os visitantes na entrada do *Penetrável PN3 Imagético* na *Tropicália* da “Experiência Whitechapel”.
AHO 2196.69-p5

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” (43). Mas mesmo cansado, dizia valer a pena e não faltava, “porque a cada dia é uma experiência diferente (44). Mediante a impossibilidade de descrever a “escala de vivências e transformações nesse contexto”, Oiticica inventa uma ferramenta para escuta do “participador”: disponibiliza papéis para que o público escrevesse o que sentiu ao habitar a mostra (45).

O catálogo - valioso instrumento da curadoria que permanece após a exposição e usualmente fica pronto antes da inauguração - buscou através de imagens e textos apresentar as principais ideias que inspiraram a mostra, apresentando Oiticica ao público europeu. Esse formato não dava conta de tratar de uma “exposição-experiência” (46), 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. Atualmente, mesmo nas exposições em que as obras se realizam pela participação do público, o catálogo costuma estar pronto antes da inauguração, recheado de fotos dos objetos-obras, onde o espectador não é registrado. Nesse sentido, nos perguntamos quais são os artistas, curadores, mostras e instituições contemporâneas que tem a preocupação de registrar os efeitos dessas experiências, e como vem fazendo.

Assim como em um experimento científico em que é preciso testar o fenômeno,

para transformar a galeria em um campo de experiências, Oiticica precisou “*propon propon*” 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 se desdobrou 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”. Acreditamos 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, que tornam-se protagonistas. Ao estudar o exercício curatorial em “Experiência Whitechapel” notamos que não deve haver a priori para propor a curadoria como experiência. Nesse sentido, o “sucesso” desta exibição se justifica não pela quantidade de público ou venda de obras a posteriori, mas pela inventividade, sensibilidade, dimensão processual, escuta do “participador” e pelo risco de “fracassar”.



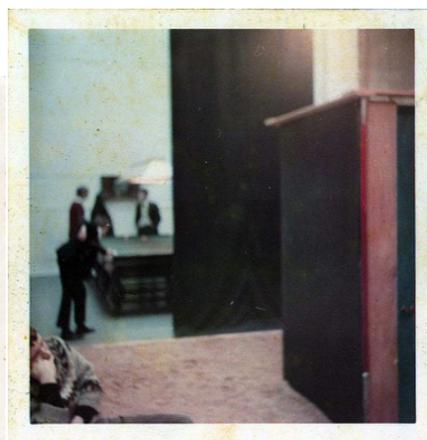
Vista de dentro da área Tropicália, mostrando bólides e parangolés na “Experiência Whitechapel”. AHO 1999.69-p24



AHO 2112.69-p3 / 2118.69-p1



AHO 2112.69-p2 / 2119.69-p2



AHO 2196.69-p4 / 2238.69-p13



Fotografias da “Whitechapel-Experiment”, em 1969

Notas

(1) AHO 0883.71-p1. 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.

(2) (*idem*)

(3) Neste período, em plena ditadura militar brasileira, especialmente no Rio de Janeiro, jovens artistas locais, como Oiticica, Lygia Pape, Cildo Meirelles, Lygia Clark, Arthur Barrio, Antonio Manuel, Anna Bella Geiger, entre outros, passaram a produzir obras como proposições, situações ou acontecimentos.

(4) Como nas “contra-exposições” lançadas por Courbet, nas primeiras mostras dos artistas impressionistas, nas intervenções de Marcel Duchamp e no *Musée d’Art Moderne*, criado por Marcel Broodthaers.

(5) Ao fundar sua poética a partir da posição ambiental, Oiticica recusa os modos de expressão tradicionais e se coloca como propositor de experiências de imbricação e atravessamento do corpo-ambiente que instaurem novas relações espaço-tempo. AHO 0253.66.

(6) No texto “Posição e programa – Programa ambiental – Posição ética” (AHO 0253.66), Oiticica se posiciona como um “motivador para a criação” e passa a considerar seu público como “participador” da obra, e não mais espectador.

(7) Em “Esquema Geral da Nova Objetividade” (Oiticica, 1986: 97).

(8) Em sua pesquisa sobre a “virada experiencial”, Von Hantelmann privilegia um estudo sobre as produções de arte minimalistas realizadas no período. Sem dúvidas, os objetos minimalistas, ao integrar obra, ambiente expositivo e experiência do espectador, ocuparam-se da dimensão curatorial da obra de arte, abrindo caminho para as problematizações da crítica institucional, que não teremos como desenvolver no espaço desse artigo. 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

(9) De forma geral, ainda que marcadas por uma orientação fenomenológica da experiência, os modos como direcionam o engajamento corporal do espectador lançadas por esses artistas eram distintos. Enquanto os chamados minimalistas incitavam uma postura distanciada, marcada pelo deslocamento espacial necessário à percepção do objeto no ambiente institucional, o grupo neoconcreto propunha uma relação de aproximação, caracterizada pela fusão ou in-corporação do corpo na obra e da obra no corpo, como propôs Oiticica com seus *parangolés*.

(10) 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”, como mapeou Claire Bishop (2006). Em comum, essas modulações do fazer estético foram buscar no engajamento corporal do espectador formas não contemplativas de relacionamento entre arte e público.

(11) Oiticica chega a publicar a lista de suas “manifestações” no catálogo da retrospectiva realizada na

Whitechapel, em 1969. O artista 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).

(12) AHO 0883.71-p1.

(13) Frederico Morais é um dos mais respeitados críticos e historiadores de arte do Brasil. Durante o

período da ditadura militar, organizou inúmeras exposições e eventos artísticos de caráter político, processual, experimental e pedagógico que tornaram-se marcos para a arte brasileira de vanguarda, dentre as quais: “Arte no Aterro” (1968), “Do Corpo à Terra” (1970) e “Domingos da Criação” (1971).

(14) *Whitelegg in Brett*, 2007: 90.

(15) AHO 1032.67-p1.

(16) AHO 0596.67-p1.

(17) 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.

(18) AHO 1031.68-p2.

(19) AHO 1034.68.

(20) AHO 1034.68.

(21) “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 mystified.”

(22) Oiticica in Oiticica Filho, 2008: 33.

(23) *idem*.

(24) Oiticica, 1986: 76.

(25) Oiticica *apud* Braga, 2007.

(26) Atualmente, uma versão de *Tropicália* encontra-se em exposição permanente no novo prédio da *Tate Modern*, em Londres. Desta vez, em versão impenetrável e higienizada, a obra é apresentada separada do público por uma corda de segurança e as araras foram substituídas por projeções de imagens de araras.

(27) Oiticica, 1986: 186.

(28) *idem*: 128.

(29) Oiticica, 1986:103-105.

(30) *idem*: 186.

(31) *idem*: 115.

(32) AHO 0687.69.

(33) AHO 1587.69.

(34) AHO 0807.69-p1.

(35) AHO 0808.69.

(36) AHO 0687.69.

(37) De maneira estratégica, Oiticica aproveitou a repercussão da exposição na imprensa para abordar a situação política do Brasil, denunciando o golpe militar de 1964 e suas consequências para a população.

(38) AHO 0803.69.

(39) AHO 0684.69.

(40) AHO 0699.69.

(41) AHO 0818.69.

(42) AHO 0687.69.

(43) AHO 0690.69.

(44) AHO 0684.69.

(45) AHO 0694.69.

(46) AHO 0685.69-p2.

Referências Bibliográficas

- Arquivo HO (AHO), Rio de Janeiro. (2006): *Projeto HO*. Acervo pessoal do artista digitalizado e disponibilizado em dvd.
- Silvério-Neto, A. (2015). *Invenções de arquitetura: uma análise de Instant City e Éden como propostas experimentais arquitetônicas* (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.
- BASBAUM, Ricardo. (2008). “Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico”, em Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa, Jochen Volz (Org.). *27a. Bienal de São Paulo – Seminários*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó.
- Bishop, C. Participation. London: Whitechapel Art Gallery, 2006.
- Bishop, C. Antagonismo e estética relacional. *Tatui* 12 (7). Disponível em <https://issuu.com/tatui/docs/tatui12/7>.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*, France, Les Presses du Réel.
- Braga, P. (2007). A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Brett, G.; Figueiredo, L. (2007). *Oiticica in London*. Londres: Tate Publishing.
- Hantelmann, D. von (2014). The Experiential Turn. Em E. Carpenter (Ed.). *On Performativity* (1). *Living Collections Catalogue*. Minneapolis: Walker Art Center.
- Oiticica, H. (1986). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Oiticica Filho, C. e Vieira, I. (Orgs.). (2008). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue. <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>.
- Queiroz, B. M. (2017). Curadoria de experiências: estratégias para exibição de obras participativas em exposições de arte contemporânea (parte 2: Hélio Oiticica). 241f. Tese (Doutorado em Tecnologias da Comunicação e Estética) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Biografía

Beatriz Morgado de Queiroz

Universidade Federal do Rio de Janeiro
beatriz.morgado@eco.ufrj.br

Beatriz Morgado de Queiroz es posdoctoranda en Comunicación y Cultura en la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil, con la beca CAPES, donde investiga la noción de “comisariar experiencias”. Doctora y Maestra por la misma institución, con becas CNPq y CAPES, respectivamente. Ha realizado *estágio* doctoral en el Centro de Estudios Curatoriales de la University of Essex, Reino Unido. Imparte clases en “Comunicación, Arte y Curaduría” en la Escuela de Comunicación de UFRJ. Ha colaborado con exposiciones en el Museo de Arte del Rio. Integra el equipo de articulación del Circuito Grude - circuito libre de intercambios de “pegatinas” entre colectivos/artistas para intervención urbana. Participa del grupo de investigación “Fotografía, Imagen y Pensamiento”, de la UFRJ, e integra el Núcleo de Investigación y Producción de Imagen (NUPPI), del Instituto Federal de Maranhão (IFMA). Estudió arte en diversas instituciones, como Tate Modern, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y Escuela de Artes Visuales del Parque Lage.

Sus intereses de investigación se centran en el arte participativo brasileño -especialmente en la poética de Lygia Clark y Helio Oiticica -, prácticas curatoriales, historia de las exposiciones, experiencia estética, performance, cine experimental y fotografía.