

Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio – UNIRIO/ MAST
Mestrado em Museologia e Patrimônio

Arte contemporânea no museu: um estudo de caso do Instituto Inhotim

Anna Thereza do Valle Bezerra de Menezes

Rio de Janeiro, Agosto de 2012

Arte contemporânea no museu: um estudo de caso do Instituto Inhotim

por

Anna Thereza do Valle Bezerra de Menezes
Aluna do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Museologia e Patrimônio.

Orientadora: Professora Doutora
Heloisa Helena Fernandes
Gonçalves da Costa

Folha de aprovação

Arte contemporânea no museu: um estudo de caso do Instituto Inhotim

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Profa. Dra. _____
Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da Costa
Professor Orientador

Prof. Dr. _____
Ivan Coelho de Sá
(PPG-PMUS)

Prof. Dr. _____
Maria de Lourdes Parreiras Horta
(Professor Externo Convidado)

M543 Menezes, Anna Thereza do Valle Bezerra de.
Arte contemporânea no museu : um estudo de caso do Instituto Inhotim /
Anna Thereza do Valle Bezerra de Menezes, 2012.
175f. ; 30 cm

Orientador: Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da Costa.
Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro ; MAST, Rio de Janeiro, 2012.

1. Instituto Inhotim. 2. Museologia. 3. Museus. 4. Arte contemporânea.
I. Costa, Heloisa Helena Fernandes Gonçalves de. II. Universidade Federal do Estado do Rio Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Mestrado em Museologia e Patrimônio. III. Museu de Astronomia e Ciências Afins.
IV. Título.

CDD – 069

*à Maria Thereza (in memoriam) pela força em seguir
adiante*

Agradecimentos

Agradeço à professora Heloísa Helena Costa por me orientar, por sua sabedoria, afeto e gentileza. Ao professor Ivan Sá pela leitura cuidadosa e atenciosa da pesquisa, trazendo contribuições precisas no campo das artes e da museologia. À professora Maria de Lourdes Parreiras Horta por suas contribuições, questionamentos e por gentilmente aceitar participar da banca de defesa desta dissertação. Ao professor José Reginaldo Gonçalves por suas aulas e pela participação na qualificação me apresentando autores, questionamentos e contribuições para o trabalho.

Agradeço à Rosalba Lopes, Janaina Melo e Thiago Batista por primeiro me receberem no Instituto Inhotim. Sou grata à Sirlene Cassiano, Lucinéia Pinto por toda ajuda, gentileza e apoio. Agradeço aos outros funcionários do Inhotim, que gentilmente cederam seu tempo de trabalho para uma conversa comigo. À todos meu muito obrigada.

Agradeço à Juliana Brasil, da Casa de Cultura de Brumadinho, que me apresentou a cidade e deu um ar de familiaridade ao trabalho de campo. À Maria Lúcia, Merenice e ao Gustavo, que “abriram” a Secretaria de Cultura para esta pesquisa.

Agradeço ao Salvador e Luiz por todos os conhecimentos sobre a região e a mineração compartilhados. Sou muito grata ao Valdir de Oliveira pela sua disponibilidade no Rio e em Brumadinho em lembrar o Inhotim de antes, me apresentar outros ex-moradores e me fornecer materiais para esta pesquisa. Agradeço ainda aos ex-moradores de Inhotim e aos moradores de Brumadinho que carinhosamente me receberam em suas casas ou locais de trabalho e dividiram comigo suas histórias, cheiros e sons.

Agradeço aos artistas Cildo Meireles, pela disponibilidade para minhas inúmeras questões; ao Carlos Vergara e à Rivane Neuenschwander pela disponibilidade numa interlocução telefônica.

Aos amigos do mestrado que diante de toda diversidade de temas, idades e cidades sempre deram o tom de solidariedade presente em nossa turma. À Antonio Martins, Claudia Ribeiro, Daniela Matera, Denise Batista, Eliane Frenkel, Elisama Beliani, Emerson Castilho, Geisa Alchorne, Helena Vieira, Josiane Vieira, Karla Damasceno, Marcela Jofré, Roberto Sabino, Rodrigo Cantarelli, meu muito obrigada. Sou grata em especial ao Marcelo Sá de Sousa, pela visita durante o campo e por toda a troca de ideias. Agradeço à Juliana Angelo por toda a tranquilidade em lidar com nossas tensões.

Agradeço ainda aos colegas do LAARES (Laboratório de Antropologia da Arquitetura e Espaços) pelas grandes trocas e, em especial, ao Alberto Goyena pelas discussões, leituras e sinceras impressões.

Agradeço ao Jef Vingerhoedt pelas histórias, hospedagem e passeio ao Middelheimmuseum.

Não poderia deixar de agradecer as amigas de sempre pela grande cumplicidade e trocas de ideias, em especial à Rafaela Rafael que colocou junto comigo, pela primeira vez, o pé no Inhotim; à Ingrid Crespo e Juliana Borzino, pelas idas e vindas ao museu.

À minha família por não deixar a peteca cair e por me amparar, dando total apoio, carinho e tijolo. Agradeço em especial à Fabiana Kaiuca pelas traduções; ao meu pai, João Bezerra, pelas incontáveis conversas, chocolates, sugestões, leituras e paciência; à Ana Lúcia Saad pelo apoio e impressões e à minha avó, Elza, pela força. No além-mar, à Paula Sabino e ao José Raimundo, pelo carinho e amizade.

Agradeço à minha mãe (*in memoriam*) por todo o sorriso, sempre.

Agradeço à CAPES - CNPq que durante um ano apoiou esse projeto através da bolsa REUNI.

Lições da deriva:

Primeira: sem barro não há texto

Segunda: sem paisagem não há conto

Terceira: sem solo não há sonho

(Cuauhtémoc Medina)

Resumo

MENEZES, Anna Thereza do V. B. de. Arte contemporânea no museu: um estudo de caso do Instituto Inhotim

Orientador: Profa. Dra. Heloisa Helena F. G. da Costa. UNIRIO / MAST. 2012. Dissertação

A partir da observação de três obras presentes no Instituto Inhotim, esta dissertação traça as relações entre museu, arte contemporânea e localidade. Como a obra habita o espaço do museu e, por outro lado, como o museu se deixa habitar pela obra? O que se constrói e o que escapa nesse coabitar? O Instituto Inhotim tem como proposta congregar arte contemporânea e jardim botânico, e permitir aos artistas criarem obras de grandes dimensões pensadas para aquele espaço. Porém, esse espaço ainda apresenta resquícios de um passado recente e, além disso, não se apresenta isolado, estabelecendo relações tanto com esse passado como com a região no entorno. Entre Inhotim e entorno as relações se constroem entre tensões e parcerias, num jogo de reconhecimento e estranhamento. Este trabalho observa essas relações buscando compreender o papel que este museu de arte desempenha. As obras ao habitarem esse espaço refletem essas relações e fazem pensar sobre o processo de formação deste museu de arte contemporânea trazendo reflexões para o campo da arte e da museologia.

Palavras-chave: Museu; Museologia; Arte contemporânea; Instituto Inhotim; Inhotim

Abstract

MENEZES, Anna Thereza do V. B. de. Arte contemporânea no museu: um estudo de caso do Instituto Inhotim

Orientador: Profa. Dra. Heloisa Helena F. G. da Costa. UNIRIO / MAST. 2012. Dissertação

From the observation of three Institute Inhotim's art works this dissertation traces the relationship between museum, contemporary art and location. How the work habits the museum's space and, on the other hand, how the museum allows let be habited by the art? What is built and what escapes in that cohabitation? The Inhotim Institute has proposes to bring together contemporary art and botanical garden, and invites artists to create large scale works designed for that space. However, this area still shows remnants of a recent past and also does not present itself isolated, establishing relationships with this past and with the region surrounding. Among Inhotim and region surrounding the relationships are built between tensions and partnerships, in a game of recognition and estrangement. This study observes this relationship looking for comprehend this museum role. The works that stay within this space reflect those relationships and make a reflection regarding the formation processes of this contemporary art's museum, bringing reflections to the art and museology area.

Keywords: Museum; Museology; Contemporary art; Inhotim Institute; Inhotim

Lista de Figuras

- Figura 01_ Misconceivable, Erwin Wurn, 2010. Foto: Anna Thereza
- Figura 02_ *Fat House*, Erwin Wurn, 2003. Foto: Anna Thereza
- Figura 03_ *UFO*, Erwin Wurn. Foto: Anna Thereza
- Figura 04 e 05_ *Sonic Pavilion*, Doug Aitken, 2009. Fotos: Anna Thereza
- Figura 06 e 07_ Desenhos esquemáticos obra *Sonic Pavilion*.
- Figura 08_ *Beam Drop Inhotim*, Chris Burden, 2008 pg. 21 Foto: Anna Thereza
- Figura 09_ Desenho dos elementos presentes para a construção da obra *Sonic Pavilion*, feitos a partir de esboço de Janaina Mello.
- Figura 10_ Esquema de uma casa Batammaliba. Autora Susan Blier, 1987
- Figura 11_ *Situação T/1.1*, Artur Barrio, 1970. Fonte: 29ª Bienal de São Paulo. Catálogo
- Figura 12_ *Lightning Field*, Walter de Maria, 1977. Foto: John Cliett. Fonte: www.diacenter.org
- Figura 13_ Duas obras no Middelheimmuseum: *Tennis Wall*, Ann Veronica Janssens, 2003 e, ao fundo, *Orbino*, Luc Deleu, 2004. Foto: Anna Thereza
- Figura 14_ *Beam Drop Antwerp*, Chris Burden, 2009. Foto: Anna Thereza
- Figura 15_ Paisagismo no Inhotim. Foto: Anna Thereza
- Figura 16_ *Colocasia esculenta*, também conhecida por orelha-de-elefante. Foto: Anna Thereza
- Figuras 17 e 18_ *Neither*, Doris Salcedo, 2004. Vista geral e detalhe. Fotos: Daniel Mansur
- Figura19_ mapa do Inhotim
- Figura 20 e 21_ Galeria Adriana Varejão, projeto de Rodrigo Cerviño Lopez. Entrada da galeria e saída no terceiro pavimento da construção. Foto: Anna Thereza
- Figura 22_ *Palm Pavilion*, Rirkrit Tiravanija, 2006. Foto: Anna Thereza
- Figuras 23 e 24_ *Beehive Bunker*, Chris Burden, 2006. Foto: Anna Thereza
- Figura 25_ Limpeza externa da obra *Da Lama Lâmina*, Matthew Berney, 2004- 2009. Foto: Anna Thereza
- Figura 26, 27 e 28_ Cerâmica. Foto: Anna Thereza
- Figura 29_ Estoque de pavi-s. Foto: Anna Thereza
- Figura 30_ Piso de pavi-s. Foto: Anna Thereza
- Figuras 31 e 32 _ *Através*, Cildo Meireles, 1983-89. Foto: Eduardo Eckenfels
- Figura 33_ estrada e terra que cedeu. Foto: Anna Thereza
- Figura 34_ *Através*, Palácio de Cristal, Madrid, 2001. Fonte: BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/ vida proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: contracapa livraria, 2005. pg. 199
- Figura 35_ planta da obra *Através*. Fonte: BRETT, Guy. 2005, pg. 200
- Figuras 36 e 37_ *Elevazione*, Giuseppe Penone, 2000-2001. Foto: Anna Thereza
- Figuras 38 e 39_ Remoção e colocação de árvores, 2011. Foto: Anna Thereza
- Figuras 39 e 40_ Rio Paraopeba. Foto: Anna Thereza
- Figura 41_ Paisagem Inhotim: montanha e mineração. Foto: Anna Thereza
- Figura 42_ Notícia de jornal. "Viva o progresso!". Fonte: Informativo da prefeitura de Brumadinho, ano III, nº 18, junho-agosto, 1995, pg. 02
- Figura 43_ Exposição na Casa de Cultura. Ao fundo roupa da Miss Brumadinho e reprodução de fotos antigas da cidade. Foto: Anna Thereza
- Figura 44_ parque de diversão montado no caminho para Inhotim, no bairro do Progresso. Foto: Anna Thereza

Figura 45_ Trilho do trem e Brumadinho. Foto: Anna Thereza

Figura 46_ do outro lado do trilho do trem, quase em frente à entrada do Inhotim, ainda é possível imaginar como era ali anteriormente. Foto: Anna Thereza

Figura 47_ entrada do Inhotim na estrada. Foto: Anna Thereza

Figura 48_ estrada que liga Brumadinho à Inhotim. Foto: Anna Thereza

Figura 49_ *Continente-nuvem*, Rivane Neuenschwander, 2008. Foto: Eduardo Eckenfels

Figura 50_ *Continente-nuvem de* Rivane Neuenschwander e jardim. Foto: Anna Thereza

Figura 51_ *Cruzeiro do Sul*, Cildo Meireles, 1969-70. Foto: Wilton Montenegro

Figura 52_ Paisagem Instituto Inhotim, com capela de Santo Antonio. Foto: Anna Thereza

Figuras 53_ *Wrapped Trees* (árvores embrulhadas), Christo, desenho em duas partes, 1998. Projeto para a Fundação Beyeler and Berower Park, Riehen, Suíça. Fonte: <http://www.christojeanneclaude.net>

Figura 54_ *Wrapped Trees* (árvores embrulhadas), Christo, 1997-98, Fundação Beyeler and Berower Park, Riehen, Suíça. Foto: Wolfgang Volz Fonte: <http://www.christojeanneclaude.net>

Figura 55_ Estrada de ferro, no trecho do pontilhão. Acervo Luis Moreira (Seu Dé) e Geralda

Figura 56_ Casa no Inhotim pré-museu, 1980. Acervo Luis Moreira

Figura 57 e 58_ resquícios de Inhotim. A Caixa d'água e a estrada de trem. Foto: Anna Thereza

Figura 59_ *Rodoviária de Brumadinho*, John Ahearn e Rigoberto Torres, 2005. Foto: Anna Thereza

Figura 60_ *Abre a porta*, John Ahearn e Rigoberto Torres, 2006. Foto: Anna Thereza

Figura 61_ bustos, entre eles alguns funcionários do Inhotim. Foto: acervo Inhotim

Figura 62_ participantes da inauguração do projeto Encontro marcado. Foto: acervo biblioteca Inhotim

Figura 63_ jardineiros durante visita do projeto Encontro Marcado à obra *Forty Part Motet*, Janet Cardiff, 2001 Foto: acervo biblioteca Inhotim

Figuras 64 e 65_ Apresentação teatro oficina no Inhotim. Foto: Igor Marotti

Siglas e abreviaturas

AMA-BRU - Associação de Defesa do Meio Ambiente de Brumadinho

ASCAVAP - Associação dos Catadores do Vale do Paraopeba

ASMAP - Associação de Defesa do Meio Ambiente e Desenvolvimento do Vale do Paraopeba

CACI - Centro de Arte Contemporânea Inhotim

CNJB - Comissão Nacional de Jardins Botânicos

CONAMA - Conselho Nacional de Meio Ambiente

EMESA - Empresa de Mineração Esperança

ICOM - Conselho Internacional de Museus

OSCIP - Organização da Sociedade Civil de Interesse Público

MoMA - Museum of modern art

MAM - Museu de Arte Moderna

MASS MoCA - Massachusetts Museum of Contemporary Art

MIPASA - Minas, Paraopeba S.A

Sumário

Introdução	13
Cap. 01 <i>Sonic Pavilion</i> : espaço	21
1.1_ que arte, para qual museu	31
1.2_ experiência espacial	44
1.3_ constante construção	61
Cap. 02 <i>Através</i> : interdição	71
2.1_ labirinto.....	80
2.2_ tempo pausado e progressivo	86
2.3_ barreira e ordenação	98
Cap. 03. Continente-nuvem: transformação e presença	109
3.1_ dias de sol	119
3.2_ dias nublados	127
3.3_ continente-nuvem	135
Considerações finais	146
Referências	157
Anexos	164

Introdução:

Em 2009, fui pela primeira vez ao Instituto Inhotim. Após atravessar Belo Horizonte, alguns pequenos municípios e seguir por uma estrada de terra, a paisagem começou a se modificar, acusando que me aproximava do Inhotim. Recordo-me da dificuldade que tive em descobrir esses caminhos para poder lá chegar. O encantamento inicial talvez tenha sido enaltecido por essa dificuldade; como em brincadeira de criança quando, depois de percorrer e decifrar inúmeras pistas encontra-se, enfim, o tesouro.

Como estudante de artes e agora de museologia, aquele espaço era para mim uma novidade. A localização fora de um centro urbano, a limpeza, a organização, a grandiosidade, a existência de obras de importância no cenário artístico contemporâneo nacional e internacional e a configuração como um grande parque eram aspectos fundamentais para essa percepção.

O fato de ser um enorme jardim e também a presença das obras existentes, indicavam um dos aspectos das artes plásticas: a liberdade do tempo¹. Em Inhotim, é priorizada a empatia e a experimentação que se dão entre espectador e obra que, para cada pessoa, demanda um tempo. O visitante é convidado a experimentar as obras e o jardim no seu próprio ritmo. A ida até o Instituto Inhotim já o prepara para essa distensão “temporal”, pois não é um local de passagem, é um destino.

Em finais de 2008, houve uma exposição com inúmeras obras de Cildo Meireles na Tate Modern, museu de arte moderna e contemporânea, em Londres. Posteriormente, em visita ao Inhotim, reencontrei algumas dessas obras em uma situação que as diferenciava grandemente da exposição londrina. Esta diferenciação refletia-se nos aspectos presentes em uma visita ao Inhotim em oposição a outros espaços expositivos: o tempo de experimentação, a organização espacial, entre outros. Esta ocorrência trouxe a importância de se refletir sobre como se constrói a relação entre obra e local de exposição.

Em adição, obras que se caracterizam por uma construção onde o visitante entra são também um diferencial do Instituto. Isso se dá não pela forma e estrutura, mas pela sensação de pertencimento que essas obras parecem ter naquele local, enraizadas pela sua fundação estrutural. Em 2011, em visita a um museu na Antuérpia, denominado Middelheim, estavam em exibição obras do artista Erwin Wurm que traduzem bem essa sensação.

¹ Ver entrevista Cildo Meireles em anexo



Figura 01_ *Misconceivable*, Erwin Wurn, 2010



Figura 02_ *Fat House*, Erwin Wurn, 2003



Figura 03_ *UFO*, Erwin Wurn

Tratavam-se de objetos conhecidos que pareciam ter vontade própria: como um barco pronto para mergulhar (ver fig. 01), uma casa gorducha com ar de tristeza (fig. 02), um carro que parece disco voador (fig. 03), entre outros. A sensação em Inhotim, embora não tão direta como no exemplo belga, era também de que existiam “demandas” feitas pelas obras. Havia uma forma de estar ali. Essas percepções despertaram em mim o interesse em estudar **como, no Inhotim, a arte habita o museu, e ao mesmo tempo como esse espaço se deixa habitar pela arte**. Que modos de operar e que relações se constroem nesse coabitar. A observação das obras trouxe elementos que reforçavam essa pergunta. A partir delas foi possível perceber aspectos da organização do Inhotim e a busca pelo que era esse espaço antes de ser um Instituto.

Heloisa Helena Costa, em um de seus textos, faz a seguinte pergunta para qual ela mesma propõe uma resposta:

Onde se escondem esses códigos culturais que podem dar sentido aos lugares?

Certamente, dentro de inúmeros testemunhos, a exemplo dos nomes de ruas, das construções históricas e também das contemporâneas, através de ditos populares, de ritos e festas que estão inseridos na tradição, nas paisagens, nos odores, nos sons e ruídos que caracterizam usos seculares (...) (COSTA, 2012, p. 92, grifo nosso)

Me proponho a acrescentar que certamente também se escondem dentro das obras de arte contemporânea.

A percepção, a partir de Ingold (2011), de que as mediações são sempre materiais e que, conseqüentemente, as relações de troca possuem um aparato material, somadas aos questionamentos levantados por Costa, me levaram a pensar o Inhotim a partir de suas obras. São esses objetos que vão auxiliar a analisar o museu. Ademais, as obras o explicam e o caracterizam. Inúmeros aspectos presentes nelas são encontrados no Instituto, sendo,

deste modo, icônicas para este estudo. Nesta dissertação optou-se por tratar o todo a partir das partes, partir das obras para falar do Inhotim. Para tal foram selecionadas três obras que pudessem abordar aspectos importantes de serem discutidos quanto à formação de um museu de arte contemporânea, a partir da observação do Inhotim.

Destaca-se que, ao estudar a formação de um museu de arte contemporânea, é necessário se reportar às características e mudanças do cenário artístico na recente história da arte. Com isso buscam-se instrumentos para análise de sua configuração e atuação. Com o intuito de não isolar o Inhotim como instituição única e tampouco inédita, foi igualmente importante situá-lo no contexto do panorama museológico atual. Deste modo, a partir de outros exemplos procuram-se pontos de congruência e divergência entre o Inhotim e demais espaços de arte. Apresenta-se também, a importância do entorno e localização do museu para a sua configuração e permanente construção. Com isso, pretende-se compreender a formação do Inhotim tanto pelas influências artísticas como pelas especificidades oriundas de sua localização.

Diante do exposto, as obras foram selecionadas partindo-se das possibilidades de corresponder às mudanças do cenário artístico contemporâneo, dialogar com outras situações museológicas e expositivas e se relacionar com o espaço e a localização do Inhotim. Além destas características, foram selecionadas obras que suscitasse discussão sobre a construção espacial do Inhotim, a percepção temporal (do visitante) e o caráter mutável do Instituto.

Outro critério de seleção foi a facilidade de acesso às informações sobre as obras e seus históricos no Inhotim. Deste modo, para cada uma foram colhidos depoimentos, ou com o artista autor da obra (Cildo Meireles e Rivane Neuenschwander), ou com algum funcionário (no caso de Doug Aitken) que participou de sua montagem e execução.

Foram selecionadas as seguintes obras: *Sonic Pavilion*, de Doug Aitken; *Através*, de Cildo Meireles; *Continente- nuvem*, de Rivane Neuenschwander. Cada obra corresponde a um capítulo desta dissertação, sendo que no primeiro, a partir da obra de Doug Aitken, foca-se na construção espacial do Inhotim. No segundo capítulo, que se apoia na obra *Através*, de Cildo Meireles, volta-se para a relação com o tempo, seja o tempo da obra, seja o tempo “histórico”. No terceiro e último capítulo, que tem como ponto de partida a obra *Continente- nuvem*, o foco recai sobre as possíveis e constantes transformações do local e da configuração do Instituto.

Corroborou para o desejo de desenvolver essa pesquisa o crescente prestígio², no Brasil, da arte contemporânea e conseqüentemente dos museus que a abrigam. Em adição, sobretudo no eixo Rio - São Paulo, o mercado das artes contemporâneas está em ascensão, ocorrendo duas feiras anuais, cada uma em uma cidade, com público bastante elevado³. O próprio Inhotim, a cada ano, bate novo recorde de visitação, tendo recebido em 2011 cerca de 700.000 pessoas. Há assim, um ambiente bastante propício à criação, divulgação e conseqüente discussão do cenário artístico atual e das questões colocadas para a museologia.

Outro fator de incentivo foi, a despeito dessa importância, a escassez, igualmente nos textos de crítica artística e da área de museologia, de uma discussão sobre espaço do museu para arte contemporânea. No Brasil destaca-se o livro *Cenário da arquitetura da Arte*, de Sonia Salcedo del Castillo, no qual a autora traz um histórico reflexivo sobre as exposições (com foco a partir da década de 50) e suas concepções. Apesar de não se restringir à realidade brasileira, esta é também apresentada, e já na introdução destaca ser este, talvez, um dos primeiros estudos sobre a estética de exposições no Brasil (2008, p. 22). Outra publicação, aparentemente pioneira nesta temática, é *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*, de Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004). Ambas as autoras trazem o conceito da cenografia e a aproximação entre exposição e teatro; cada uma à sua maneira, expõe a flexibilização do espaço expositivo, comparando-o à uma caixa preta (CASTILLO) ou adotando a cenografia no lugar da museografia de exposição, estudando também as aproximações entre visitante de exposição e ator de teatro (GONÇALVES, L.).

Uma publicação que se volta aos museus de arte contemporânea e moderna brasileiros é *Museus de Fora* de Emerson Dionisio G. De Oliveira, no qual o autor estuda museus de arte que não se encontram no eixo Rio-São Paulo e analisa suas estratégias e representatividade. Destaca-se ainda, a dissertação de Tatiana Martins a qual estuda os museus de arte contemporânea à luz de teóricos da museologia.

Faz-se necessário sublinhar dois livros de grande relevância para este estudo: *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte* de Brian O'Doherty e *Sobre as ruínas do Museu* de Douglas Crimp. Ambos discutem a relação entre espaço do museu, galeria e obra de arte dando um panorama histórico bastante rico de exemplos. Entretanto, o primeiro, por ser um estudo datado da década de 70, restringe-se à produção e locais de

² Prestígio é aplicado como relevância e importância; não se coloca aqui, portanto, juízos de valor como bom, ruim, de qualidade ou sem. Tem-se em consideração, igualmente, o mercado das artes que tem crescido consideravelmente assim como os valores das obras.

³ A primeira edição da feira ArtRio, em 2011, contou com público de 46 mil visitantes e um total em cerca de R\$ 120 milhões em vendas. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/974188-primeira-edicao-de-feira-carioca-artrio-fatura-tres-vezes-mais-que-ultima-sp-arte.shtml> acesso em 01 de junho de 2012

exposição existentes até aquela época e foca a análise, sobretudo, no modelo vigente de galeria, portanto do cubo branco. Já o segundo nos aponta a crise do museu ao expor a arte contemporânea na transição dos moldes modernos para o que o autor chama de pós-modernos. Assim, traz a mudança da fotografia sendo vista a partir do seu caráter estético, da escultura a partir da importância da sua localização e relação com o espaço, entre outros, demonstrando que alguns dos preceitos do museu, como a ideia de algo único e *aurático*⁴, não cabem mais nessa arte “pós-moderna”.

Alguns autores utilizam o termo *pós-moderno*⁵ ao invés de *arte contemporânea*. Essa opção enfatiza o rompimento da arte realizada atualmente e, sobretudo a partir de meados dos anos 50, com os preceitos do modernismo. Um dos aspectos destacados é a forte relação que se estabelece com o local possuindo, ao contrário da arte moderna, uma estreita ligação e quase um “pertencimento” ao lugar. Já no caso da arte moderna essa ligação é quase inexistente. Não por acaso, o formato do cubo branco é de isolamento da obra e apagamento de qualquer elemento que possa vir a influenciar ou acrescentar algum dado à obra; o cubo é desenvolvido e tido como espaço ideal para a arte moderna. Apesar do termo *pós-moderno* também poder ser aplicado ao tema e abordagens aqui tratados, optarei por utilizar o termo *arte contemporânea* para identificar a produção posterior ao modernismo e que perdura até hoje. Essa decisão se funda mais nas tipologias dos museus do que propriamente em algum debate que oponha um ou outro termo. Não se fala em museu de *arte pós-moderna*, mas sim em museu de *arte contemporânea*. Para alguns teóricos⁶ o termo *arte contemporânea* considera um tipo específico e, paradoxalmente, um tanto vago de produção artística, tal como o *pós-moderno*. Por outro lado, o termo *arte contemporânea* também pode representar uma arte produzida hoje de forma geral que, em muitos aspectos formais, pode se assemelhar à arte moderna. Assim, o termo passa a designar uma produção definida temporalmente, possibilitando aos museus terem uma maior abertura na sua abordagem da arte e da formação de sua coleção.

É de interesse, nesta dissertação, a arte produzida desde meados do século XX, quando se dá, a partir do minimalismo⁷, a percepção do espaço como parte ativa na obra.

⁴ Termo cunhado por Benjamin, no qual, muito resumidamente, atrela aura a algo original e único. BENJAMIN, 2000

⁵ O termo pós-moderno tem sua origem no contexto da arquitetura, porém normalmente é utilizado para tratar de características de âmbito mais geral: como sociedade pós-moderna, design, arte, entre outros. É utilizado, portanto, como um “padrão” que perpassa diversas instâncias de criação e não unicamente artísticas. Porém, tanto o uso de pós-moderno, como de contemporâneo, na definição das artes é ainda extremamente vago devido a sua enorme pluralidade, assim como, a própria definição de moderno e os limites que os separam. (JIMENEZ, 2005; DEMPSEY, 2003; MILLET, 2006)

⁶ Arthur Danto e Hans Belting, em seus textos sobre *o fim da arte* e sobre *o fim da história da arte*, pontuam esse esvaziamento de narrativa e de definição do que é esta arte feita após o modernismo.

⁷ “Utilizam de objetos industriais de formas geométricas simples, limpas, expostas sem artifícios – na indiferença (...)” “Estes objetos, em si sem interesse, valem essencialmente pelo seu ambiente, seu lugar de exposição.” JIMENEZ, 2005, pg 89, 90 (tradução nossa)

Esta percepção se estende para o surgimento dos site-specific⁸, da land-art⁹ e da performance¹⁰. Além do quesito espacial a participação de terceiros na realização e execução da obra¹¹ e, igualmente, o público que é solicitado a interagir para que a obra aconteça, são fundamentais para este estudo. Sendo denominadas contemporâneas ou pós-modernas, aqui a abordagem focará, sobretudo, em obras que se enquadram nessas “categorias” de produção compartilhada e de percepção espacial. Apesar da dissertação ter como ponto de partida as três obras (*Sonic Pavilion, Através e Continente-nuvem*) correspondentes aos três capítulos, o presente estudo busca nelas características que possam ser estendidas a outros exemplos e situações. Esclarece-se que muitas obras contemporâneas encontram-se fora do museu e, quando são expostas nessas instituições, aparecem em formato de registro, logo, não a obra, mas uma fotografia ou um vídeo que a relate ou a represente. No momento em que se apresenta em crescimento gradual o Inhotim, que tem como proposta - a partir da integração de arte contemporânea e Jardim Botânico - a adaptação às novas formas de criação artística, é importante que haja um estudo sobre esse Instituto.

A “percepção espacial” atribuída ao estudo das obras pode ser estendida ao Inhotim. Esta dissertação o compreende como algo complexo que tem reverberações no local onde está inserido e, conseqüentemente, desencadeia processos a serem analisados. No que concerne essas reverberações é importante salientar que o Inhotim é uma instituição ainda em formação e que a sua relação com o local é, ao longo da sua breve história, um fator de grande importância, tanto para a formação do Instituto como, em mão inversa, nas suas influências no entorno.

A realização dessa dissertação contou com estudo teórico e com pesquisa de campo. Parte de ambas as etapas foi realizada no próprio Instituto. A partir de 2011, o Inhotim passou a acompanhar as pesquisas realizadas que o tinham como objeto de estudo. Para isso é exigido do pesquisador que envie formulários preenchidos além do projeto da pesquisa. Esse material passa, então, por uma comissão de ética. Em caso de aprovação o

⁸ Site-specifics ou “site works exploram os contextos físicos em que estão inseridos, sejam galerias, praças ou alto de colinas, de tal modo que esses locais passem a fazer parte integral das próprias obras. Na arte pública a obra já não é mais considerada um monumento, (...) e se dá ênfase à natureza colaborativa dos projetos, que unem artistas, arquitetos, patrocinadores e público.” DEMPSEY, 2003, p. 263

⁹ Land Art ou Earth Art expandiu “(...) as fronteiras da arte quanto a seus materiais e espaços físicos (...) assumindo o meio ambiente como seu material (...), confrontavam a própria Terra. (...) Os locais onde ocorrem as criações da earth art muitas vezes são distantes.” DEMPSEY, 2003 p. 260, 261

¹⁰ performance ou happening “se caracteriza pela realização de atos em situações definidas. (...) não necessita de palavras, (...) nem de música, (...) nem de argumento. (...) o performer não substitui uma outra pessoa nem pretende criar algo que substitua a realidade. (...) é seu próprio signo.” GLUSBERG, 1987, p. 73

¹¹ essa autoria compartilhada, do ponto de vista de Howard Becker (2010), ocorre nas inúmeras atividades artísticas. O autor amplia e esmiúça essa participação para todas as possibilidades de influências (conscientes ou não, propositais ou ao acaso) que podem existir em uma obra finalizada, que pode ser um livro, uma peça teatral uma escultura, etc. Nesta dissertação o foco recairá sobre quando existe uma intenção desta partilha, onde o artista aparece sobretudo, como um propositor.

pesquisador é acompanhado por um dos membros do Inhotim, passa a ter livre acesso ao Instituto, ao acervo da biblioteca e direito à almoço no refeitório, juntamente com os demais funcionários.

Cabe destacar que, por vezes, esse processo de aprovação e liberação para pesquisa pode ser lento, e no caso desta pesquisa acabou por levá-la a destinos antes não imaginados. No aguardo de um posicionamento sobre o projeto desta dissertação, durante uma das minhas estadias em Brumadinho, município onde se localiza o Inhotim, me aproximei da população da região e dos ex-moradores de Inhotim. Tal aproximação despertou algumas questões até então postas de lado. Diante de inúmeras conversas com ex-moradores de Inhotim e demais moradores de Brumadinho surgiram pontos importantes de aproximação entre eles e o Instituto. Correspondiam a situações onde há disputas e tensões e, por outro lado, harmonia e parcerias. Foi interessante perceber essa formação do museu que não estava, e até hoje não é, isolada de seu entorno. Por mais díspares que possam ser essas realidades, existem situações em comum e um percurso conjunto. No presente estudo, a análise destes fatores é de grande relevância para a compreensão da formação do Inhotim.

Nessa análise surge um primeiro questionamento que deve, desde já, ser esclarecido: o termo “Inhotim”. Uma das dificuldades ao escrever esta dissertação foi o correto e claro uso do termo. Inhotim pode se referir tanto à localidade (distrito), como ao Instituto, ou ainda à população que ali habitava antes do Instituto iniciar a sua formação. Por vezes há uma concomitância dos diferentes significados desse único termo, em uma mesma situação.

Outro termo com semelhante confusão é Brumadinho. Pode referir-se ao município no qual o Instituto Inhotim está localizado, à sede do município de mesmo nome e distrito vizinho à Inhotim, ou ainda pode ter um sentido mais sociocultural e menos geográfico, referindo-se à população de forma mais ampla.

Cabe esclarecer ainda que apesar de atualmente se denominar como Instituto Inhotim, anteriormente era Centro de Arte Contemporânea Inhotim (CACI) e por um breve período foi conhecido como Instituto Cultural Inhotim. Ressalta-se que nessas nomenclaturas evita-se a alcunha de museu em oposição à de Instituto sendo, esta última, vista como mais abrangente. Isto se dá pelo termo instituto ser percebido como algo além de um museu, e do mesmo modo, por Inhotim se perceber desenvolvendo atividades que ultrapassariam as “funções” de um museu.

Por outro lado, segundo o Conselho Internacional de Museus (ICOM)

um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da comunidade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, educação e fruição. (pg. 28 e 29)

Deste modo, de uma forma geral as atividades do Inhotim contemplam esta definição. Ao longo da dissertação alguns aspectos trazidos nessa definição serão abordados mais detidamente, propondo uma discussão mais aprofundada sobre em que pontos há uma aproximação do Inhotim com a definição de museu proposta pelo ICOM e em que aspectos vislumbra-se uma outra proposta de museu.

Mesmo dentro do campo da museologia, a definição do ICOM vem sendo ampliada e posta à prova diante da diversidade de ações, políticas e novas configurações que os museus vêm apresentando em seu desenvolvimento. Um exemplo é a declaração de Calgary, de 2005, que em uma proposta de redefinição do museu, coloca em primeiro plano o serviço à sociedade e amplia a missão do museu para a compreensão e exploração do mundo. Reitera, assim, a ampla e variada atuação destas instituições. Diante do exposto, tentar-se-á respeitar a autodenominação do Inhotim como instituto, porém em alguns momentos, o termo museu é utilizado para situar melhor a reflexão. Este uso não representa uma mudança na percepção do Inhotim, que aqui será considerado - mesmo que denominado como Instituto – como museu. Deste modo, é inserido dentro do contexto museológico. Acredita-se assim, que tanto o Inhotim contribui para as discussões no âmbito da museologia, como as discussões da museologia contribuem para a análise do Inhotim.

Nesta dissertação optou-se pela realização de um texto que mesclasse narrativa e discussão teórica. Esta escolha se deu por acreditar que o envolvimento e as sensações despertadas em uma visita ao Inhotim são de grande importância para o seu entendimento. A partir da narrativa se pretende envolver o leitor de forma próxima às ideias e relações aqui apresentadas.

cap_01
Sonic Pavilion: espaço



Figuras 04 e 05 *Sonic Pavilion*, Doug Aitken, 2009

01_ *Sonic Pavilion*: espaço

Caminho por uma rampa com leve inclinação, feita abaixo do nível do terreno, em um corte no solo. Entro por uma porta de vidro, localizada nessa espécie de túnel a céu aberto. Na porta leio recomendações encontradas em inúmeros museus, geralmente proibitivas. Há símbolos de alimentos, bebidas e máquinas fotográficas, porém há uma recomendação que chama a atenção: o dedo na boca solicitando o silêncio. Conforme O'Doherty analisa, em seu livro *Por dentro do cubo branco*, no espaço expositivo

a obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. (...) o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. (O'DOHERTY, 2007, p. 3 e 4)

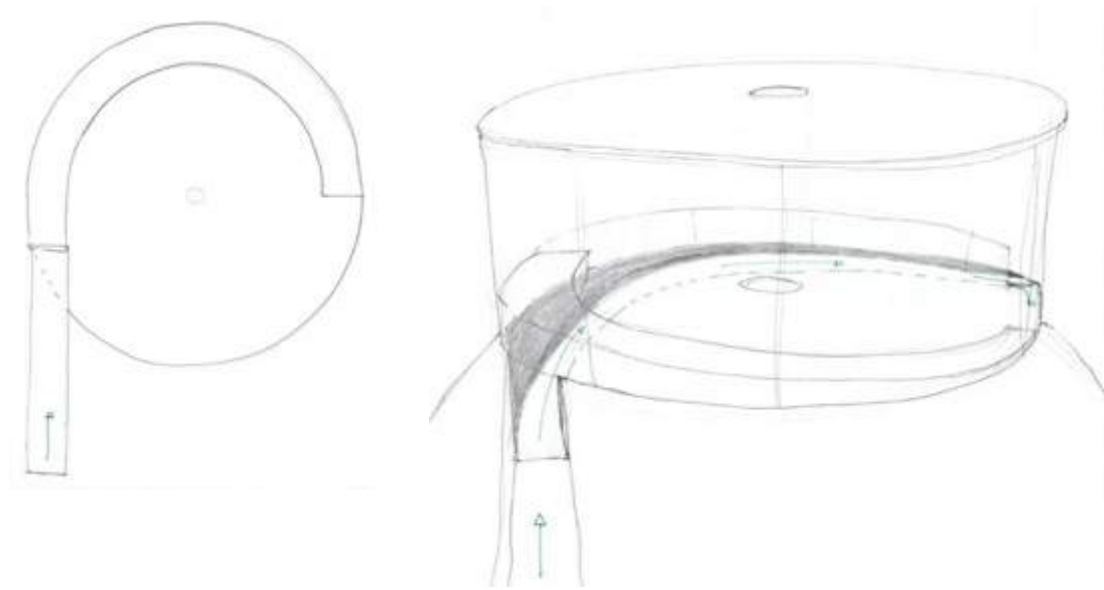
Deste modo, nota-se que a própria construção do espaço expositivo já dá indicações de uma forma de comportamento excluindo a necessidade de se ressaltar que se faça silêncio. Apesar de em *Inhotim*, inúmeros aspectos presentes na descrição de O'Doherty não se aplicarem à determinados espaços, na citada obra alguns desses aspectos aparecem. Mais importante do que procurar as semelhanças com a descrição de O'Doherty é a percepção das indicações fornecidas pela construção espacial em relação ao comportamento do visitante. Porém ali, a informação do silêncio é reiterada, indicando a “necessidade” de não se emitir som.

Ao contrário do que se espera, tanto pelo aviso à entrada, como pelo padrão comumente encontrado em museus e galerias, e analisado por O'Doherty, ainda do lado de fora é possível escutar um som. Este, a princípio desconhecido, caracterizado por ruídos graves inconstantes, acontece naquele espaço alternando-se entre “em alto e bom som” e “em muito silenciosamente”.

Ao atravessar a porta de vidro, pela baixa frequência do som, é possível sentir as vibrações no corpo conforme se sobe a rampa e se adentra naquele espaço. Esta rampa, que acompanha a parede interna da construção, é uma continuação da rampa de entrada e dá acesso a uma plataforma elevada. Circundada por paredes altas, que dão a sensação de se estar embaixo da terra subindo para a superfície, essa rampa, se prolongada *ad eternum*, faria um percurso em espiral.

Ao chegar à plataforma, ou na “grande sala”, circundada por paredes de vidro, o piso possui revestimento de madeira e ao centro há a indicação de um buraco. O teto, cheio de pequenos furos ordenados, em seu centro possui uma pequena claraboia alinhada com o

buraco no chão. Apenas dali, situado justamente no centro dessa circunferência, o visitante pode ver a paisagem que o circunda em 360°.



Figuras 06 e 07 Rampa de acesso e “grande sala”. Vista aérea e em perspectiva da obra *Sonic Pavilion*

Esse espaço visto de fora, é um enorme cilindro de vidro que parece saído do interior da terra, trazendo à superfície uma terra marrom. Ao parecer ser algo originário de um acontecimento, oriundo de um movimento - de algo que estava submerso e veio à superfície – dialoga com o depoimento de Cris Burden, artista norte americano, com forte atuação na década de 70, sobre sua obra denominada *Beam Drop* (fig. 08). Nesta obra vêem-se vigas metálicas cravadas em um espaço quadrado em meio a um descampado. Para esse artista, sua obra remete a um evento e nela aparecem as marcas desse acontecimento. Segundo ele, “é como se houvesse um registro daquele evento”¹², sendo a própria obra esse registro. Porém o evento não é esclarecido, ficando em aberto para que o espectador especule sobre como, quando e porque aquelas vigas foram parar ali.

Retornando para o cilindro de vidro, tem-se a mesma relação em se lidar com um quando, como e porque desconhecidos. Trata-se, igualmente, de uma obra de arte porém, poderia facilmente ser encontrada em algum museu de ciência. O som que se escuta desde a entrada do cilindro é informado ao visitante como sendo o som da terra. Deste modo, poderia tratar-se de algum dos diversos experimentos e maquinarias encontrados nesses museus, visando à exploração do elemento “terra”. Diferentemente do que se espera de um museu com essa vertente científica, no caso discutido, não há qualquer explicação dos

¹² INSTITUTO INHOTIM, Coleção encontro: Cris Burden. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2008, material audiovisual

fenômenos físicos que possibilitam a captação e propagação daquele som, naquele local, tornando a construção e o que se passa em seu interior um tanto indecifráveis.



Figura 08_ *Beam Drop Inhotim*, Chris Burden, 2008

Ao se pensar nas divisões de patrimônio cultural entre tangível e intangível, existem algumas qualificações que excluem a presença de elementos que possam ser tocados, ou em outras palavras, prescindem de elementos materiais, sobre as quais trataremos adiante. Por outro lado, há abordagens sobre o *habitar* o mundo, que questionam

algumas dicotomias geralmente aceitas e difundidas como “verdadeiras” na concepção de mundo. Ingold, por exemplo, questiona, primeiramente, a divisão entre natureza e sociedade, como se se tratassem de dois “elementos” distintos e tendo como consequência o isolamento do ser humano do restante, como sendo algo fora do mundo. Para ele, “a vida social humana não está recortada em um plano separado do resto da natureza, mas é parte e parcela do que está acontecendo em todo o mundo orgânico”¹³ (INGOLD, 2011, p.08, tradução nossa).

Em adição, trata dos materiais presentes no mundo, deixando de lado as discussões sobre materialidade versus imaterialidade. Para este autor, há sempre uma mediação material nas ações. Vejamos o que ocorre, no caso do cilindro que possui ou guarda em seu interior o som da terra, quando observamos seus materiais.

É necessário dizer que essa construção, da forma como se apresenta, é denominada *Sonic Pavilion*. Foi concebida pelo artista Doug Aitken e do início de sua construção até a sua conclusão, transcorreram cerca de cinco anos. Esta obra é parte do acervo do Instituto Inhotim, assim como a obra *Beam Drop*, anteriormente citada. Pensar em obras de arte é igualmente retornar aos materiais que as compõem. Por outro lado, há uma importância primeira que é a intenção do artista. A obra é, portanto, resultante da somatória intenção + materiais, isto é, há um componente imaterial, intangível mas perceptível através da mediação material.

¹³ “human social life is not cut out on a separate plane from the rest of nature but is part and parcel of what is going on throughout the organic world”

Era intenção do artista proporcionar a escuta apenas do som da terra. No processo de feitura da obra *Sonic Pavilion*, em decorrência dos materiais e a resposta destes, ou como se comportaram diante de tal intenção, foram realizadas mudanças na concepção primeira da obra. O som da terra é captado por um tubo que tem início na “grande sala” e percorre cerca de 300 metros para o interior da terra. Inicialmente, imaginava-se uma perfuração de 700 metros, portanto mais que o dobro da atual. Diante da dificuldade em perfurar o solo, isolar o tubo e o alto custo de produção, optou-se por diminuí-lo. Outro fator fundamental para essa decisão, foi a reflexão sobre que diferença efetiva teria uma perfuração maior na intenção do artista com a obra.

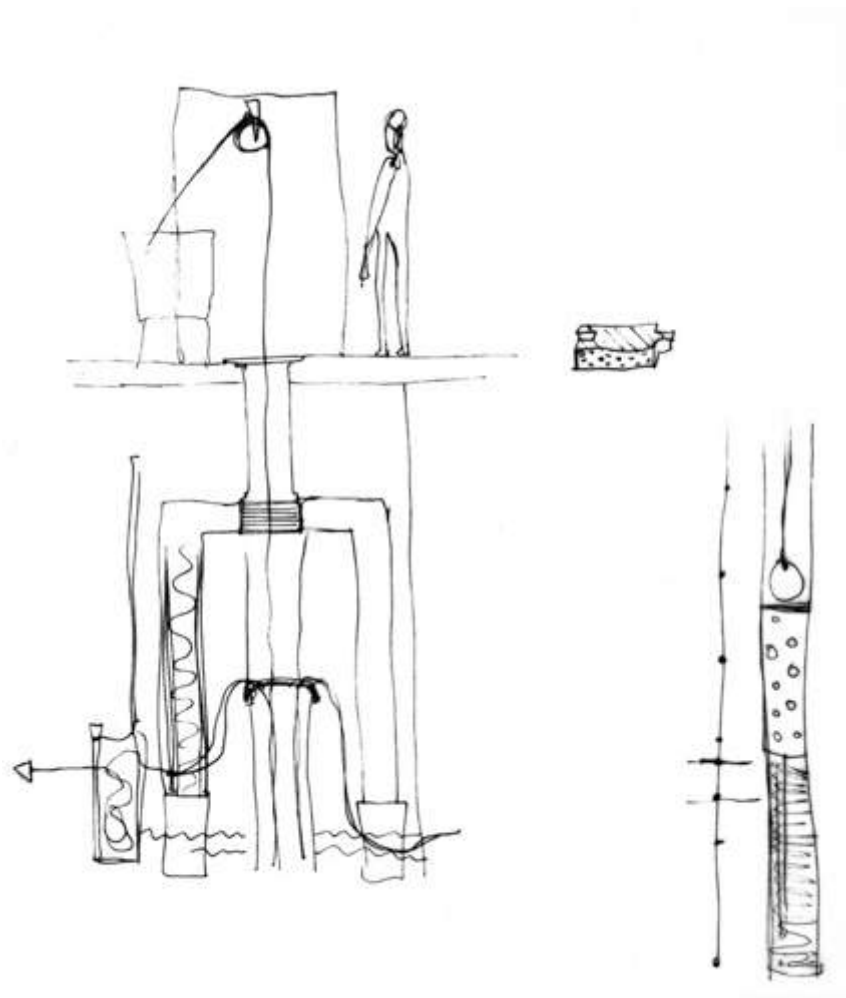


Figura 09_ Elementos presentes na construção da obra *Sonic Pavilion*.

No sentido horário, iniciando pelo canto inferior esquerdo: esquema de isolamento dos fios, passando por materiais como lã e caixa de areia, para serem conectados aos computadores. Maquinaria para descer fios com microfones durante montagem da obra. Módulo do piso da sala de raspa de pneu forrado com madeira. Tubo composto por bomba sapo, brita e areia, para isolamento do som.

Durante os cinco anos de produção e construção da obra alguns desafios foram postos. O primeiro deles foi a construção do tubo: após fazer o furo, encapsulou-se, depois colocou-se a luva (uma cápsula por fora) e por fim, concretou-se. O segundo desafio foi como manter o tubo seco, já que as partículas de ar se juntavam e formavam umidade. O que inicialmente fez pensar que pudesse haver algum vazamento no tubo. Por fim, foi

realizado o isolamento do som, para que fosse captado apenas o som da terra (ver fig. 09). A construção do cilindro foi a última etapa a ser feita e igualmente nessa etapa alguns problemas, apenas percebidos com a experiência, foram notados.

Já foi dito que era intenção do artista captar apenas o som da terra, porém, antes de haver a preocupação com o isolamento do furo, os microfones postos no interior da terra, captavam o som do ambiente. Uma funcionária do Inhotim e participante da construção e elaboração da obra *Sonic Pavilion*, explica que, como o som grave viaja através da matéria, a passagem de aviões, por exemplo, era sentida na terra através de vibrações transformadas posteriormente em som audível para seres humanos.

Para que percebamos o seu som, este foi isolado das demais sonoridades e modificado até chegar a uma frequência que nossos ouvidos possam captá-lo. Porém, cabe a questão: o que garante que aquele seja realmente o som da terra? E como seria isso? Em adição, os sons que conhecemos são aqueles que conseguimos ouvir e, portanto, se há uma alteração, já não é o som da terra tido naquela “pureza”, e que talvez para nós, ele nem exista. Tendo sido modificado por ações que contam com mediações de objetos tecnológicos, tais como microfones e computadores, ali na obra, já é uma nova construção sonora, ou uma nova “vida” dada aquele som terra inicial, inserido em uma construção / casa.

A obra de Doug Aitken, *Sonic Pavilion*, não corresponde aos suportes tradicionais da arte como a pintura e a escultura. Trata-se de uma construção onde o visitante pode entrar, mas essa simples definição não basta para defini-la. Neste caso, a obra pode aproximar-se do conceito de *instalação*. Apesar de este termo ser atualmente utilizado de forma bastante ampla, ele teve início na segunda metade do século XX, com as então denominadas *ambientações* que “relacionavam-se com o espaço em torno delas - uma rejeição flagrante às práticas de arte tradicional – e incorporavam o espectador” (DEMPSEY, 2003, pg. 247). Dentre as inúmeras variações, o termo *instalação*, em arte, tem como critério base a participação do público e a especificidade com o lugar (REISS, 2000). Essa participação pode ser o seu envolvimento físico com a obra, ou simplesmente ser envolvido por ela, ao adentrá-la.

No caso da obra presente em Inhotim, existem algumas características marcantes. Em sua construção, o invólucro foi a última etapa a ser concluída quando, geralmente, a obra se adequa ao espaço e não vice-versa. Porém, como visto anteriormente, por vezes nessas relações não se sabe quem interveio primeiramente sendo, portanto, relações biunívocas. São consideradas aqui, as intenções de modificação construtivas do ser humano no espaço e, nesse sentido, o que ele modifica primeiro, para que o restante lhe

seja subordinado. Assim, nesse caso, primeiro foi captado e construído o conteúdo (o som) para depois se construir a “casa”.

Ou seja, o cilindro de vidro onde o visitante entra, foi o último elemento a ser concluído. Opera como se ele procurasse envolver o ambiente, ao mesmo tempo em que é envolvido por ele. O cilindro de vidro sem o seu conteúdo, portanto, o som que se propaga pelo ar, não teria este mesmo sentido. Nas *instalações* e obras em geral, em oposição, estas são o seu próprio conteúdo, envolvidas pelo museu ou instituição, concebidos previamente.

Na obra *Sonic Pavilion*, se não há o invólucro o conteúdo se perde. Assim, a obra se dá na junção de continente “que ou o que contém alguma coisa” e conteúdo “aquilo que ocupa parcial ou totalmente o espaço em algo. Ex. o conteúdo de uma garrafa.”¹⁴ Porém, esse conteúdo utiliza um espaço que pode ser ainda ocupado totalmente por outro algo. Lida com um conteúdo que é “invisível” e que passaria, e passa, perfeitamente despercebido por nós seres humanos. Pode-se tratar essa obra como tendo uma característica imaterial, se baseada nas distinções realizadas na área do patrimônio, ou como propõe Maria Cecília Londres Fonseca

Quando se fala em patrimônio imaterial ou intangível, não se está referindo propriamente a meras abstrações, em contraposição a bens materiais, mesmo porque, para que haja qualquer tipo de comunicação, é imprescindível um suporte físico (SAUSSURE, 1969). Todo signo (e não apenas os bens culturais) tem dimensão material (o canal físico de comunicação) e simbólica (o sentido, ou melhor, os sentidos), como duas faces de uma moeda. Cabe fazer a distinção, no caso dos bens culturais, entre aqueles que, uma vez produzidos, passam a apresentar um relativo grau de autonomia em relação a seu processo de produção, e **aquelas manifestações que precisam ser constantemente atualizadas, por meio da mobilização de suportes físicos** - corpo , instrumentos, indumentária e outros recursos de caráter material - , o que depende da ação de sujeitos capazes de atuar, segundo determinados códigos.

A imaterialidade é relativa e, nesse sentido, talvez a expressão **“patrimônio intangível” seja mais apropriada. pois remete ao transitório, fugaz, que não se materializa em produtos duráveis.**” (2003, p. 65 e 66, grifo nosso)

Apesar de a autora ter como base, para esse texto, as discussões acerca do patrimônio cultural, a partir das definições e questionamentos por ela colocados, pensa-se nas obras de arte contemporânea e, mais especificamente na obra *Sonic Pavilion*. Assim, pode-se considerar que o som ali captado conta com instrumentos materiais e se trata de algo transitório que necessita ser constantemente atualizado pelos microfones que se

¹⁴ HOUAISS, 2009

alternam embaixo da terra e pelos computadores que o reprogramam, podendo ser tido também como *intangível*. Entretanto, reitera-se a presença da materialidade mesmo que transitória. A autora esclarece que considera a imaterialidade como algo relativo e, portanto, de difícil definição. Ao considerar que existem “manifestações” e que isto implica que transitam pelo material, as separa dos objetos que ao fim e ao cabo as “contém”. Segundo Jeudy (2005, p.46) “nós acreditamos dar vida ao objeto, mas é ele que nos possui.” Um pensamento semelhante à esse é apresentado por Costa, a partir de Bourdieu; diz ela: - “Indo mais além, pode-se admitir, como o fez Bourdieu (1972), que os objetos são construídos por pessoas e as pessoas são construídas, são formadas, pelos objetos” (2012, 98 e 99). Talvez seja possível pensar que as manifestações são “material” em transformação, em lugar de admitir que elas transitam pelo material.

Sobre esta separação do patrimônio entre tangível e intangível, José Reginaldo Gonçalves (2007 e 2009) atenta para a distância nela implicada no que diz respeito às concepções nativas de patrimônio. Citando exemplos inseridos em celebrações do Divino Espírito Santo, este autor questiona essa separação em oposição ao uso feito pelos devotos. Suas formas de operar “valoram” determinados objetos pela entidade, ou “poder espiritual” presente neles, não trabalham a partir da dicotomia espírito x matéria.

Tendo isso em vista e retomando a obra *Sonic Pavilion* é importante observar algumas aproximações com a relação espírito x matéria. Pela observação da interação dos visitantes com a obra, notou-se que ali, por vezes, se estabelece uma relação onde a Terra parece “falar” e o buraco central da sala funciona como o canal que nos liga a esta “entidade” Terra. A estrutura de vidro ganha vida nessa comunicação, e neste caso reporta-se a essa não separação entre espírito e matéria observada por Gonçalves.

Essa relação entre construções e vitalidade, mas mais precisamente entre a construção para habitação, é muito presente em algumas sociedades, nas quais a casa construída pelos futuros habitantes ganha vida, ou é tratada como um ente, ao mesmo tempo em que se relaciona fortemente com a vida de seus ocupantes. Pela proximidade das construções, e a importância do elemento central como o conector com as entidades, traz-se como exemplo os Batammalibas na África (BLIER, 1987). A partir do estudo apresentado por Blier, talvez seja possível uma analogia da “**obra**” tendo **vitalidade**¹⁵. Nesse grupo alguns elementos presentes na estrutura da casa conferem energia vital à ela. Seria através deles - entre os Batammaliba, principalmente o *tabote*, ou buraco no pátio central da casa - que parte dessa energia seria oriunda. Neste caso essa estrutura comunica e faz a intermediação entre as entidades. Entre os Batammaliba, o *tabote* é chamado inclusive de

¹⁵ esta discussão aparece também em MENEZES, Anna Thereza. *O museu como casa da arte: propostas e soluções na experiência do Inhotim* Anais da 27ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2010

boca por onde falam os espíritos. Entretanto, tal vitalidade não se limita ao *tabote*; aparece em todo um conjunto de ações, comportamentos e tratamentos entre moradores, visitantes e a casa. A casa aparece, então, tendo poder de agência, operando como mediadora entre essas entidades e moradores e, em algumas situações, são tratadas como a própria entidade, possuindo em sua divisão partes do corpo (ver figura 10).

Em geral, o visitante que chega à obra *Sonic Pavilion*, após percorrer a rampa, se dirige ao centro da sala. Observa o círculo que indica que ali se inicia o furo e sobre sua cabeça encontra-se a claraboia, que conecta o céu com a terra. Invariavelmente os visitantes se abaixam, procurando algum contato direto com a terra a partir da indicação do buraco. Ajoelham-se, deitam-se, aproximando rosto e ouvidos do buraco.

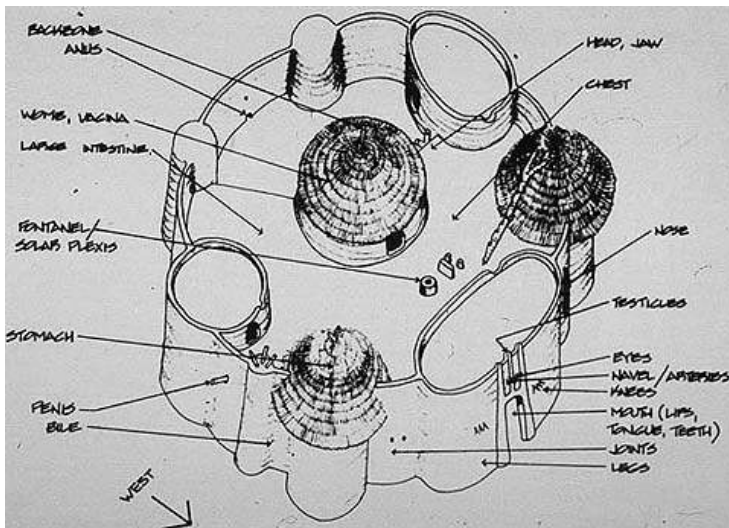


Figura 10_ Esquema de uma casa Batammaliba, feito por BLIER, 1987. Nele é possível observar as relações entre as partes da casa e partes do corpo. O *tabote*, localizado onde se lê fontanel (fontanela), associado portanto, a esta parte do corpo (membrana no crânio, antes de completar a ossificação) e igualmente ao “encadeamento solar” (energia).

onde, quando a casa fica pronta, é feita a alimentação da casa, numa ação onde o “arquiteto” come na pedra que tampa o buraco. Na obra *Sonic Pavilion*, em semelhança, é pelo buraco que a “obra-casa” se alimenta de som. Nesse caso, as pessoas não visitam uma obra de arte. A relação é, de certa forma, como a estabelecida nas casas da sociedade acima descritas, é como se o público visitasse uma estrutura viva ou a própria entidade Terra que “conversa” com ele.

Latour relata que “não há dúvida de que pinturas, instalações, *happenings*, eventos e museus são humanamente produzidos. A mão que trabalha é visível em todos os lugares.” (2008, p. 121) Ao mesmo tempo, em que reafirma que

Nós sabíamos (eu sabia!) que jamais fomos modernos, mas agora o somos

Pensando-se no contexto da obra *Sonic Pavilion*, de Doug Aitken, talvez a relação de comunicação entre “entidade” e visitante também ocorra. Com a diferença que ali parece que o morador é a própria obra, o próprio som da terra que mora na estrutura. E o buraco ao centro seria o conector desse som com a sua origem, como o umbigo para a criança, por onde a obra se “alimenta”. Para os Batammaliba, o *tabote* é por

menos ainda: frágeis, fracos, ameaçados; ou seja, de volta ao normal, de volta ao estágio ansioso e cuidadoso no qual os “outros” costumavam viver **antes de serem “libertados” de suas “crenças absurdas” pela nossa corajosa e ambiciosa modernização.** (LATOURE, 2008, p. 144)

Ao unir os textos de Latour às falas de Cris Burden (ver pg. 23) e à atitude dos visitantes na obra de Doug Aitken, duas relações distintas são percebidas. Apesar de se conhecer que tais obras foram realizadas por mãos de humanos - não necessariamente do artista – há, por um lado, o desligamento dessa presença na apreciação de tais obras. O público, em geral, aceita a obra como sendo unicamente “o som da terra”, em semelhança com o que ocorre na sociedade acima descrita, na qual a casa torna-se um ente. O visitante chega e, em geral, se desloca para o centro da sala, ali abaixa-se, observa o buraco, o elo de ligação. Muitos fecham os olhos, sentados no chão ou rampa e há mesmo grupos que vão ao local para meditar, segundo relatou um funcionário. A própria obra, hoje em dia, é mais conhecida pelo nome que lhe foi posteriormente atribuído pelo público: som da terra. Estes fatores apontam para uma percepção que se sobrepõe à de uma obra de arte.

Em oposição, por parte de museus, críticos e curadores o artista (a mão humana) é uma parte fundamental da obra. O Inhotim realizou estudos e experimentações durante 5 anos, ao financiar a obra *Sonic Pavilion*. O resultado foi a construção de um projeto que tem como proposta “domar” um elemento que se propaga no ar, ou a “própria natureza”. Dá-se um crédito elevado ao artista ao aceitar apoiar e financiar os encargos dessa empreitada, com o risco de não concretizá-la – devido às complicações e desafios surgidos na montagem, conforme explicado anteriormente - colocando-se o artista em um patamar mesmo de idolatria. Não se exclui a possibilidade de tal apoio ser baseado, sem ingenuidade, em valores de mercado e possível valorização a ser agregada ao acervo. Deste modo, a exclamação de Latour ao afirmar que nunca fomos modernos indica uma latente atribuição de “sacralidade”. Na arte contemporânea, por vezes, esta pode vir atrelada ao artista.

A partir da análise da obra inúmeras características foram observadas, e dentre elas destacam-se: a forte relação de agenciamento entre obra e entorno, ocorrida desde a sua construção; a inseparabilidade entre continente e conteúdo; a vitalidade da obra. Algumas das características presentes nessa obra são comuns a inúmeras outras realizadas no âmbito das artes contemporâneas. **Pensar em como os museus as compreendem e se organizam para exibi-las é de interesse de análise.**

Para a análise da organização, configuração, formação e atuação do Inhotim, as características e mudanças do cenário artístico na recente história da arte são revistas. Alguns aspectos apresentados aqui através da obra *Sonic Pavilion* são ressaltados. É igualmente importante situar o Inhotim no contexto do panorama museológico atual,

apontando algumas direções na relação entre arte contemporânea e museu e, nesse sentido, cabe pensar como o Inhotim, lida com acervo tão interdisciplinar que engloba botânica e arte.

1.1_ que arte, para qual museu

Através do caminhando perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência e dissolvo no coletivo. Perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo para mim.

Falo e ninguém entende... não consigo comunicar essa mudança de conceito que para mim era tão profunda e radical, dividindo a arte que já era e que poderia ser (...)

A impressão que eu tenho é que a gente vai fazer um grande retorno e voltar àquela época em que arte era uma coisa de vida tão anônima que não havia o artista como nome e como mito.

As pessoas criariam naturalmente, como o ato de comer, de fazer amor, de viver mas sem a preocupação de ser o artista. (Lygia Clark em o mundo de Lygia – 1973)

A partir, sobretudo, dos anos 50, uma das preocupações nas produções artísticas ronda a aproximação entre arte e vida. Alguns movimentos surgidos nesse período, como o minimalismo e, posteriormente, a instalação e a performance¹⁶ tinham como um de seus princípios a percepção da obra inserida em uma situação onde espectador e local de exibição eram partes ativas da obra, existindo uma influência mútua entre esses três elementos.

Nesse cenário, as galerias de arte ganharam cada vez mais destaque por possibilitarem uma maior liberdade de atuação dos artistas no uso do espaço expositivo. Nelas havia a experimentação não permitida pelos museus.¹⁷ Estes mantinham o modelo do cubo branco¹⁸, de isolamento da obra no espaço, e regras onde essa “nova” arte não se fazia possível, sendo a principal a proibição ao toque. Em 1976, na abertura de um novo

¹⁶ o minimalismo já indicava a preocupação e a percepção do espaço como parte da obra.

Já as instalações, termo que ganha força na década de 70 - teve como antecessor o termo “environment” cunhado em finais dos anos 50 por Allan Kaprow - é utilizado de forma bem ampla, e tem como característica a participação do público, a construção de um espaço onde o público adentra efeito especialmente para um determinado local, na maioria dos casos atrelado a um espaço expositivo. REISS, 2000

¹⁷ Kurt Schwitters fez de seu apartamento o espaço para a construção de sua primeira *Merzbau*, obra considerada uma das primeiras instalações realizada. Outros artistas como Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Yves Klein e Arman, em finais da década de 50, quando iniciaram fortemente suas experimentações, na maioria dos casos contavam com determinadas galerias para abrigarem suas ações interventivas.

¹⁸ segundo O'DOHERTY, o “cubo branco” é o espaço da galeria onde as paredes são brancas e pretende-se o isolamento da obra e a construção de um espaço “neutro”.

espaço de exibição nos Estados Unidos, denominado P.S.1, sua mentora escreveu no catálogo da exposição de inauguração:

A maioria dos museus e galerias são projetadas para mostrar obras de arte, objetos feitos e planejados em outros lugares para exibição em espaços relativamente neutros. Mas muitos artistas, hoje em dia, não fazem obras-primas que bastem por si mesmas, não querem e não tentam. Nem eles estão, na sua maior parte, interessados em espaços neutros. Em vez disso, seu trabalho inclui o espaço onde está; abraça-o, usa-o. Visualizando o espaço não se torna quadro, mas material. E isso torna difícil para expor...A arte muda. As formas de exibição também devem mudar. (HEISS, 1976 apud. REISS, 2000, p. 126, tradução nossa)¹⁹

A percepção do espaço circundante como parte ativa da obra contribuiu para o surgimento de trabalhos de *site-specific*, feitos especialmente para um determinado local e os de *land-art* - obras que são feitas, muitas vezes, em locais afastados e de difícil acesso, que possuem grandes dimensões e que podem apresentar caráter efêmero. Igualmente, inúmeros artistas atuavam na rua, tendo um contato direto com o público. No Brasil, artistas a exemplo de Lygia Clark, Cildo Meireles, Artur Barrio (fig. 10) e Helio Oiticica²⁰ realizaram obras que somente aconteciam sem o intermédio de instituições, seja o museu ou a galeria.



Figura 11_ *Situação T/1.1*, Artur Barrio, 1970

A realidade institucional do museu, por vezes faz com que a obra não seja exposta. Durante uma exposição do artista Cildo Meireles, na Espanha, diante da periculosidade²¹

¹⁹ Most museums and galleries are designed to show masterpieces; objects made and planned elsewhere for exhibition in relatively neutral spaces. But many artists today do not make self-contained masterpieces; do not want to and do not try to. Nor, are they for the most part interested in neutral spaces. Rather, their work includes the space it's in; embraces it, uses it. Viewing space becomes not frame but material. And that makes it hard to exhibit...Art changes. The ways of exhibiting must change too. (HEISS, 1976 apud REISS, 2000, p. 126)

²⁰ Lygia Clark expandiu a noção da obra de arte com seus experimentos sensoriais, agindo diretamente com grupos que realizavam suas proposições. Imagens dessas ações coletivas podem ser vistas no vídeo *O mundo de Lygia*, de 1973, disponível em http://ubu.com/film/clark_world.html. Cildo Meireles realizou uma série de trabalhos denominada *Inserções em circuitos ideológicos* onde a circulação de objetos portadores de mensagens exigia que eles estivessem dentro de um circuito de trocas, não permitido dentro dos museus e galerias. Já Artur Barrio, realizou suas *Situações* a partir de finais da década de 60, onde intervinha no espaço urbano, utilizando materiais incomuns, como por exemplo *trouxas ensanguentadas*. Já Helio Oiticica, entre outras proposições, realizou os *parangolés* objetos feitos para serem vestidos e experimentados, funcionando a partir do movimento e, eventualmente, da dança.

²¹ Esta obra conta com 126.000 caixas de fósforo fiat lux. (HERKENHOFF; MOSQUERA; CAMERON 1999)

que a obra *Fiat Lux* apresentava, foram-lhe sugeridas alterações que a descaracterizariam ao ponto de se optar por não expô-la. Por outro lado, na época em que essa mesma obra foi primeiramente apresentada, acontecia o movimento neoconcreto²² no Brasil, que instigava a participação ativa do público de mexer e remodelar as obras e de sentir seus materiais. Segundo o artista

a arte ficou muito tempo, de certa maneira, nesse impasse, toca não toca, toca não toca. Quando eu fiz o *Fiat Lux* era para não tocar e aí, as pessoas embaladas por aqueles procedimentos neoconcretos, achavam mesmo que tinham que ir, e ali não era bem assim(...)²³

Diante do exposto e sobre a relação entre artistas, obras e museus, cabe se questionar sobre até que ponto acontece um real afastamento dos artistas ou se os museus é que deixaram de acompanhar os movimentos artísticos de seu tempo. Nesse panorama da recente produção, as intenções do artista, a dimensão e localização da obra, a relação espacial e a relação com o espectador devem ser pontos de atenção dos museus e instituições ao exibirem obras contemporâneas.

Quando uma obra é exposta é necessário conhecê-la pela intenção do artista. Embora, como em casos como o visto na obra *Sonic Pavilion*, algumas alterações sejam necessárias e ocorrem sem que se possa prever, procura-se manter os elementos que lhe dão sentido. Inúmeros casos que vão desde quadros que foram expostos invertidos - com o topo sendo a base inferior- até obras “destruídas”²⁴ são importantes de serem notados. Ao curador, e demais responsáveis pela exibição das obras, cabe se questionar o que faz de uma obra “aquela obra” segundo o artista que a realizou. Porém, talvez **a grande incongruência sejam intenções artísticas que não correspondam às intenções museológicas**. Estas correspondem à critérios de conservação - não permitindo, por exemplo, o toque ou manipulação das obras-, à segurança do visitante (como o caso citado da obra *fiat lux*), à determinadas formas de expor - baseadas em critérios estéticos e de conservação-, entre outras.

²² O movimento neoconcreto, surge do concretismo, baseado na arte não-figurativa. Parte do concretismo, porém vai além em suas experimentações. Rompe portanto em 1959, a partir de exposição e manifesto, ao não conceber a “obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um *quasi-corpus (...)*” Para seus participantes “o racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica (...)” buscam portanto o oposto à isso, para os neoconcretos o artista concreto racional “fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo” (MANIFESTO Neoconcreto). Os neoconcretos portanto inovaram ao voltarem-se para esse olho-corpo, e para o corpo como um todo. “A participação do espectador é um traço original do movimento neoconcreto, que o distingue de outras experiências que revolucionaram a concepção de obra de arte (...) o espectador é solicitado a manusear a obra e, com seu manuseio, completá-la” GULLAR, 2007 p. 102

²³ entrevista concedida pelo artista à autora, em 12/07/2011. Ver anexo.

²⁴ uma funcionária da limpeza de um museu alemão deteriorou parcialmente e de maneira irreparável uma obra do artista germânico Martin Kippenberger (1953-1997) A peça (...) é composta por uma torre de pranchas de madeira em cuja base há um recipiente de borracha com uma grande mancha de cal branca. Pensando em acabar com a mancha, a empregada eliminou totalmente essa característica da obra, (...) o dano é irreversível. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/arteeazer,faxineira-destroi-obra-de-arte-na-alemanha-aotentar-limpa-la,794240,0.htm> acesso em abril de 2012

É necessário esse conhecimento para, em alguns casos, paradoxalmente seguir com a função preservacionista dos museus e privilegiar o *intangível* da obra, em detrimento de um objeto material perene. Por mais contraditório que possa parecer, em algumas obras o mais importante não é o objeto, e a sua conservação pode representar, conforme dito por Isis Baldini, uma perda de “vida imaterial”²⁵. O termo utilizado poderia ser substituído por “vida intangível”, adequando-o à abordagem aqui realizada. Refere-se a exemplos onde se espera uma interação ativa do público com a obra. Sem essa interação a obra não teria sentido. Nesses casos, o objeto com o qual o espectador interage pode ser refeito inúmeras vezes a fim de não se perder a interação. A obra passa a existir como ideia ou ação e é a sua documentação que deve ser essencialmente preservada. Para se ter um exemplo, um dos maiores colecionadores de arte conceitual do mundo, não possui, efetivamente, nenhuma obra, tendo apenas os seus projetos.²⁶ Em situação análoga, são quase partituras aguardando que alguém as transforme em música. Portanto, o culto ao objeto, que de certa forma ainda perdura, por vezes tende a tornar o efêmero perene, desprovendo a obra do seu sentido inicial.

Por outro lado, em depoimentos recolhidos no Inhotim, uma questão foi abordada. O que fazer com o lixo de arte contemporânea? O lixo é aqui entendido como esse descarte existente em obras onde os seus materiais podem ser substituídos por outros semelhantes sem perda de significado. No caso do Inhotim, alguns “lixos” são depositados em containers como forma de registro “histórico” da obra.

Durante evento realizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo²⁷, o artista Marcelo Cidade colocou entre suas preocupações, a construção de obras que “funcionassem” igualmente dentro e fora do museu. Pretendia, portanto, que a tal “vida”, através dos materiais que a compõem, não sofresse alterações significativas, a partir de medidas museológicas, que modificassem o sentido da peça. Para isso, são feitos relatórios, como documentos explicativos da obra e acordos e negociações entre museu e artista, a fim de compreender, por exemplo, quais peças podem e devem ser substituídas no processo de deterioração.

O posicionamento do artista e a realização de tal evento apontam para uma preocupação crescente tanto dos artistas em se adequarem ao museu – realizando uma documentação precisa das obras e contratando museólogos e conservadores para trabalharem em seus ateliês - quanto dos museus em criarem mecanismos para exibição de

²⁵ Termo utilizado por Isis Baldini, conservadora, durante evento realizado pelo MAM-SP intitulado *Transmuseum: a transformação contínua dos museus diante dos desafios da arte contemporânea*. Ocorreu de 07 a 09 de março de 2012

²⁶ HEINICH, 2006, pg. 104

²⁷ *Transmuseum: a transformação contínua dos museus diante dos desafios da arte contemporânea*. Ocorreu de 07 a 09 de março de 2012

determinadas obras. Existe uma dependência entre esses dois elementos e, por mais que os artistas procurem (há mais de meio século) um outro local de atuação e travem, por vezes, um embate²⁸ com os museus, ainda acontece a legitimação de suas obras nessas instituições.

É importante destacar que interessa, a ambos os lados, essa legitimação. Para os artistas o valor agregado ao ter uma obra exposta em um museu é considerável. Além disso, o alcance de público e, de certa forma, a garantia de permanência (seja da obra ou da memória da obra) são de interesse. Por outro lado, os museus se renovam a partir do trabalho artístico, acrescentando obras e ações²⁹ ao acervo e aparecendo na mídia. É de interesse legitimar os artistas para igualmente ter seu próprio acervo legitimado e valorizado.

No Inhotim, como muitas obras são realizadas especificamente para o museu, o que se compra, nesses casos, é um projeto de obra a ser realizado. O museu, então, banca a realização, não apenas em valor, mas em técnica e conhecimento, como visto na obra *Sonic Pavilion*. Porém, ao mesmo tempo, realiza a legitimação de seu acervo ao proporcionar a realização do “sonho” dos artistas. Note-se o caso de Adriana Varejão, que é uma das artistas vivas mais valorizadas do Brasil, tendo alcançado o recorde de US\$1,7 milhão em uma obra. Segundo o próprio Bernardo Paz, “antes de ter um pavilhão aqui era uma boa artista, sua obra chegava a US\$ 50 mil. Quem é a Adriana hoje?”³⁰ Sendo verdadeiras ou não as cifras, tal declaração demonstra uma consciência desse papel “mercantilista” e legitimador do museu.

Ferreira Gullar³¹ escreveu questionando a validação de toda e qualquer ação dita artística a partir dessa relação de dependência entre museus / galerias e artistas. Em sua percepção, a legitimação de determinadas propostas como arte é consequência

de uma luta farsesca entre falsos inimigos que necessitam um do outro para existir: sem o espaço institucional (galeria, museu, Bienal), não existe a vanguarda e, sem a vanguarda, não existem tais instituições. E a gente se pergunta: mas **a vanguarda não nasceu contra a arte institucionalizada?** (...) nessa concepção estética, é o espaço institucional que faz a obra.

²⁸ exemplo recente se deu na bienal de Berlim, onde um grupo de pichadores foi convidado a realizar um trabalho em um painel em uma igreja. Afirmando que aquela delimitação de espaço não correspondia aos princípios de sua atuação e justificando que “pichação só acontece como uma forma de transgressão” picharam as paredes da igreja. Tal atitude gerou desentendimento entre o grupo e o curador da mostra. <http://oglobo.globo.com/cultura/bienal-de-berlim-critica-brasileiros-5206534#ixzz1xx3nyi9A>

²⁹ No Inhotim, há por exemplo obras que são ações, assim a presença de uma ou mais pessoas é parte crucial da obra: *Marra, da Série Homem=Carne / Mulher=Carne*, 1996, capuz duplo de tecido, amarra interna de couro e **2 pessoas**. Disponível em <http://www.inhotim.org.br/index.php/arte/obra/view/218> acesso em abril de 2012

³⁰ Disney das artes. Segundo caderno, jornal o Globo, 8 de outubro de 2011, p. 2

³¹ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2004200823.htm> Ferreira Gullar **O cachorro como obra de arte publicado na Folha SP / Ilustrada / UOL - em 20.04.2008**

Sobre essa interdependência e a expansão da obra no espaço, em 1957, Yves Klein apresentou o trabalho *O vazio* no qual se apropriava da galeria e apontava o forte caráter fugidio da arte. “Desde quando a obra não se baseia mais nos objetos, a obra preenche o espaço, tornado-se invisível”³² (YVES, 2006, tradução nossa). A partir de 1957, Yves Klein “compromete-se com a exploração do caráter imaterial da arte”³³ (idem, tradução nossa). O artista apresentou uma galeria sem obras, pois a própria galeria, fazia parte da obra. Yves Klein colocou em destaque - mesmo não sendo necessariamente esse o foco principal da obra - o que rege, em parte, a produção artística contemporânea: o espaço institucional, pura e simplesmente.

A ação de Yves Klein ao propor a obra como uma ocupação (simbólica) do espaço aparece em trabalhos como o *Lightning Field*, de Walter de Maria (figura 12), um dos exemplos de *Land-Art*. Comissionada em 1977 e mantida até hoje pela Dia Art Foundation,³⁴ a obra encontra-se isolada em Quemado, no Novo México e trata-se de um conjunto de 400 postes de aço, dispostos numa organização retangular de 1,6 x 1 km, que atrai raios. Para a realização “foram necessários 5 anos para De Maria encontrar a correta localização com as desejáveis características de nivelamento (do terreno), atividade de raios e isolamento” (DEMPSEY, 2006, p.107, tradução nossa)³⁵

Neste caso, a obra é musealizada *in situ* e para visitá-la há procedimentos semelhantes aos de muitos museus como: a conservação e manutenção da peça, entrar em uma fila e posteriormente pagar pela visita. Segundo Carol Duncan, **a visita a um museu de arte pode ser entendida como um ritual**. Alguns dos aspectos que, segundo a autora, a aproximam deste tipo de experiência são:

a implementação de um espaço separado, uma zona “limiar” de espaço e tempo no qual os visitantes, retirados das atribuições de suas vidas práticas diárias, se abrem a uma qualidade diferente de experiência, e a organização do ambiente do museu como um tipo de script ou cenário onde os visitantes atuam. (DUNCAN, 2008, p. 132)

Para a autora, em sociedades como a nossa “os rituais podem ser momentos de contemplação ou reconhecimento bem pouco espetaculares e de aparência bem informal” (op. Cit. p. 119) e acrescenta que nos casos dos museus de arte “são os visitantes que representam o ritual” (op.cit. p. 123). Esta percepção é semelhante a de Lisbeth Rebollo

³² “Dès lors qu'elle (a arte) ne s'appuie plus sur des objets, l'oeuvre envahit l'espace, devient invisible.”

³³ “(...) entreprend l'exploration du “versant immatériel” de l'art.” Material da exposição Yves Klein: corps, couleur, immatériel de 05 de outubro de 2006 a 05 de fevereiro de 2007, no Centro Pompidou.

³⁴ www.diacenter.org

³⁵ “it took five years for De Maria to find the right location with its ‘desirable qualities of... flatness, high lightning activity and isolation’.”

Gonçalves (2004), que aproxima a experiência do museu à experiência teatral, onde os visitantes fazem o papel dos atores.



Figura 12_ *Lightning Field*, Walter de Maria, 1977

Ressalta-se que a importância da disponibilidade temporal do visitante é um quesito fundamental visto nesta obra de De Maria e em situações semelhantes. O próprio artista se questiona nesse sentido. “Quanto tempo uma pessoa se demora com uma escultura? Em média menos de um minuto, e no máximo 5 ou dez. Ninguém passa dez minutos olhando para uma escultura”³⁶ (De Maria apud. DEMPSEY, 2006 pg. 107, tradução

nossa) E explicando o processo de visitação a sua obra esclarece que “embora, em certa medida, a entrada e saída são parte da experiência com a obra”³⁷ (De Maria apud. DEMPSEY, 2006 pg. 107, tradução nossa). Assim, neste caso há um deslocamento do visitante que demora cerca de, no mínimo, 4 horas no seu percurso de chegada e saída da obra. Atualmente tal traslado é realizado pela Dia Art Foundation e o visitante pernoita no local onde a obra situa-se. Essa visita é realizada por grupos reduzidos e esse “ritual” acaba por agregar elementos à obra. Deste modo, *Lightning field* conta com fatores extrínsecos à ela. Não apenas o percurso do visitante, mas igualmente a ação de outros elementos (sobretudo a existência ou não de raios) a modificam constantemente, e fazem com que exista ali uma experiência única e uma relação estreita entre obra e lugar. Esses percursos e relações reforçam, portanto, a noção de ritual expressa por Duncan.

Semelhante ao que ocorre na obra *Lightning field*, na obra *Sonic Pavilion*, e no Inhotim como um todo, há uma distância a ser percorrida para que o visitante chegue³⁸ primeiramente no museu e, posteriormente, na *Sonic Pavilion*: talvez a única obra que, num percurso linear, pode ser considerada como localizada em um ponto final (ver. item 1.2). Além disso, ambas as obras apresentam uma forte relação com o local.

Inúmeras obras semelhantes a estas restam isoladas devido a sua enorme dimensão ou especificidade com um determinado local, impossibilitando o seu traslado, tanto pela

³⁶ “How much time does a person spend with a piece of sculpture? An average less than one minute, maximum of five or ten, tops. Nobody spends ten minutes looking at one piece of sculpture”

³⁷ “(...) although to some extent the entrance and the exit is part of the experience of the piece”

³⁸ tendo-se como ponto de referência um grande centro urbano próximo, no caso Belo Horizonte, percorre-se uma distância de cerca de 60km. Levando-se em consideração o tráfego, leva-se cerca de 1h30 de BH ao Inhotim de carro.

dimensão como pela mudança de significado que tal ação acarretaria. Quando obras desta envergadura são expostas em museus, de um modo geral, são exibidas em caráter temporário. Os fatores apresentados demonstram que os museus nem sempre estão prontos para receber obras nessas dimensões, que operam numa relação específica entre obra e lugar, que acontecem a partir de intenções do artista e, em alguns casos, demandam a participação ativa-física do espectador.

Muitos museus foram concebidos segundo os moldes de isolamento da obra e de neutralidade do espaço. Buscam, nessa formatação, uma inexistência de características que os alienem e os “enraízem” a um determinado local. Apresentam fortes semelhanças, estabelecendo quase que padrões museológicos universais. Um exemplo disso é a “cadeia” Guggenheim, com coleção “móvel” e que possui museus em diferentes cidades. Estes museus aproximam-se do que Marc Augé denomina de não-lugares. Segundo este autor, este termo aplica-se a espaços que não são lugares antropológicos: identitários, relacionais e históricos. Onde seus “frequentadores” trocam suas identidades por uma noção coletiva de comportamento e atitudes, há, portanto, um afastamento de si mesmos. “Sozinho, mas semelhante aos outros, o usuário do não-lugar está com este em relação contratual” (2005, p. 93). São clientes, passageiros, motoristas e, porque não, visitantes de museus e centros culturais. Nesses espaços há indicações, em imagens ou palavras, sobre seu “modo de usar”. São “espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer)” (ibidem, p. 87).

Este mesmo autor destaca que não há não-lugares absolutos. No caso dos museus, e mais especificamente do Inhotim, a partir das considerações de Augé, cabe refletir sobre **o que os aproxima ou não dos não-lugares e, em que residem suas identidades e diferenciais dos restantes museus.**

Existem alguns exemplos de espaços de arte – dentre eles o Inhotim - que buscam, a partir de suas propostas e configuração, integrar esta arte contemporânea, denominada, em alguns casos de *land-art* ou *site-specific* às instituições museológicas. Devido a essa integração apresentam uma configuração diferenciada, que, a priori, aceita o espaço como agenciador da obra e vice-versa. Além disso, priorizam um acervo fixo, exposto em caráter permanente, e que não pode ser trasladado.

Ao pensar nos museus de arte, sobretudo moderna e contemporânea, observamos que seguem, em sua maioria, um padrão que pretende criar uma neutralidade para que a obra se sobreponha ao espaço. Esse padrão é herdado dos moldes modernos. Esse ambiente de “pureza” e isolamento da obra que se apresenta nos museus de arte moderna

e contemporânea é o já denominado “cubo branco”³⁹. Tal modelo se justifica no fato de que “o modernismo era (...) preocupado com forma, superfície, pigmento e coisas afins, passíveis de definir a pintura em sua pureza” (DANTO, 2010, p. 18). Deste modo, o apelo formal prevalecia e a configuração dos museus era no sentido de que “nada poderia distrair do interesse visual formal das próprias obras.” (ibidem, p. 19)

Essa preocupação formal caracterizava

o idealismo da arte moderna, na qual o objeto artístico *em si e por si mesmo* era visto como tendo um significado definitivo e trans-histórico, determinava a falta de lugar do objeto, sua pertença a nenhum lugar em particular, um não-lugar que na realidade era o museu. (CRIMP, 2005, p. 18)

Assim, o ideal do cubo branco, se aproxima da noção de não-lugar de Augé. Cria-se, nessa configuração, um vão entre o visitante e a obra, impondo limites e normas nessa interação. Complementando os dizeres de Augé “hoje, a comunicação encerra os contatos humanos dentro de espaços de controle que decompõem o vínculo social em elementos distintos” (BOURRIAUD, 2009, p. 11). Na arte contemporânea, a demanda pela participação ativa do público e uma relação direta entre artista/ obra e espectador, produz uma arte que Bourriaud denominará de “relacional” e que de alguma forma rompe e questiona esses distanciamentos. Outro aspecto oriundo dessas ações e da arte recente é a demanda por uma reflexão sobre “uma construção do lugar pela arte.”⁴⁰

“A existência dos objetos artísticos modernos não guardava relação com nenhuma localização específica, fazendo com que eles fossem, portanto, considerados autônomos e **sem casa** (...)” (CRIMP, op.cit., p. 138, grifo nosso). Já na arte contemporânea há, de uma forma geral, a preocupação com a criação de um lugar, devido, entre outros, ao fato de ser

por demais pluralista em intenção e realização para se permitir ser apreendida em uma única dimensão, e pode-se mesmo argumentar que boa parte dela é incompatível com as restrições de um museu e que exige uma outra geração de curadores (...) com o intuito de comprometer a arte diretamente com as vidas das pessoas que não veem razão em usar o museu nem como a arca do tesouro da beleza nem como santuário da forma espiritual. (DANTO, op.cit., p. 21)

Assim, a arte não é mais facilmente definida⁴¹ e tampouco inserida nos “ismos” da história. Procura um lugar diferente desse de categorizações conceituais. **É necessário ao museu de arte contemporânea entender e absorver essa pluralidade, que não**

³⁹ Termo cunhado por O'DOHERTY

⁴⁰ Marta Traquino, escreve sobre esse tema em seu livro “A construção do lugar pela arte contemporânea”, percorrendo a recente história da arte e seus locais de atuação. Focando, por fim, em exemplos que atuem na vida das pessoas e se relacionem com lugares de maneira “horizontal”, sem impor esse vão entre público e obra, atentando para o aspecto social de ações na arte contemporânea.

⁴¹ Hans Belting e Artur Danto, escrevem em diferentes e contemporâneos textos sobre o fim da arte e da história da arte, respectivamente.

necessariamente se enquadra nos ideais formais de pureza e isolamento da obra de arte moderna.

Tal como foi para a arte moderna ter um museu como o Museum of Modern Art - MoMA em finais da década de 20, **deve-se pensar como seria um museu para a arte contemporânea nos dias atuais.** Talvez não exista um modelo que seja “o ideal”, nem mesmo pressupostos claramente definidos. Entretanto, deve-se ter, cada vez mais em atenção, as relações que essa “nova” arte tenta estabelecer e suas intenções.

No âmbito dos espaços que expõem obras de arte ressalta-se o livro *Destination Art* de Amy Dempsey (2006). Nele são apresentados mais de 100 trabalhos (presentes em museus, parques ou obras isoladas)

para os quais tem que se viajar para encontrá-los em seu próprio espaço e condições, para que sejam vistos em seu lugar. “Destination Art” é a arte que deve ser vista *in situ*, e essa condição reconhece o impacto do contexto na arte, onde a localização é uma importante parte da experimentação e entendimento do trabalho.⁴² (tradução nossa, DEMPSEY, 2006, p. 08)

É importante, a partir da definição de “destination art” proposta por Dempsey, destacar uma percepção semelhante do Inhotim como “destino” presente em textos de catálogos e informes do museu, e depoimentos de seus curadores. Esta percepção aproxima-o de destinos turísticos, onde há um planejamento anterior à ida, uma disponibilidade de tempo maior do visitante e um deslocamento de uma cidade à outra. Aproxima os visitantes da noção de “passageiro” (que define a sua destinação) em oposição a de “viajante” (que flana a caminho) (Augé, 2005) e, nesse sentido, o Inhotim é dado como um destino isolado.

Nos casos listados por Dempsey, nota-se que a localização é de extrema importância para a experiência do visitante com a obra e com o próprio museu. Ressalta-se que os formatos apresentados, à semelhança do que ocorre no Inhotim, são, em grande parte, consequência de processos artísticos oriundos dos movimentos da segunda metade do século vinte: *land-art*, *site-specific*, *instalações*, entre outros. Em sua maioria, se denominam como parques de esculturas ou museus a céu aberto, se caracterizam como espaços abertos, cercados de verde, onde são expostas obras. Porém, apesar de destacarem o fato de serem “parques” a céu aberto, muitos deles possuem em sua área

⁴² that you have to travel to and meet in their own space and on their own terms, for they must be seen on site. “Destination Art” is art that must be seen *in situ*, and the term recognizes the impact of the art’s context, that the location is an important part of experiencing and understanding the work. (DEMPSEY, 2006, p.08)

galerias que funcionam como pequenos museus dentro desse “museu maior”. Nessas galerias são organizadas exposições - com o acervo próprio, ou não - onde são apresentadas obras de menor escala e em caráter temporário. Essa configuração também se observa no Inhotim e há aproximações, não apenas na organização espacial desses museus, mas também na maneira como se constituem.

Alguns desses museus / parques são vistos e se apresentam como organismos vivos diante das relações estabelecidas - entre museu, obra, visitante e meio ambiente - que assumem como parte de sua constituição, proporcionando uma flexibilidade em seus espaços e alterações constantes. Retomando Ingold, o museu, obra, visitante e demais elementos fariam parte como um todo do meio ambiente. A vivacidade desses espaços, denominados aqui de museus, se daria como nas “coisas”, que segundo o autor

estão vivas e ativas não por conta de uma possessão espiritual (seja dentro ou fora do âmbito material), mas sim pelas substâncias com as quais são compostas continuamente para serem recolhidas nas circulações do meio que alternadamente prevê sua dissolução ou - caracteristicamente com seres animados - garantem sua regeneração⁴³ (INGOLD, 2011, p. 29, tradução nossa).

Tal como o que ocorre na obra *Sonic Pavilion*, vista anteriormente, a partir de comparações com exemplos de habitações como “organismos vivos” (BLIER), como tendo alguma energia vital, pode-se estender essa noção para o Inhotim. Tem-se em atenção que entre os materiais e substâncias que o compõem (árvores, construções, visitantes, funcionários, terra...) existem trocas no desenrolar de suas relações (INGOLD, 2000, p.187) que garantem a sua regeneração, compreendida aqui como a sua renovação constante.

A Wanas Foudation, com início das atividades em 1987, localizada em Östra Göinge, no sul da Suécia, é um dos espaços que se apresenta como parque de esculturas e que possui inúmeras semelhanças com o Inhotim. Em uma de suas exposições “a ideia era deixar os artistas realizarem seus projetos dos sonhos – fazer do impossível, possível”⁴⁴ (tradução nossa). Tal proposta é igualmente presente na relação artista / museu desenvolvida no Inhotim e observada, aqui, no caso da obra *Sonic Pavilion*. Esta fundação inicialmente se propunha a ser um espaço que possibilitasse a exposição de obras de grandes dimensões. Assim, seu objetivo primeiro não é colecionar, nem tampouco sua origem é oriunda de uma coleção. Nesse sentido, há uma diferença entre a Wanas e o

⁴³ are alive and active not because they are possessed of spirit – whether *in* or *of* matter – but because the substances of which they are comprised continue to be swept up in circulations of the surrounding media that alternately portend their dissolution or – characteristically with animate beings – ensure their regeneration

⁴⁴ “the idea was to let artists realize their dream projects – to make the impossible possible” disponível em <http://www.wanas.se/2009/04/konstutstallningar-pa-wanas-1987-2007/lang/en/> acesso em abril de 2012

Inhotim. O segundo teve início em uma coleção e seu estabelecimento como Instituto é consequência da abertura desta ao público. Desde a sua fundação a Wanas tem o foco voltado para “esculturas e instalações, a maioria das quais são feitas pelos artistas especificamente para a Fundação Wanas”⁴⁵ (tradução nossa). Atualmente “é ainda uma instituição em expansão. A fundação deseja manter seu foco inicial em projetos de site-specific e de grande escala, enquanto continua desenvolvendo um programa educacional, abriga seminários e publica livros”⁴⁶ (tradução nossa). Tal como nas práticas do Inhotim, se percebe nesta fundação uma grande flexibilidade, tanto do seu papel como museu como na sua organização espacial. Essa flexibilidade aparece na extensão e modificação do seu espaço e de suas ações, que transitam entre educativas, inclusivas, editoriais entre outras. Além disso, ambos priorizam instalações feitas especificamente para o seu espaço, possibilitando a exibição destas em caráter permanente, e se apresentam como espaços de experimentação para os artistas.

Outra instituição semelhante é o Middelheimmuseum,⁴⁷ localizado na Antuérpia e que teve início a partir de uma exposição em 1950 no, então, Middelheim Park. A necessidade de referenciá-lo, juntamente com a Wanas, surge no sentido de se fazer um contraponto com o Inhotim e, assim, **procurar entender este último em suas especificidades, sejam elas de âmbito espacial, de acervo, de localização, entre outras**. Ressalta-se, entretanto, que das três instituições, o Inhotim é o mais recente, e diante da história de cada uma é possível compreender um pouco da sua estrutura e formação de acervo, que explicam, de alguma forma, as suas diferenças e especificidades. Apesar de não se ter esse caráter histórico em foco, busca-se a compreensão de como esses espaços se apresentam como exibidores de arte contemporânea - mais especificamente de obras de grandes dimensões onde, muitas vezes, continente e conteúdo são indissociáveis e é possível ao visitante adentrá-las.

O Middelheimmuseum encontra-se em uma área limítrofe da Antuérpia. É um museu inserido em uma grande zona verde da cidade (Parque Nightingale)⁴⁸ e onde se chega facilmente de carro, bicicleta ou ônibus. Diferentemente do Inhotim, é um museu gratuito, sem qualquer controle de acesso. Possui nove diferentes entradas pelas quais se adentra no museu sem se perceber. Estão presentes monitores e vigias nas obras e em galerias que conversam com o público quando notam alguma atitude não permitida ou quando

⁴⁵ “sculpture and installations, most of which are made by the artists specifically for the Wanås Foundation” disponível em <http://www.wanas.se/konst/stiftelsen-wanas-utstallningar/lang/en/> acesso em abril de 2012

⁴⁶ “is still an expanding institution. The foundation wants to keep its initial focus on site-specific and large-scale projects while also continuing to run an educational program, host seminars, and publish books.” Disponível em: <http://www.wanas.se/2009/04/konstutstallningar-pa-wanas-1987-2007/lang/en/> acesso em: abril de 2012

⁴⁷ tive oportunidade de visita-lo em agosto de 2011

⁴⁸ foi incorporado ao museu, o jardim das flores, antes pertencente ao Parque Nightingale, adicionando 12 acres à área do museu.

solicitados. No caso do Inhotim, em toda entrada de obra são reforçadas pelos monitores as informações escritas nas portas de vidro. Semelhante ao Wanas e, diferentemente do Inhotim, o museu realiza exposições em caráter temporário de obras não pertencentes a seu acervo. No Inhotim, até o momento, as exposições temporárias foram apenas de obras de seu acervo. No Middelheim existe apenas um café-restaurant e há a possibilidade de se realizar piquenique. O limite do museu é feito por cerca, o que possibilita a sua visualidade do lado de fora. Possui algumas poucas e pequenas galerias e construções que são resquícios das atividades desenvolvidas ali antes de ser museu. Uma das diferenças entre o Middelheim e o Inhotim é a facilidade de acesso: por ser dentro da cidade e por ser gratuito. Deste modo, o museu belga apresenta um funcionamento que o aproxima muito mais de um parque do que de um museu (levando-se em consideração as regras, existentes em muitos museus, de não comer, não tocar, não correr, e etc, além de uma entrada demarcada por uma bilheteria ou “cancela”).

O seu jardim tem um caráter mais focado para a recreação e lazer em oposição ao caráter contemplativo do Inhotim. Assim, no Middelheim são vistas famílias realizando piqueniques, pessoas deitadas na grama, andando de bicicleta, jogando bola (Figura 13), atividades impensáveis no espaço do Inhotim. No site da fundação Wanas há destaque para permissão da entrada de cachorros. Desse modo, o que se nota é que no Inhotim as regras inerentes aos museus se ampliam para o parque, o que não se verifica da mesma forma nos exemplos aqui apresentados. A observação dessas relações reflete no papel que o museu representa para uma determinada sociedade: se um espaço aberto ao público em geral, ou um espaço com restrições claramente estabelecidas – seja pelas normas internas, pela dificuldade no acesso ou pela cobrança de alta taxa de entrada.



Figura 13_ Duas obras no Middelheimmuseum: *Tennis Wall*, Ann Veronica Janssens, 2003 e, ao fundo, *Orbino*, Luc Deleu, 2004. É possível ver bicicletas apoiadas, além da interação do visitante com a obra.

acervo e exposta em caráter permanente no Inhotim. Já no Middelheim, há a obra *Beam*

Uma semelhança dos três museus - e um dos critérios para apresentá-los em comparação um com o outro - é referente aos artistas e tipologias de obras presentes em seus acervos ou já exibidos por eles. Todos os três possuem obra do artista Dan Graham em exibição permanente. Na Wanas já foi exibida a obra *Forty part motet*, da artista Janet Cardiff, que está presente no

Drop, de Chris Burden. Esta foi realizada pela primeira vez na década de 80 nos Estados Unidos, tendo sido destruída. Depois, uma segunda versão, foi realizada no Inhotim (fig. 08). Posteriormente os profissionais do Instituto foram ao Middelheim auxiliar na montagem de uma terceira versão da mesma obra (fig. 14). Curiosamente, o tratamento dado à obra nos dois museus é distinto. No Inhotim a realização foi vista apenas por funcionários do museu, já no Middelheim foi um evento aberto ao público. Após realizada, no Inhotim é possível transitar pelas estacas que formam a obra já no Middelheim, há um isolamento que impede que o visitante transite pela obra.



Figura 14_ *Beam Drop Antwerp*, Chris Burden, 2009. É possível ver a barreira de ferro posta em toda a lateral da obra.

Nesses exemplos de instituições, nota-se que o formato de grande parque com galerias - ou de museu a céu aberto - o privilegiar obras de grande dimensão feitas para o espaço do museu, a relação próxima entre museu e artista e entre visitante e obra não é algo exclusivo ao Inhotim. Por outro lado, **a somatória da grandiosidade do Inhotim, com a organização de seu parque como jardim botânico e as atividades e configurações originárias desse contexto, talvez sejam especificidades desse instituto.** Estes aspectos podem ser fortalecidos, ou mesmo em alguma medida originários, pela sua localização.

1.2_ experiência espacial

Após observar os desafios impostos à construção da obra *Sonic Pavilion* de Doug Aitken, pelo local onde foi realizada, surge o questionamento sobre esses mesmos desafios na construção do espaço do Inhotim. **Quais relações são estabelecidas e sobre quais pressupostos esse espaço é construído?** Sobre a obra, era conhecida a intenção do artista: captar e fazer ouvir o “som da terra”. Do mesmo modo que esse som é, por assim dizer, inventado, o Inhotim igualmente se inventa como espaço expositivo. Porém, há sempre um ponto de partida. Os dois exemplos de museus dados anteriormente e o breve panorama da arte nos últimos 50 anos representam esse ponto de partida. Com isso não se quer dizer que esses dois espaços foram inspirações para o Inhotim, apenas destaca-se aqui que, antes de sua existência, algumas outras instituições com propostas semelhantes já existiam. Um instituto não é feito do nada, em geral acompanha uma tendência ainda que possa inovar dentro dela.

Na obra *Sonic Pavilion* viu-se uma junção da dicotomia natureza x cultura: a natureza que pode ser tida como a “pureza do som” e a técnica (cultura) os mecanismos para captar e tornar audível esse som. Porém, na obra ambos os elementos aparecem integrados - o som só é captado e percebido através desses objetos, e esses objetos e técnicas só foram construídos e organizados de tal forma para a captação daquele som - e é nessa forte integração que se dá a vivacidade da obra. O visitante ao ser levado a se abaixar para ver e ouvir esse contato com a terra, em momento algum, se questiona sobre o que ali é construído pelo homem e o que não é, o que seria cultura e o que seria natureza, ou mesmo “divino”. Essa obra talvez seja um bom exemplo dos dizeres de Ingold, sobre uma percepção de rompimento dessas dicotomias, onde os elementos (pessoas, seres, materiais, substâncias) agem uns sobre os outros e habitam esse mundo. “Nós *habitamos* o meio ambiente: nós somos parte disto; e através desta prática de habitação, o meio também se torna parte de nós”⁴⁹ (INGOLD, 2011, p. 95, tradução nossa).

Por outro lado no Inhotim existe essa dicotomia entre arte e botânica, havendo curadorias e programas educativos distintos. A natureza, representada pela botânica, é posta de um lado e a arte de outro. Em catálogo anterior ao recebimento de título de Jardim Botânico pelo Instituto, em 2010, lê-se que “Inhotim é um lugar em contínua transformação, onde a arte convive em relação única com a natureza” (INSTITUTO INHOTIM, [200-]c, np.) Essa natureza é vista cada vez mais como material de pesquisa e estudo. Ao longo desses breves anos de formação do Instituto, o acervo botânico ganhou cada vez mais espaço (de pesquisa e físico) tendo hoje uma área específica destinada para ele: o Viveiro Educador, com área de aproximadamente 25.000m² e o Núcleo de Pesquisa. Em adição, dentre as cinco frentes declaradas de atuação do Inhotim, denominadas como *abcde*, consta a botânica (letra *b*). As demais são: arte contemporânea, cidadania e inclusão, desenvolvimento e educação.

Anteriormente, em diversas apresentações do museu, era informada a colaboração do paisagista Roberto Burle Marx na formação dos jardins. Conforme o Instituto foi se fortalecendo como centro de coleção e pesquisa botânica essa informação foi “substituída” e quase não consta em seus materiais impressos e de grande divulgação,⁵⁰ aparecendo, por vezes, como uma influência. Ao que parece, para reforçar a noção de espaço cultural e de pesquisa, atrelou-se à imagem do Instituto a noção de botânica como ciência.

⁴⁹ “We *inhabit* our environment: we are part of it; and through this practice of habitation it becomes part of us too”

⁵⁰ Em mapa – material entregue à todos os visitantes à entrada do museu – de 2009, essa era uma informação atrelada ao parque; já em mapa de 2012, o nome do paisagista não consta como colaborador, apenas dando nome a uma das construções do Inhotim. Ver anexos.

Percebe-se um esforço do Inhotim em reafirmar-se no sentido cultural e científico, aproximando-se da noção de jardim botânico⁵¹ e distinguindo o que é realizado no Instituto da “natureza contemplativa”. Por outro lado, a partir de suas obras, a exemplo do que ocorreu no processo de construção da obra *Sonic Pavilion*, no qual surgiram inúmeras surpresas e imprevistos em decorrência da relação entre os elementos da obra com o ar, terra, entre outros, a prática de se trabalhar separadamente o “científico”, “natural” e a “arte” é questionada. Em que medida é possível realizar esse distanciamento, ou até mesmo essa separação do que é produzido / “domado” pelo homem do restante ali existente? Segundo Ingold

Produtores, humanos e não-humanos, não apenas transformam o mundo, imprimindo seus projetos pré-concebidos sobre o substrato material da natureza, como fazem sua parte inseridos na transformação do mundo. Crescendo no mundo, o mundo cresce neles. (INGOLD, 2011, p.06, tradução nossa)⁵²

Em suma, nota-se que o trabalho realizado pelo Instituto - apesar de no discurso e nos setores, a exemplo do que ocorre em seus serviços educativos de botânica e de arte, existir uma declarada separação entre conhecimento científico botânico, artístico e “natureza”-apresenta na prática uma forte relação entre arte, “natureza” e pesquisa científica. O exemplo da obra *Sonic Pavilion* reforça essa integração a partir das relações percebidas na elaboração e pesquisa de seus materiais constitutivos embasadas nas reações destes com os demais elementos presentes no meio. Em adição, a solicitação de um “paisagismo” para obra, sem muitas árvores ao redor, com a terra por cima da grama, entre outras solicitações, demonstra a dificuldade em se determinar essas separações e definir os limites de atuação.

Essa junção reflete-se não apenas na produção e trabalho realizados no Instituto, mas também na relação dos visitantes com as obras e com o espaço, que não necessariamente delimitam, por exemplo, a experiência com as obras da experiência com os jardins. Além disso, como visto anteriormente a mão do artista, por vezes, é substituída por outras percepções (ver pg. 30) que se distanciam daquela de “obra de arte”. Quanto a isso Alfred Gell acrescenta que no uso dos materiais estabelece-se uma arte quase mágica enaltecida e provocada pela “*tecnologia do encantamento*”.

⁵¹ Segundo o Conselho Nacional do Meio Ambiente (CONAMA) “entende-se como jardim botânico a área protegida, constituída no seu todo ou em parte, por coleções de plantas vivas cientificamente reconhecidas, organizadas, documentadas e identificadas, com a finalidade de estudo, pesquisa e documentação do patrimônio florístico do País, acessível ao público, no todo ou em parte, servindo à educação, à cultura, ao lazer e à conservação do meio ambiente.” RESOLUÇÃO CONAMA nº 339, de 25 de setembro de 2003. Disponível em: <http://www.rbjb.org.br/sites/default/files/users/u1/docs/339-2003.pdf> acesso em: 26 de maio de 2012

⁵² Producers, both human and non-human, do not so much transform the world, impressing their preconceived designs upon the material substrate of nature, as play their part from within in the world's transformation of itself. Growing into the world, the world grows in them. (INGOLD, 2011, p.06)

O que eu quero sugerir é que a tecnologia mágica é o reverso da tecnologia produtiva, e que esta tecnologia mágica consiste em representar o domínio técnico em forma encantada. Se nós retornarmos à ideia, expressa anteriormente, que o que realmente caracteriza os objetos de arte é a forma com a qual eles tendem a transcender os esquemas técnicos do espectador, seu senso normal de auto-posseção, então nós podemos ver que existe uma convergência entre as características dos objetos produzidos através da tecnologia encantada da arte e dos objetos produzidos via tecnologia encantada da magia, e que de fato estas categorias tendem a coincidir. **Os objetos de arte são frequentemente vistos como transcendendo os esquemas técnicos dos seus criadores, assim como os dos meros espectadores, quando os objetos de arte são considerados surgidos, não das atividades de um indivíduo fisicamente responsável por eles, mas de uma divina inspiração ou espírito ancestral, com o qual ele é completado.**⁵³ (GELL, 1992, p. 59, tradução e grifo nossos)

Como visto na obra *Sonic Pavilion* elementos normalmente tidos como opostos (tecnologia e natureza / tecnologia e divino) são congregados. A transcendência dos “esquemas técnicos” e a conseqüente percepção que ela acarreta, pode ser estendida para além dos objetos de arte. A relação empírica do visitante com o espaço do Inhotim em sua totalidade, também lida com esta transcendência e encantamento que rompem com dicotomias pré-estabelecidas, paradoxalmente, pelo próprio Instituto.

Ao congregar acervos díspares, o Inhotim propõe uma organização espacial que pretende um diálogo entre botânica e arte ou, como aparece em alguns catálogos e reportagens, entre natureza e arte. Nessa proposição poderia se aproximar das obras denominadas de *Land-art*, onde pelo próprio nome nota-se uma junção entre dois elementos distintos, resultando na construção de uma “tipologia” em arte que une esse elementos⁵⁴. Porém, em ambos os casos, há que se questionar de que forma se dá essa união. Na *Land-Art*, movimento surgido nos anos 60, “artistas encontram alternativas para a galeria ou museu cooptando por outros tipos de prédios urbanos ou trabalhando ao ar livre.” Esse movimento é baseado “na convicção de que expressões esculturais podem ter vida longe da instituição, fora no mundo, flexionadas por uma localização variável e “orgânica””⁵⁵ (KASTNER e WALLIS, 2010, pg.13 tradução nossa). Apesar de o Inhotim ser uma instituição, como visto anteriormente, em constante reformulação, é portanto flexível,

⁵³ “what I want to suggest is that magical technology is the reverse side of productive technology, and that this magical technology consists of representing the technical domain in enchanted form. If we return to the idea, expressed earlier, that what really characterizes art objects is the way in which they tend to transcend the technical schemas of the spectator, his normal sense of self-possession, then we can see that there is a convergence between the characteristics of objects produced through the enchanted technology of art and objects produced via the enchanted technology of magic, and that, in fact, these categories tend to coincide. It is often the case that art objects are regarded as transcending the technical schemas of their creators, as well as those mere spectators, as when the art objects is considered to arise, not from the activities of the individual physically responsible for it, but from the divine inspiration or ancestral spirit with which he is filled”

⁵⁴ Apesar da junção mantém-se definidos, no próprio nome, os dois elementos constituintes – arte e terra.

⁵⁵ “artists found alternatives to the gallery or museum by co-opting other urban building types or by working in the open air” e “conviction that sculptural gestures could have life away from the institution, out in the world, inflected by a variable and “organic” location”

apresenta igualmente um caráter orgânico. Esta tipologia de obras relaciona-se diretamente com a paisagem, muitas vezes propondo uma integração entre esta e a ação do artista, – outro ponto privilegiado no Inhotim - propondo uma nova demarcação simbólica do lugar ou, ainda, um questionamento sobre a noção do que é “natural”. Em algumas obras de *Land-art* “a ideia central era a de natureza como definida e moldada pela cultura, ou mais especificamente, **a história e fenomenologia da habitação humana sobre a paisagem**”⁵⁶ (KASTNER e WALLIS, 2010, pg. 28, grifo e tradução nossos). Apesar de aparecer o questionamento sobre a possibilidade desse “natural”, continua havendo uma distinção entre o ser humano e sua produção, do restante.

O cilindro de vidro, apesar de propor, como constituição da obra, um caráter indissociável entre seu continente e conteúdo, isola e encerra um som que normalmente está dissolvido e somado à tantos outros. Quando Lygia Clark, em 73 diz “que a gente vai fazer um grande retorno e voltar àquela época em que arte era uma coisa de vida” na realidade, ela, assim como tantos outros, propunha essa não separação, esse não isolamento da arte. O Inhotim, mesmo sendo um espaço destinado à exposição, pela sua configuração apresenta-se como uma proposta à essa busca por um lugar que não enclausurasse, que desse oportunidade à obra de ter seu espaço por tempo “permanente” ou eterna enquanto dure, sendo aproveitada intensamente, tal como seu propositor planejou. Porém isso soa demasiado utópico, e talvez já não se intitularia como arte, mas propriamente como vida. Ao pensar que *habitamos o mundo*, e nesse sentido, os questionamentos da *Land-art* são pertinentes, não seria a arte nessas proposições, uma forma de habitá-lo? **Retornando ao Inhotim, cabe pensar como ali a arte habita o espaço, e ao mesmo tempo como aquele espaço se deixa habitar pela arte.** Esta questão será retomada inúmeras vezes, direta e indiretamente, ao longo desta dissertação. Neste tópico a abordagem recai sobre a ocupação espacial das obras, nesse “habitar”.

O Inhotim apresenta-se como um grande parque que tem dispostos seus acervos botânico e artístico com obras de artistas relevantes do cenário nacional e internacional, produzidas a partir da década de 60, em galerias e jardins. Trata-se de uma grande área verde aberta onde encontram-se galerias para exposições temporárias, construções realizadas especificamente para determinadas obras e esculturas expostas ao ar livre. Encontram-se, nessa grande área, restaurantes, uma recepção, lojas, estacionamento, uma capela, lagos e as inúmeras plantas presentes no acervo botânico.

⁵⁶ A central idea was that of nature as defined and shaped by culture or, more specifically, the history and phenomenology of man’s inhabitation of the landscape (...)

Inicialmente apresentava-se como Centro de Arte Contemporânea Inhotim e, diante disso, possuía um parque que, inicialmente, era tido como fundo para experiência e fruição das obras. Porém este funcionava mais como um grande quadro (vista aérea) com seus maciços de cores tornando-se muitas vezes figura central. Deste modo, mesmo posteriormente, já como jardim botânico, a apreciação estética continua prevalecendo sobre um espaço de informação e educação botânica. Os jardins, do início do museu, seguem o paisagismo moderno brasileiro. Conforme informado em diversos textos institucionais, na sua formação contou com a colaboração de Roberto Burle Marx. Embora não seja claro qual o tipo de colaboração realizado, a área central do Inhotim, por onde o Instituto teve início, segue as características trabalhadas por Burle Marx e presentes no modernismo brasileiro: linguagem orgânica; manchas coloridas de forração e folhagens; vegetação utilizada como elemento tridimensional de configuração de espaços; larga utilização de flora nativa e tropical (ROBBA e MACEDO, 2002) (figuras 15 e 16).



Figura 15_ paisagismo no Inhotim. Linhas orgânicas, agrupamento por espécies, formação de maciços vegetais.



Figura 16_ *Colocasia esculenta*, também conhecida por orelha-de-elefante. Usada amplamente no espaço do Inhotim, para criar massas de cor.

Como parque, destacam-se algumas especificidades quanto aos percursos, o tempo da visita e a relação estabelecida entre as obras, visitante e espaço do museu. No inhotim, o visitante é convidado a explorá-lo sem nenhuma sequência linear ou proposição de percurso. A intenção dessa “união” entre jardim e arte é que o visitante em sua caminhada se surpreenda com uma obra ou galeria que surja na paisagem. Que caminhe portanto, “livremente” pelo jardim, e é este caminhar que o conduz às obras. Segundo Duncan, os

museus oferecem um cenário ritual bem desenvolvido, na maioria das vezes na forma de uma história narrativa da arte, que vai sendo revelado através de uma sequência de espaços. Mesmo quando os visitantes entram no museu para ver apenas trabalhos selecionados, a narrativa mais ampla da estrutura do museu permanece como enquadramento e dá sentido aos trabalhos individuais. (2008, p. 124).

No caso do Inhotim, não há uma narrativa histórica da arte, esse enquadramento é dado pelo jardim e paisagem, que dão o sentido às obras de site-specific expostas.

Com frequência visitantes solicitam informação sobre aonde estão no mapa. Nota-se que apesar de o mapa ser um guia, nem todos o utilizam desta forma, pois ao que parece as pessoas se deixam levar sem destino específico no museu. São, na concepção de Augé (2005), viajantes dentro do museu, após terem sido passageiros até chegarem ao Inhotim. Essas características assemelham-se a do *flaneur* no museu-narrativa, apresentada por Gonçalves (R. 2007). O museu narrativa possui algumas características semelhantes ao Inhotim, sendo talvez a mais próxima, a sua fruição. “A fruição do museu-narrativa supõe da parte do visitante um estado de distensão psicológica que não é mais possível no contexto de uma grande metrópole com seu ritmo intenso, frenético, incompatível com a *flânerie*.” (ibidem, p. 70).

Outras semelhanças são a ausência de texto que situe as obras em períodos históricos, a lentidão do visitante na visita e a possibilidade de desencadear a fantasia do visitante (idem). Além destas características há ainda a relação sensível dos funcionários com as obras, desencadeada pelo cheiro, tato e olhar (ibidem, p. 72). O oposto disso, seria o visitante que vai ao museu do Louvre, e ao entrar já segue a placa onde se lê *La Joconde*, não se deixando surpreender pelo restante do acervo. O percurso em Inhotim, portanto, é parte essencial da experiência da visita ao museu, tal como o é na obra *Lightning field*, de Walter de Maria, anteriormente exemplificada.

Algumas obras distam pouco menos de 1km da parte central do museu, em percurso com leve aclave. Para se chegar até elas o visitante pode ir a pé ou optar por pagar o valor de R\$ 15,00⁵⁷ e ter direito a utilizar o serviço de transporte interno, durante todo o dia. Assim, há alguns percursos definidos pelo trajeto realizado por este transporte e, nota-se um aumento cada vez maior da área de abrangência deste serviço. Anteriormente, o transporte era pontual em conectar o visitante às duas obras mais distantes, realizando dois percursos: de um lado *Beam Drop*, de Chris Burden e de outro a obra *Sonic Pavilion* de Doug Aitken. Essas duas obras localizam-se, possivelmente nas partes mais altas da topografia do Inhotim, e de uma é possível avistar a outra. Cabe ressaltar que no caminho até elas, passa-se por outras tantas obras que o serviço de carrinho também contempla.

O único percurso do Inhotim, por enquanto⁵⁸, onde o visitante só tem uma opção de trajeto é o que dá acesso à obra *Sonic Pavilion*. Esta localiza-se ao final de um via que se inicia na galeria Doris Salcedo (ver no mapa pg.56, go3), passa pela galeria Miguel Rio

⁵⁷ Valor em abril de 2012. Em outubro de 2011 era R\$10,00 e, no primeiro semestre de 2009, tal serviço era ainda inexistente.

⁵⁸ Até o mês de abril de 2012

Branco (ga3, no mapa) e pela entrada da pequena trilha que dá acesso à obra de Matthew Barney (oc3). O visitante, pela mesma via que vai, volta, não tendo outra opção de caminho. Ressalta-se que essa mesma situação se verificava no percurso de acesso à outras obras porém, devido ao crescimento do Inhotim e instalação de novas aquisições, novas vias de acesso foram sendo criadas, interligando uma obra à outra. Deste modo a configuração do Inhotim, se refaz a cada nova obra ou instalação. Segundo Jochen Volz, diretor artístico do Instituto e um dos curadores, “(...) se tem uma nova obra entrando ela modifica o sentido de todas(...)”⁵⁹.

Em adição ao que diz Volz, a nova obra que entra não apenas modifica o sentido das demais obras, como igualmente modifica o sentido do local que a acolhe. E é, igualmente, modificada pelo local. A obra de Doug Aitken, por exemplo, localiza-se num dos pontos mais altos do Inhotim, portanto uma localização mais “próxima” do céu. Não à toa, em oposição, a obra trata da terra. O visitante posicionado no centro de sua sala, funciona como o ponto de ligação entre estes dois elementos, tão distantes e tão próximos. Em sua junção há a linha do Horizonte, a junção entre essas duas superfícies a junção desses dois planos. Sobre a aceitação do céu como superfície Ingold pondera inicialmente que se trata de uma superfície *aparente*, indo em sua reflexão mais além.

O que está abaixo (a terra) pertence ao mundo físico, enquanto que o arco acima (o céu) é sublimado em pensamento. Com os pés no chão e a cabeça no ar, **os seres humanos parecem ser constitucionalmente divididos entre o material e o mental.** Dentro do cosmo anímico, no entanto, o céu não é uma superfície, real ou imaginária, mas um meio.⁶⁰ (INGOLD, 2011, p. 74, tradução e grifo nossos)

Seguindo este pensamento a obra de Doug Aitken novamente aponta para a dissolução das dicotomias, dessa vez material x imaterial (mental) colocando o elemento do material (terra, a partir de seu som) dissolvido com o imaterial (acima da terra). A localização da obra reforça essas relações.

Desta obra tem-se uma visão geral da região, e de todos os traços deixados pelos habitantes do “céu”: sol, lua, vento, trovão, pássaros (idem). Nesta obra, o “céu” quase que ganha um novo elemento, vindo da terra. O visitante, apesar de encapsulado, no centro da construção vê sobre a sua cabeça e ao seu redor o céu. A sala é preenchida pelo som que se propaga no ar, elemento do céu. É possível ver dali a linha que demarca a divisão céu e terra, que a obra propõe simbolicamente juntar. Essa união se dá pela figura do visitante,

⁵⁹ Jochen Volz em PRODUÇÃO CULTURAL, 2010: 3:12”

⁶⁰ What lies below (the earth) belongs to the physical world, whereas what arches above (the sky) is sublimated into thought. With their feet on the ground and their heads in the air, human beings appear to be constitutionally split between the material and the mental. Within the animic cosmos, however, the sky is not a surface, real or imaginary, but a medium.

pela construção, e também por esse novo elemento “extraído” da terra.

Outro exemplo, das modificações que essas inter-relações provocam, é a obra *Neither*, de Doris Salcedo (figs. 17 e 18). Esta artista colombiana nascida em finais da década de 50, trabalha com a noção de espaço. Para ela “a única coisa que era importante era o espaço. (...) meu interesse no espaço da escultura era no sentido de poder representar um cruzamento, um ponto de encontro”⁶¹ (PRINCENTHAL; BASUALDO; HUYSSSEN, 2008, p. 11, tradução nossa). Nesta obra, a artista trabalha com as percepções de situações limites e, em geral, em seus trabalhos apresenta a violência oriunda de guerras. Nessa relação com o espaço e as perdas que essas situações acarretam, mas igualmente dos deslocamentos das pessoas por exílio ou por outras necessidades (sendo a própria artista uma deslocada⁶²) “quando uma pessoa amada desaparece, tudo fica impregnado com a presença daquela pessoa. Cada objeto único mas também todo espaço faz lembrar sua ausência, como se a ausência fosse mais forte do que a presença”⁶³ (ibidem, p. 16, tradução nossa). Na obra, essa ausência reflete no aparente vazio. “Para os prisioneiros a experiência é aquela (da obra). Não há objetos, uma fotografia, uma carta, não há nada a que suas memórias possam se apegar.” (Doris Salcedo em INSTITUTO INHOTIM, 2004, documento audiovisual)

Sua obra exposta no Inhotim trata-se de uma sala vêm-se as paredes brancas forradas por uma tela / grade, que em determinados pontos parece querer se desvencilhar da parede. Apesar da sala remeter diretamente a ideia do cubro branco (O’Doherty) a artista, em oposição, reafirma uma de suas crenças: “Eu não acredito que um espaço possa ser neutro”⁶⁴ (PRINCENTHAL; BASULADO; HUYSSSEN, op. Cit., p. 12, tradução nossa). O visitante ao entrar na obra depara-se ao mesmo tempo com a possibilidade de estar preso nesse espaço de grades e com a possibilidade da liberdade. Essa dualidade está presente também “no fato de eu falar sobre confinamento, e então você sai lá fora e vê o mundo exterior, a natureza... isso reforça o sentimento de confinamento que a obra tenta transmitir.” (Doris Salcedo em INSTITUTO INHOTIM, op. Cit., doc. Audiovisual). Ao observar como o de fora ao mesmo tempo em que se insere nesse “encarceramento” aproxima-se da grade da obra, presa e solta da parede. O olhar percorre todas as paredes, e o tempo é presente na simbiose de grade e massa corrida que mancha a tinta branca de oxidação. A ferrugem da grade mostra o tempo. Para a artista “o trabalho (de forma geral) envolve um processo de

⁶¹ “the only thing that was important to me was space. (...) my interest in the space of sculpture was in the way it can represent a crossroad, a meeting point.”

⁶² a artista utiliza o termo “displaced” que para ela é a palavra que melhor define a posição do artista contemporâneo. PRINCENTHAL; BASULADO; HUYSSSEN, 2008, p. 35

⁶³ “when a beloved person disappears, everything becomes impregnated with that person’s presence. Every single object but also every space is reminder of his or her absence, as if absence were stronger than presence.”

⁶⁴ I don’t believe that space can be neutral

deterioração. Eu sempre gostei de usar a palavra “criatura” para descrever as esculturas (...). Esta fragilidade é um aspecto essencial das esculturas”⁶⁵ (PRINCENTHAL; BASULADO; HUYSSSEN, op. cit. p. 32) e ainda “cada trabalho tem de encontrar seu próprio lugar no mundo”⁶⁶ (ibidem, p. 27). No Inhotim, a obra que inicialmente encontrava-se numa área limítrofe do museu, representando esses embates políticos e territoriais, criando ali um lugar de encontro entre museu e o que tem para “fora”, ganha outro sentido quando o Instituto se expande para além desses limites iniciais. Procura portanto, seu próprio lugar nessa relação com o jardim, funcionamento do museu e demais obras.



Figuras 17 e 18_ *Neither*, Doris Salcedo, 2004. Vista geral e detalhe. Foto: Daniel Mansur

No Inhotim, tal como o que ocorre em inúmeros museus, há uma preocupação sobre o espaço necessário para cada obra. O’Doherty explica que essa questão já perdura há anos.

Durante os anos 50 e 60, notamos a codificação de um novo tema à medida que ele se transforma em consciência: Quanto espaço deve ter uma obra de arte (dizia-se então) para respirar? (...) cada um (quadro) pede o espaço suficiente para que seu efeito se encerre antes que o do vizinho comece.” (2007, p. 21 e 28)

Esse espaço que nos museus modernos corresponde à uma distância na parede de cerca de 1/3 da largura da obra, ou à uma distância variável de acordo com o que pretende o curador e a expografia, no Inhotim corresponde ao espaço do jardim. Visto ao longe esse jardim pode ser tanto o fundo para as obras e galerias, como uma figura em sua totalidade, como as inúmeras pinturas de Burle Marx.

Segundo Bourriaud

⁶⁵ “the work involves a process of deterioration. I’ve Always liked using the word “creatures” to describe the sculptures (...) This fragility is an essential aspect of the sculptures”

⁶⁶ “Each work has to find its proper place in the world.”

(...) durante uma exposição, mesmo que de formas inertes, estabelece-se a possibilidade de uma discussão imediata nos dois sentidos do termo: percebo, comento, desloco-me num mesmo espaço-tempo.” (BOURRIAUD, 2009, p. 22)

Já no Inhotim o “perceber” poderia ser substituído em inúmeras situações por vivenciar e experimentar, e o comentário e o deslocamento podem vir simultaneamente com essa vivência. O jardim seria então uma continuação da experiência. Mais do que ser um espaço para a obra respirar é igualmente um momento para o visitante se preparar para o que vem a seguir, mesmo que o “a seguir” seja a contemplação do próprio jardim. O termo “respirar”, no Inhotim, parece se adequar perfeitamente. Normalmente utiliza-se a expressão “tomar um ar”, e no Inhotim é exatamente nesse momento que se dá o respirar das obras; quando o visitante sai do espaço fechado da galeria e vai para o jardim.

Se pensarmos no espaço onde as obras ficam expostas nas paredes, sendo estas os fundos e os quadros as figuras, em Inhotim essa relação se daria com as galerias e as grandes obras sendo as figuras e o jardim o fundo – posições essas que podem se alterar. No Inhotim a tal neutralidade buscada em outros museus é substituída por um outro tipo de vivência. Este atinge a totalidade corporal do indivíduo, e não apenas o sentido visual.

Esse deslocamento de uma obra à outra, que normalmente equivale a poucos passos, no Inhotim corresponde à uma caminhada intermeada pelo abrir e fechar de portas. Assim, salvo em casos de esculturas expostas no jardim, com as quais o visitante se surpreende e tem acesso direto à ela, nos restantes casos há sempre uma porta a ser aberta para demarcar essa passagem entre jardim/“natureza” e arte, onde alguém irá informá-lo sobre as novas regras naquele espaço (fechado). Porém, mesmo no jardim, apesar do acesso direto, sobretudo o visual (já que não há barreiras), nota-se um esvaziamento de vegetação ao redor das obras, criando igualmente alguns nichos que as demarcam. Em alguns casos há mesmo um piso que serve de base para as obras e que delimita o “seu espaço”, e portanto onde é arte e onde é jardim.

Para expor as obras presentes em seu acervo, tanto em caráter permanente como temporário, o Inhotim organiza-se de modo a contemplar as variadas dimensões e necessidades requisitadas na concepção das obras. Deste modo possui espalhadas pelo parque, construções com diferentes características e variados propósitos (ver fig. 19_ mapa do Inhotim). Não sendo encontrada, no material bibliográfico, nomenclatura específica para explicar e descrever as diversas construções utilizadas como espaços de exposição presentes no Inhotim, optou-se aqui por nomeá-las da seguinte forma: *galerias tradicionais*, *galerias de artistas*, *galeria de obra* e *obras-casas*.

Nota-se que o próprio Instituto faz uma distinção entre suas construções. Divide o seu acervo artístico em duas grandes categorias: *Obras* e *Galerias*. Na categoria *Galeria* enquadram-se todas as galerias citadas e, nesta dissertação, inseridas nas quatro categorias aqui utilizadas (incluindo as *obras-casas*). Porém ao nomear cada uma das construções, em alguns casos, reafirma o termo galeria ou galpão (caso Cardiff e Miller) e apenas nos casos das obras aqui inseridas na categoria “*obras-casas*”, as nomeia apenas pelo nome do artista, não as reafirmando e denominando como galerias.

Com a proposta dessas quatro nomenclaturas não se pretende criar novos termos e conceitos. Espera-se facilitar a leitura e descrição desses espaços, visto a ausência de termos apresentada pelo próprio museu e, conseqüente dificuldade em descrevê-los. Os termos utilizados aqui, apesar de semelhantes e próximos a outros já conhecidos, servem apenas para diferenciar e descrever as construções presentes no Instituto. Deste modo, ganham significados específicos que buscam contemplar as construções presentes no Inhotim.

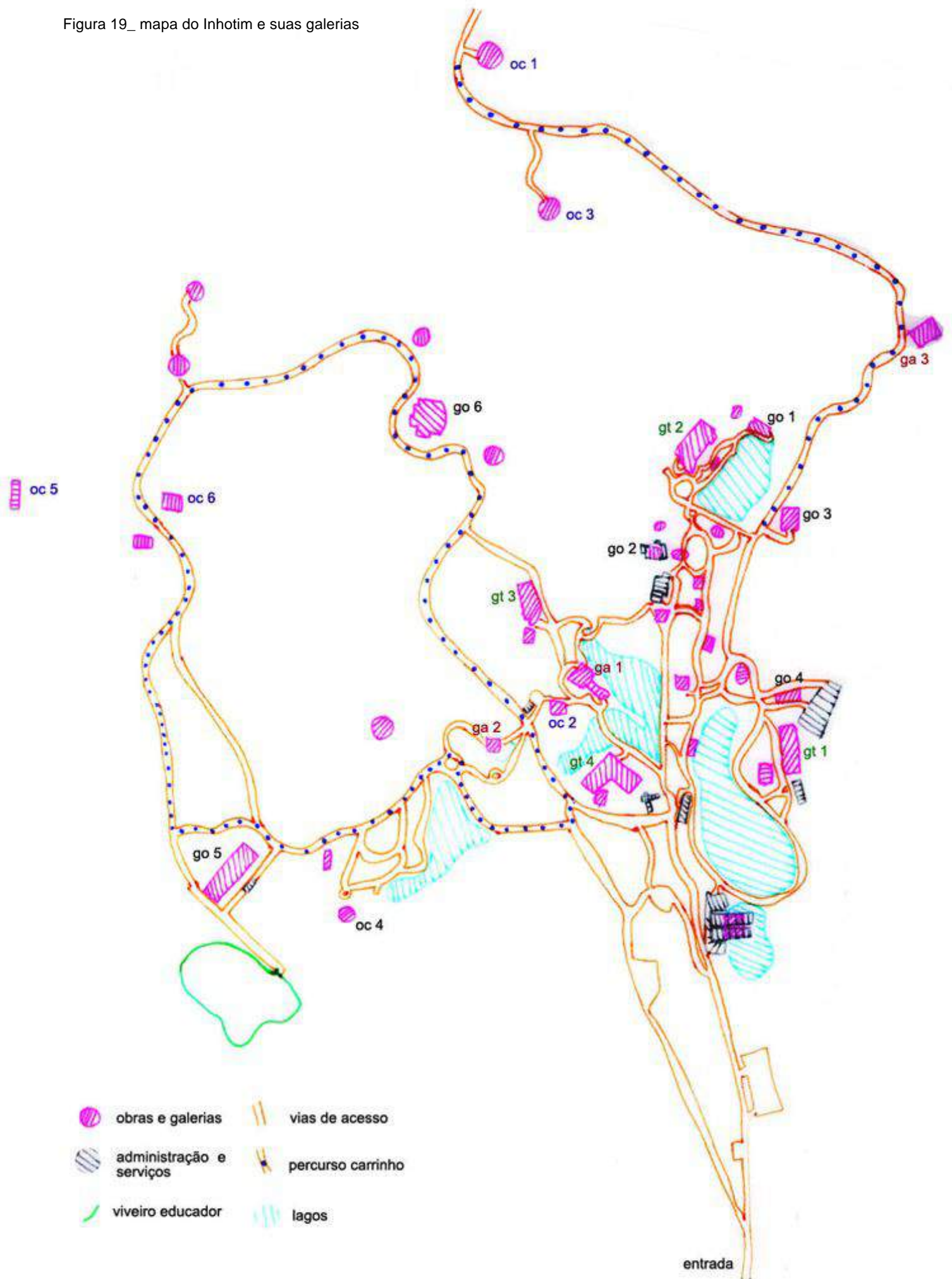
O termo *galeria tradicional* será aqui utilizado para definir as construções fechadas, presentes no Inhotim. Exteriormente são de cor clara, possuindo algumas de suas paredes de vidro, em seu interior são expostas, em caráter temporário,⁶⁷ obras de variados artistas sobre parede branca e piso claro. Por *galeria tradicional* entendem-se as construções que mais se aproximam do ideal do cubo branco, e que contém as regras geralmente encontradas nos museus e reforçadas em cada entrada de galeria do Inhotim.

A primeira delas é proibir o toque – negando ao visitante prolongar explicitamente seu corpo no objeto; logo se institui tacitamente um certo modo de caminhar (cerimonioso), um certo modo de falar (em baixíssimo volume), um certo modo de olhar (reverente) - uma espécie de manual de boas maneiras para visitar o museu (SCHEINER, 1999, p. 149)

As *galerias tradicionais* (no mapa, fig. 19, identificadas pelas letras “gt”) expõem o acervo possível de ir para reserva técnica. São espaços flexíveis e adaptáveis às diferentes obras e exposições que porventura aconteçam em seu interior. Possuem nomes que fazem referências a locais genéricos, são assim denominadas: Lago (gt 1), Mata (gt 2), Fonte (gt 3) e Praça (gt 4). Assim, não se relacionam diretamente com nenhum artista ou obra, aliando-se unicamente a elementos presentes no espaço do museu.

⁶⁷ Em sua maioria as obras ficam em exibição por 2 anos, havendo algumas exceções.

Figura 19_ mapa do Inhotim e suas galerias



-  obras e galerias
-  administração e serviços
-  viveiro educador
-  vias de acesso
-  percurso carrinho
-  lagos

entrada

As *galerias de artista* (no mapa, fig. 19, identificadas pelas letras “ga”), por outro lado, referem-se especificamente à produção de um artista e são construídas de acordo com a medida das obras que acolhem em caráter permanente. Ao longo de suas breves histórias no museu, algumas dessas galerias já foram alteradas a fim de melhor abrigar suas respectivas obras em sintonia com as intenções do artista. São aqui tratadas como *galerias de artista* as galerias Cildo Meireles (ga 1), Adriana Varejão (ga 2) e Miguel Rio Branco (ga 3). Ressalta-se ainda que nas três galerias estão presentes obras que não foram feitas exclusivamente para o Inhotim, podendo, por outro lado, como ocorre na Adriana Varejão (figs. 20 e 21), existir obras feitas especificamente para a galeria, criando então, uma troca recíproca entre arquitetura e artes. Segundo Jochen Volz “o prédio deu umas provocações para a artista (...) e a obra da artista mesmo provocou o desenvolvimento do prédio” (INSTITUTO INHOTIM, 2009, doc. audiovisual).

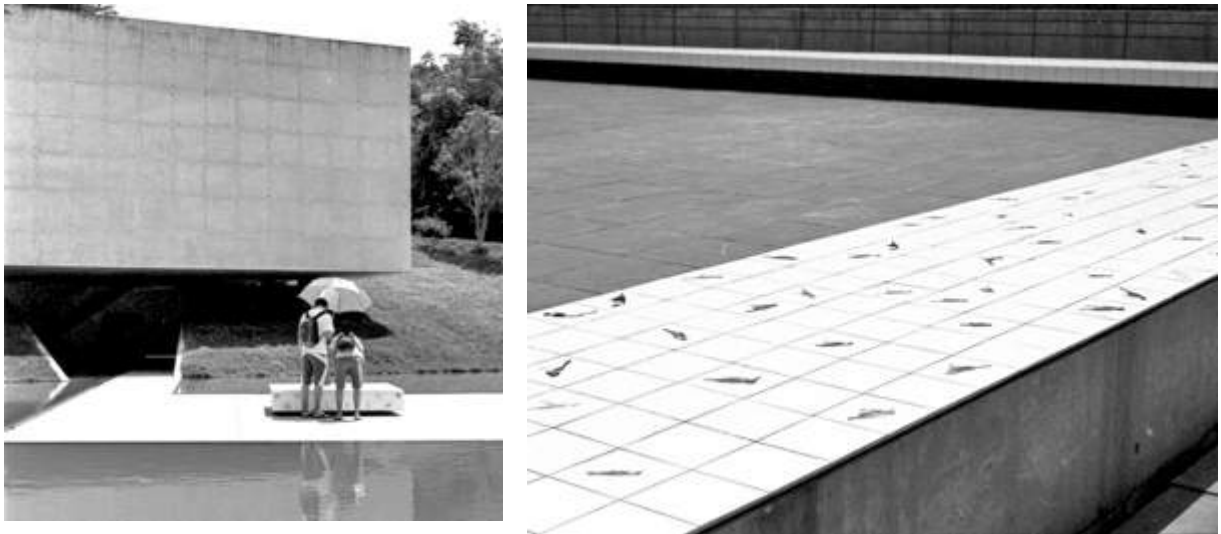


Figura 20 e 21_ Galeria Adriana Varejão, projeto de Rodrigo Cerviño Lopez. Entrada da galeria e saída no terceiro pavimento da construção.

Já as *galerias de obra* (no mapa, fig. 19, identificadas pelas letras “go”) possuem uma única obra, (ou série, no caso da Cosmococa) são feitas à medida desta ou são construções já existentes que foram adaptadas para recebê-las. É importante destacar que algumas das obras presentes nessas galerias são anteriores à sua existência em Inhotim, não tendo sido idealizadas especificamente para o Instituto. Segundo Tunga, artista pernambucano, com atuação em âmbito nacional e internacional e um dos artistas com obras presentes nessas galerias,⁶⁸ em depoimento sobre as suas obras serem expostas em diferentes locais disse:

É o seguinte: você compõe uma música e depois tem a oportunidade de tocar de novo, e cada vez redescobre coisas, um timbre te chama mais a

⁶⁸ em breve terá um *galeria de artista* com seus trabalhos. Estes sairão das *galerias de obra*, deste modo a representação delas neste mapa é meramente ilustrativa.

atenção do que antes... A obra é uma estrutura que pode ser expressa de várias maneiras. (...) É como tocar a mesma música em outra sala"⁶⁹

Deste modo, as obras presentes nestas galerias podem ser trasladadas sem mudança (significativa) de sentido. As *galerias de obra* podem ser ou não nomeadas com o nome da obra que abrigam. São elas: Galeria True Rouge (go 1), Galeria Lézart (go 2), Galeria Doris Salcedo (ver figs. 17 e 18 pg. 49) (go 3), Galeria Marcenaria (go 4), Galpão Cardiff e Miller (go 5) e Galeria Cosmococa (go 6).

Já as *Obras-casa* (no mapa, fig. 19, identificadas pelas letras "oc") denominam as situações nas quais invólucro e obra são indissociáveis, onde continente e conteúdo se confundem. Todos constituem e são partes ativas da totalidade da obra. Caracterizam-se por serem construções com paredes e cobertura. São espaços onde o visitante entra e é envolvido pela obra. Neste contexto o espaço do Inhotim passa igualmente a fazer parte da obra, sendo difícil determinar o limite da obra. Essa interdependência não significa que tais obras tenham sido feitas exclusivamente para o Inhotim. Nos casos, onde não há essa exclusividade, ressalta-se que em sua instalação no Instituto estabeleceram-se relações com sua localização e invólucro que acabaram agregando novos elementos à obra. Estes novos elementos as diferenciaram de suas outras versões, realizadas em outros locais de exibição, ao ponto de serem quase uma nova obra. Ou seguindo a analogia de Tunga, já seriam uma outra música.

Todas as *obras-casas*, apesar de constarem na categoria *Galerias*, são nomeadas pelo Inhotim por seus autores e não pelo nome da obra. Deste modo tem-se: Doug Aitken (oc 1), Rivane Neuenschwander (oc 2), Matthew Barney (oc 3), Valeska Soares (oc 4) e Marilá Dardot (oc 5). Acrescenta-se aqui a obra de Rirkrit Tiravanija (ver fig. 22 e no mapa item oc 6). Esta obra trata-se de uma exceção pois enquadra-se, na divisão do Inhotim, na categoria *obras*. Aqui, por corresponder às características das *obras-casas* será assim definida e compreendida. **Tal ausência de nomenclatura e clareza nas definições demonstra a dificuldade em inseri-las dentro de contextos museológico e artístico já conhecidos.** Ressalta-se que características das *obras-casas*, sobretudo a forte relação entre continente e conteúdo, também podem ser encontradas nas demais galerias. Um exemplo é a galeria Adriana Varejão, anteriormente citada, e que apesar de todo o diálogo entre produção arquitetônica e artística, apresenta uma clara divisão entre projeto arquitetônico e obra artística, tendo a galeria (invólucro), projeto de Rodrigo Cerviño Lopes, recebido o prêmio Rino Levi do IAB/SP (Instituto de Arquitetos do Brasil, departamento de São Paulo), em 2008.

⁶⁹ ARTISTA plástico Tunga, nascido em Pernambuco, ganhará um pavilhão em Inhotim. Diário de Pernambuco. 05/04/2012. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/viver/nota.asp?materia=20120405152727> acesso em: abril 2012



Figura 22_ *Palm Pavilion*, Rirkrit Tiravanija, 2006

A organização e disposição dessas galerias e obras não atende à cronologia da recente história da Arte, não se divide por estilos, nem por técnicas. Não se pretende tampouco ter uma coleção representativa mundial. A organização dá destaque aos artistas escolhidos para ali figurarem. Permite que cada um tenha um “quarto” ou “casa”

exclusivos, onde são expostas apenas obras de sua autoria. Mesmo no caso de obras dispostas em espaços abertos há uma tendência da reunião da produção de um mesmo autor. Um exemplo disso é o caso de Chris Burden, onde após a aquisição de sua obra *Beam Drop*, foi adquirida a obra *Beehive Bunker* (figs. 23 e 24) e instalada ao lado desta primeira. Lembrando que o “ao lado”, no caso do Inhotim, corresponde a distâncias de alguns passos e, por vezes, a impossibilidade de visualização da obra a partir da outra “ao lado”.



Figuras 23 e 24_ *Beehive Bunker*, Chris Burden, 2006. 332 sacos de concreto Instantâneo que “reagem” com a água, sol e o tempo.

Se pensarmos no Inhotim como um bairro, teríamos as galerias como as casas das próprias obras, nas quais, tal como em uma casa, são os moradores que decidem como desejam o jardim e a estrutura, orientados por suas necessidades, relações de vizinhanças e por limitações na topografia do terreno. Essa analogia aparece, sobretudo, naquelas do tipo *obras-casas*, onde se pode estabelecer, extrapolando os limites da arte e da museologia, uma relação com os *Batammalibas*, estudados por Blier (1987), para os quais após a morte do morador da casa, esta também “morre” e é demolida. Nestes casos, a

moradia perde o seu sentido de casa daquele morador específico quando da ausência dele. A demolição, como a morte igualmente da casa, demonstra simbolicamente o quão unidas estão essas duas “instâncias”: continente e conteúdo. No caso das *obras-casas*, em semelhança, sem aquele conteúdo específico, o invólucro muda completamente de função e sentido.

De uma forma geral, nota-se no Inhotim uma atenção em se atender as intenções dos artistas com cada obra. Assim, há galerias onde pede-se silêncio ao visitante, outras onde não se permite tocar e, em outras, pelo contrário, é demandado o toque, o som e a participação corporal. Há, por exemplo, o convite a entrar em duas piscinas que compõem cada uma, uma obra. As regras⁷⁰ limitam-se ao tipo de vestuário permitido – não pode estar nu, nem com lingerie clara. Assim, há uma variação nas regras de cada galeria, como os hábitos familiares de cada casa. Ao visitante cabe a adaptação a essas regras a cada passagem do jardim para a galeria, ou do jardim para o espaço da obra.

Tendo-se em atenção a organização do Inhotim que privilegia a figura do artista, pensa-se também no Museu como legitimador não só da produção, mas igualmente, do produtor. Nessa organização, não há uma relação explícita de vizinhança. Assim, são colocados lado a lado artistas nacionais e internacionais e nomes da arte contemporânea, como Helio Oiticica, se avizinham com novos artistas, sendo colocados em pé de igualdade. O Inhotim parece, desta forma, valorizar seu próprio investimento enaltecendo artistas da sua coleção e tornando-se propulsor destes.

Mesmo assim, por vezes, para o público e funcionários em geral, o que se destaca são as próprias obras, sobrepondo-se aos artistas. Como já referido a obra *Sonic Pavilion* tem seu nome frequentemente substituído por “Som da Terra”. Ocorre o mesmo com inúmeras outras obras que recebem novos nomes atribuídos pelo público e funcionários, a partir de suas características: obra do trator, o quarto vermelho, a piscina, a galeria que pode tudo, a casinha, entre inúmeros outros. Tais fatos demonstram o caráter não informativo do Inhotim, priorizando a experiência do visitante e a “atuação” das obras nesse espaço. Em sua configuração são propostos caminhos para se refletir a maneira de expor essa arte a partir de galerias de obras fixas, onde a relação entre visitante, obra e local é priorizada.

Ao mesmo tempo, percebe-se uma falta de orientação e formação sobre as obras, por parte dos funcionários. Do mesmo modo que as relações estabelecidas entre as obras e o lugar na construção deste espaço de exposição são de importância, cabe pensar de que

⁷⁰ Em geral as regras não estão escritas em parte alguma. Elas vem à tona quando o visitante desavisado rompe com elas. Nesses casos algum funcionário é chamado a agir e a intervir proibitivamente. Em museus de arte contemporânea em alguns casos gera-se a dúvida sobre até onde o visitante pode ir com aquela obra. Em que momentos lhe é permitido o toque, o caminhar sobre as estruturas, entre outros.

modo as pessoas que ali trabalham se organizam e participam também dessa construção e, por outro lado, de que modo essa configuração espacial reflete na organização desses funcionários.

1.3_Constante construção

Os anos de construção da obra *Sonic Pavilion* refletem duas práticas do Inhotim: a experimentação e a aposta em projetos inéditos. O processo de feitura desta obra pode ser estendido aos projetos arquitetônicos, à atuação dos funcionários e ao projeto do Inhotim como um todo. Muitas construções do Inhotim são oriundas de projetos assinados por jovens arquitetos, seus funcionários atuam em áreas distintas daquelas de sua formação e o Instituto, em seu breve percurso, vem definindo e redefinindo suas diretrizes de atuação. Ao observar como se organizam os funcionários e, portanto, os bastidores do museu, percebe-se o rebatimento de alguns preceitos - mesmo que não intencionalmente - presentes na sua organização espacial e expositiva. Os mais notáveis são **a experimentação, organicidade e a separação entre natureza e arte.**

Durante a pesquisa de campo, em minhas conversas com alguns dos inúmeros funcionários, muitos mostraram-se satisfeitos com certa liberdade que têm ao desempenhar suas funções no Inhotim. Outro aspecto fundamental destacado foi a confiança depositada neles em suas atuações. Muitos entraram no Inhotim sem nunca terem trabalhado em um museu ou com arte contemporânea. Em conversa com uma das funcionárias do museu, ela me informou que em Inhotim, não havia ninguém com a formação de museólogo. Por entenderem que o acervo e atividades ali desenvolvidas são interdisciplinares e, por cada vez mais, as diretrizes do Instituto seguirem pelo mesmo caminho, possuem uma equipe que corresponde a esses anseios. Destacou também que um dos motivos aparentes para a ausência dessa “função” profissional é devida à compreensão do Inhotim como um projeto que vai além do Museu. Cabe se questionar a partir de qual pressuposto de museu essas afirmações são realizadas. Como explicado na Introdução no que concerne as discussões do campo da museologia, o Inhotim, na sua forma atual⁷¹, se enquadra nas atribuições e definições de um museu.

Nas declarações dos funcionários, ressalta-se o caráter experimental aliado à liberdade que lhes é atribuída ao realizarem suas funções, ao mesmo tempo em que se

⁷¹ No momento o Instituto passa por uma remodelação na qual está sendo construída uma grande pousada com chalés. Deste modo, passa de um museu para quase um “resort” das artes. Não se sabe ainda qual será o formato e como se dará o funcionamento desta combinação de hotelaria + arte + jardim botânico.

deposita uma aposta. Alguns entraram no Inhotim muito novos, sendo - aqueles que possuíam alguma formação - recém-formados. O aprendizado e aprimoramento de suas funções, e inclusive a formação e instituição de determinados cargos vieram com o tempo e com as necessidades surgidas com a experiência. Tal como a organização espacial do museu que aparenta priorizar para o público um conhecimento empírico em oposição ao teórico, na contratação e formação (interna) de seus funcionários, parece ocorrer o mesmo. A relação entre formação e funções por vezes pode soar inusitada, a começar por Bernardo Paz: minerador como idealizador deste Instituto. Outros exemplos são enfermeira como diretora executiva; historiador como coordenador de monitoria; entre outros. Não se questiona aqui, entretanto, a capacidade e execução de suas funções por essas pessoas. Aliás, pelo contrário, ao que parece, esse modelo de contratação e posterior “enquadramento” funcional e formação de acordo com aptidões descobertas pela experiência do dia-a-dia, tem se mostrado bastante profícuo, e muitos concordam que cresceram (profissionalmente) junto com o Inhotim.

Um fator que reafirma isso são os inúmeros cartazes no centro de convivência dos funcionários que anunciam empregos internos para aqueles que desejam se “experimentar” na realização de outras funções. Essa migração de áreas internas ocorre sobretudo, com aqueles que entram como monitores. A monitoria é a grande porta de entrada para quem deseja trabalhar no Instituto, curiosamente são igualmente estes funcionários que abrem todas as portas aos visitantes. São eles que recebem e informam as condutas a serem seguidas em cada galeria, realizam portanto, essa primeira mediação entre visitante e obra. Essa função é igualmente a ofertada aos jovens como um primeiro emprego, a porta de entrada para o ambiente de trabalho. São jovens que encontram-se em estágio de conclusão ou com o ensino médio recém-concluído e que desejam trabalhar no contato com as obras e público no Inhotim.

Outra função inicial no Inhotim é a dos jardineiros. Porém, ao contrário dos monitores, quase não possuem contato com as obras e tampouco com o público. Apesar de transitarem por toda a extensão da área de exposição e realizarem seus trabalhos durante as visitas, aparecem mais como fundo do que - em oposição aos monitores - como figuras, tal como era inicialmente o jardim em relação às obras.

Há funcionários que não aparecem fisicamente para o grande público – os administrativos, curadores, profissionais que atuam com a comunicação – sendo suas atividades desenvolvidas fora da área de exposição. Existem ainda, outras funções que, apesar de ocorrerem junto às obras, sua necessidade de atuação deve ser “invisível” aos olhos do público. Estas são as atividades de manutenção de obra e de serviços gerais (elétricos, hidráulica, refrigeração, civil, marcenaria, entre outras). Deste modo, o Inhotim

organiza-se com diversas frentes de atuação internas, que possuem diferentes relações entre si, resultando em distintos usos do espaço. A organização dos setores responsáveis por cada frente de atuação vem se remodelando constantemente de acordo com o crescimento do Inhotim, seja ele espacial, de acervo, ou na variedade de suas práticas de atuação. Nesse momento em que o Instituto se redefine também como espaço de hospedagem, além de jardim botânico, centro de arte e agente de políticas sociais⁷², essa remodelação torna-se mais urgente e novamente o fator empírico é ressaltado.

A construção da atuação do corpo de funcionários do Inhotim se dá de forma semelhante ao processo ocorrido na construção da obra de Doug Aitken na qual a partir da interação entre diversos elementos obteve-se resultados nem sempre previsíveis. Os desafios surgiram dessas resultantes, havendo sempre uma possibilidade de flexibilidade para se chegar próximo ao objetivo esperado: no caso da obra a captação do som da terra. No caso do Inhotim que teve um funcionamento inicial focado para um Centro de Arte Contemporânea, já estava previsto, desde sua formação uma ampla atuação indo além da exibição da arte. “(...) o Parque Cultural Inhotim será um local ideal para férias ou residência permanente, com completa infraestrutura, habitações e serviços”⁷³ (INSTITUTO INHOTIM, 200-a, p. 24, tradução nossa). O percurso de Centro de Arte para o formato que o Inhotim se aproxima hoje (com a abertura em breve de hospedagens) passou por etapas talvez não imaginadas, criação de funções e diretorias não previstas.

Os novos caminhos trilhados pelo Inhotim correspondem também às possibilidades e desafios surgidos a partir de sua flexibilidade de atuação. Essa flexibilidade é resultado igualmente de uma experimentação de algo que se julga, em inúmeras declarações, único. Do mesmo modo que na obra *Sonic Pavilion* o desafio era como criar esse algo inédito e de difícil classificação, o Inhotim parece passar pelo mesmo questionamento em âmbito geral. Nesse sentido a auto-avaliação como algo inédito ou diferente de “um museu” implica a existência de funções igualmente de difícil classificação e delimitação (seja do escopo, seja da atuação prática).

Durante a pesquisa de campo notei um uso e ocupação espaciais, pelas atividades desenvolvidas, que dividem o Inhotim por áreas “imaginárias”. Tal divisão demonstra a complexidade das relações ali existentes. A complexidade e reconfigurações constantes dessa ocupação existem, em grande parte, por não se terem ainda claras as funções desenvolvidas por este instituto. Nesse sentido, não há uma costura de um trabalho, por

⁷² Duas variantes de sua atuação são notáveis: o crescimento da Diretoria de Inclusão e Cidadania e a construção de pousada e chalés para hospedagem. O Inhotim reforça o discurso de envolvimento com ênfase em uma relação com o entorno baseada na inclusão e no desenvolvimento e, também, abre uma nova frente de atuação: a hotelaria.

⁷³ “cultural park Inhotim will be an ideal place for vacation or permanent residence, complete with infrastructure, dwellings and service”

assim dizer, unificado, e um setor nem sempre dialoga com o outro. Muitos funcionários não conhecem o conteúdo do espaço aonde trabalham, limitando sua ocupação no uso do espaço, ao necessário para a realização da sua função.

O Inhotim conta com cerca de 900 funcionários⁷⁴ organizados segundo suas atividades desenvolvidas no museu. Esta organização é representada pelas cores das camisetas utilizadas por eles e igualmente pela configuração espacial do instituto. Assim, a camiseta de cor verde bandeira corresponde aos monitores; verde (mais amarelado) à educação ambiental; verde-água aos arte-educadores; laranja ao pessoal da limpeza de galerias e manutenção de jardim; vermelho aos jardineiros; azul aos condutores de carrinhos; azul escuro ao canil; bege à recepção; cinza claro com escrito preto à manutenção das galerias e manutenção geral (elétrica, refrigeração, reparos, entre outros) e cinza claro com escrito branco à manutenção das obras; e preto à Cook e Art- empresa responsável pela alimentação. Há alguns funcionários que não utilizam camisetas coloridas, mas apenas um crachá. São geralmente os coordenadores de cada setor, além do pessoal da biblioteca, administração, loja e cerâmica. São portanto, funcionários que, de uma forma geral, não transitam no espaço expositivo do museu, não se relacionam diretamente com o atendimento ao público (exceção para os funcionários das lojas) e possuem locais específicos de atuação: a biblioteca, a administração ou alguma sala específica, as reservas técnicas ou atuam, sobretudo, em Belo Horizonte.

As cores das camisetas fazem com que, durante um percurso no museu, possa se identificar a qual setor cada funcionário pertence e, sobretudo entre eles, haja essa identificação. As camisetas funcionam como uma demarcação de atividades. Como o espaço é compartilhado entre diversos setores, não há um local geográfico específico de atuação de cada um. Funcionam então, como um mapeamento dessas áreas de atuação, que não possuem um limite físico. Assim, os monitores vestidos com camisetas verdes bandeira, apesar de se restringirem a suas “áreas” nas galerias e obras no jardim, muitas vezes encontram-se em trânsito entre uma obra e outra, espaço igualmente ocupado pelos jardineiros, manutenção, técnica ou um educador em uma eventual visita.

O refeitório é um lugar importante dessa ocupação de cores no Inhotim. É lá que se reúnem todos os dias, a partir das onze horas, a maioria dos funcionários do museu sem qualquer distinção de tom de camiseta ou informação contida no crachá. Num ambiente amplo e claro, como os galpões que expõem as obras, sentam-se em bancos acoplados à mesa. Em conversa com a nutricionista responsável pela escolha do cardápio, sou

⁷⁴ Esse número não é preciso, há quem informe um valor de cerca de 700 funcionários, dando margem à dúvida quanto à inclusão nesse montante dos funcionários da empresa Cook e Art, também de Bernardo Paz e responsável por toda a parte de alimentação no Inhotim.

informada que são servidas cerca de 600 refeições diárias e que aquele espaço é novo. Anteriormente (cerca de 3 anos atrás) o número de refeições era de 150 e tudo se concentrava na casa de convívio - da qual o refeitório é uma espécie de anexo - formando-se fila do lado de fora. Algumas pessoas levavam o próprio farnel para o museu e nem todos tinham direito à refeição.

Na varanda da casa de convívio existem diversas máquinas de bater o ponto, avisos de atividades - em sua maioria organizada pelo educativo e visando uma integração entre os funcionários - e oportunidades internas de emprego para quem desejar mudar de setor. É um local de encontro e repouso dos inúmeros funcionários.

Apesar da integração que ocorre no refeitório algumas considerações devem ser feitas com relação à divisão das atividades no Inhotim. Conforme notou-se, na divisão espacial existem limites entre os distintos acervos, colocando-se mesmo a questão sobre em que situações há essa simbiose entre arte e jardim botânico e em que situações isso inexistente.

Tal como na divisão espacial, no quadro de funcionários e a partir das cores das camisetas é evidente quem se ocupa do que. O pessoal de jardim veste-se de vermelho, os monitores verde-bandeira, curiosamente cores complementares. Apesar de estarem também no jardim (ver tabela de divisão de áreas em anexo) ocupam-se majoritariamente de informar sobre as condutas com as obras, portanto estão atrelados ao acervo artístico do Instituto, sendo exceções a presença de monitores no Viveiro Educador (espaço onde reúne-se boa parte do acervo botânico), na Vandas (uma “varanda” com inúmeras orquídeas) e nas imediações do Tamboril, talvez a árvore mais conhecida do Inhotim. Ressalta-se que estes dois últimos espaços são cercados de esculturas, o que de alguma forma justificaria a presença dos monitores voltados para o acervo artístico. O que se percebe portanto é que o contato com o público nessa mediação monitorada ocorre apenas onde há a existência de materiais manipulados e construídos pelo ser humano e “dito artísticos”. Em oposição, o que compreende a paisagem “verde” ou seja, o jardim, suas árvores, lagos e maciços de vegetação, mesmo igualmente tendo sido manipulados pelo ser humano, não parecem ter nenhum tipo de “monitoração”. Nota-se portanto uma distinção entre o tratamento dado para os espaços / construções que englobam a “arte” ou o “conhecimento”, representado sobretudo pela presença de monitores no Viveiro Educador, e o que engloba a “natureza”. Ou em outros termos, há uma diferenciação entre o que é figura do que é fundo, do que é elemento individualizado do que é um elemento dentro de um conjunto. Essa atuação com conseqüente delimitação espacial que ocorre no caso dos monitores pode ser notada em outros setores do Inhotim, sendo alguns “mais figuras” ou atuando mais diretamente neste sentido e outros mais “fundo”.

O trabalho de alguns setores no Inhotim é feito a partir de equipes divididas por zonas. O pessoal da limpeza de galerias e escritório trabalha, normalmente, em duplas. Conta com cerca de 20 pessoas que trabalham fixas em cada área. Há também nesse grupo os feristas, que cobrem as férias dos demais, estes trabalham em todas as galerias alternadamente, conhecendo mais espaços do que os demais. Em seu trabalho são orientados a limpar vidros, chão e banheiros e a manter uma distância de cerca de 50 cm das obras, evitando assim, qualquer mal entendido. No contato com a obra há duas equipes diferentes: manutenção e produção. A manutenção limpa as obras mas não faz intervenções (ver fig. 25), já a produção participa da montagem e realiza intervenções necessárias (trocas de materiais, por exemplo). Em ambos os casos a presença do artista é fundamental para a compreensão da importância dos materiais e sua preservação (ou não) para o sentido da obra. Assim, indicações sobre que luvas e que peças podem ser substituídas são fundamentais.



Figura 25_ *Da Lama Lâmina*, Matthew Berney, 2004- 2009. Limpeza externa da estrutura da obra, pela equipe de manutenção.

Os jovens da monitoria contam, atualmente⁷⁵ com pouco mais de 70 pessoas, número 3 vezes maior do que na abertura do Inhotim para o grande público. Dividem-se entre as galerias e espaços externos, realizando um revezamento a cada duas semanas. Apesar de alguns ficarem sozinhos nos seus postos, há sempre uma pessoa “coringa” que os rendem de tempos em tempos, para que possam ir ao banheiro, beber água, almoçar e lanchar. Dividem o Inhotim por 4 zonas de atuação, denominadas de macroáreas e para cada uma há um supervisor, existindo ainda um para a supervisão dos “coringas”. É importante destacar que essa organização foi se alterando conforme o crescimento do Inhotim. A criação de novos cargos, como o supervisor, deu-se no sentido de criar alguma perspectiva de “progressão de carreira” para os monitores, ainda em implantação.

Os educadores, ao contrário dos monitores, atuam em todo o Instituto, transitando entre galerias e jardins. Dividem-se em dois núcleos educativos, um botânico e um artístico

⁷⁵ Em 2006 contava com 21 monitores; em 2011 eram 104 (o maior número) e em 2012, após corte de funcionários, esse número caiu para 73.

que atuam em conjunto em determinadas visitas. Apesar de percorrerem todo o espaço expositivo, possuem sua base junto à biblioteca e ao auditório, compondo nessa região um espaço de pesquisa e educação. É nessa área também, que são realizadas conversas com artistas e eventos como seminários, oficinas e apresentação de corais.

O pessoal da administração, apesar de possuir local de trabalho no próprio Inhotim, trabalha muitas vezes em Belo Horizonte. Em Inhotim a administração fica próxima da antiga marcenaria, inserida portanto, na área central, onde o projeto teve início e onde, por assim dizer, é o coração deste Instituto. É curioso notar que a organização espacial, reflete um pouco o que parece ser a diretriz do Inhotim.

O setor educativo, auditório e biblioteca são, traçando-se uma linha desde a entrada, na estrada que liga Brumadinho à Inhotim, os primeiros que aparecem fisicamente no espaço. São igualmente os primeiros que aparecem para o público em geral através das suas propostas de visitas com grupos. A parte administrativa, por outro lado, está no centro do Inhotim, como em qualquer empresa a gestão é o núcleo central. Já a manutenção (limpeza e jardinagem) desempenha suas funções pontuais, mas não se relacionam com as demais áreas. Os condutores de carrinhos conectam uma área à outra e atendem tanto aos visitantes como ao deslocamento de funcionários.

Há ainda algumas atividades realizadas no Inhotim que não são facilmente conhecidas nem identificáveis como pertencentes a um museu segundo a definição do ICOM, nem a um Jardim Botânico. Há um núcleo de cerâmica, afastado de toda a área de exposição e um outro onde são realizados os elementos pré-moldados para a pavimentação. Para chegar à cerâmica é necessário pegar transporte interno e, devido à distância, os funcionários atrelados à essa atividade recebem a alimentação no próprio local de trabalho, não frequentando o refeitório. Tal núcleo atende tanto a parte artística como botânica e fornece produtos para outras empresas, sendo a Tok & Stok uma delas. Deste modo percebe-se uma das atividades desempenhadas pelo Inhotim que não se enquadra de forma direta às funções de expor, adquirir, conservar, comunicar e estudar, e questiona o caráter de instituição sem fins lucrativos. Comercializa e produz material sem relação direta com o acervo. Segundo informaram⁷⁶ a cerâmica constitui uma outra empresa de Bernardo Paz, o qual aparentemente, detém outras duas empresas que prestam serviços como ao Inhotim, são elas: Horizontes (de construção civil, ligada a empreendimentos imobiliários e uma das mantenedoras do Instituto) e Cook e Art.

⁷⁶ Porém essa informação não ficou clara quanto a existência de um outro cnpj específico para a sua atuação ou se suas atividades estão contempladas juridicamente no Instituto Inhotim, havendo controvérsia nos depoimentos.



Figura 26_ Cerâmica. Ao fundo nas prateleiras encontram-se as letras da obra de Marilá Dardot.



Figura 27_ Cerâmica. Vasos e vasilhas vendidos na loja, no Inhotim



Figura 28_ Cerâmica. Pratos, xícaras, potes, após queima, que são vendidos na loja e fornecidos para os serviços de alimentação do museu.

Um exemplo da participação da cerâmica no acervo artístico é a obra *A Origem da Obra de Arte* de Marilá Dardot. Tal obra composta por letras que são vasos de cerâmica, nos quais o visitante é convidado a escolher e plantar alguma espécie de planta, teve suas letras realizadas no núcleo de cerâmica do museu. São também produzidos pelo núcleo vasos e produtos à venda na loja em frente à recepção, e produtos em cerâmica para os restaurantes presentes no Inhotim. Tem uma produção de, em média, 2.500 peças por mês. É curioso pensar que tal núcleo, apesar de distante, atende diferentes setores do Inhotim a partir de sua produção, fazendo-se fortemente presente no museu.

A outra atividade semelhante à cerâmica é a produção de pavi-s (pavimento). Estes dois exemplos aproximam-se no sentido de serem uma produção que atende às necessidades do Instituto e que podem, para além disso, ser comercializáveis. Demonstram um caminho na direção de uma aparente busca por uma autossuficiência na qual o próprio Instituto produz a sua “infraestrutura”. Soma-se a esse aspecto as outras duas empresas anteriormente citadas, mas que não estão situadas no espaço do Inhotim.

Localizada mais próxima da área de exposição do museu do que a cerâmica, é ali que são feitas todas as lajotas que constituem

a pavimentação dos jardins do Inhotim e que trilham o percurso dos visitantes e da casa do Bernardo Paz. Tal como na cerâmica, apesar de seus funcionários quase não aparecerem, salvo em alguma oficina ou curso específico oferecido ao público o visitante está em contato com a sua produção desde o momento que adentra no Inhotim, sendo por exemplo, parte constitutiva do piso do estacionamento. Por enquanto a pequena fabricação, mas com

produção considerável, tem um grande estoque de pavi-s, operando apenas para as necessidades do Inhotim. Seus funcionários destacam que sempre há muita pavimentação para ser feita, e em decorrência disso somado ao preço da distribuição/ transporte deste material e da mão de obra terceirizada, optou-se por se desenvolver o produto pelo e no próprio Instituto e capacitar os funcionários para sua correta colocação. São também realizados paralelepípedos, evitando assim a terceirização desses serviços.

O que se percebe no Inhotim, é uma organicidade tanto na sua construção espacial e na construção de suas obras, como na sua forma de atuação. Entende-se aqui por essa organicidade o conjunto de relações entre elementos que compõem e contribuem para a regeneração / construção constante de uma totalidade constituída por esses mesmos elementos. Deste modo, observar o Inhotim no que concerne suas atividades e setores, como um organismo “vivo” não é uma visão poética. Pelo contrário, a opção por esse posicionamento e foco, no qual se isenta o direcionamento direto das intenções do Inhotim no sentido de se buscar lucros, apesar de a princípio ingênuo, foca na formação desse instituto que trabalha, igualmente, intencionalmente com essas relações de agenciamento – tal como visto em declarações do Jochen Volz sobre esse agenciamento nas obras de arte e espaço. Nesse sentido, o Instituto tira partido de uma organicidade, que ocorre nas distintas esferas, para ai sim criar uma nova forma de gerir seu espaço e suas ações. Parece buscar com isso otimizar e atrair recursos, visitantes e artistas, mantendo uma constante e autônoma cadeia de elementos.



Figura 29_ Estoque de Pavi-s



Figura 30_ piso de pavi-s produzido no Inhotim

Seus setores, ao mesmo tempo que participam de uma coletividade, também têm uma autonomia e liberdade para desenvolver suas tarefas. O que se mostra aqui é como esses elementos se organizam e dialogam, e como juntos, ocupam um espaço e constroem um instituto. Do mesmo modo, esta forma de atuação está de acordo e reflete aquilo que se observa em seu acervo e espaço, sobretudo no que concerne a relação entre natureza e

cultura, organicidade e experimentação, havendo, portanto, quase uma relação fractal entre obra e museu.

Esclarece-se que não se buscou nesta dissertação procurar quem determina “o que é Inhotim” ou em outras palavras “quem é Inhotim”. Ao observar o Instituto como um todo, ou como um organismo, e suas formas de operar para que se estabeleça esta totalidade como Instituto, não se pretendeu o isolamento de pessoas, mas compreender a sua atuação como parte de um conjunto. O destaque portanto não é para o(s) “regente(s)” mas para a orquestra, o técnico de som, iluminador, e a conseqüente fluidez (ou não) de sua música.

Na grande sala da obra *Sonic Pavilion*, de seu centro é possível observar ao longe a obra *Beam Drop*. Sobre meus pés o buraco que me conecta à terra, que suporta todas essas obras e onde os jardineiros plantam tantas árvores que eu dali vejo. Desço a rampa, no caminho inverso. Me despeço do monitor de camisa verde-bandeira. Do lado de fora um grupo acaba de chegar de carrinho, no volante funcionário camisa azul. Nos pulsos dos visitantes a pulseira de entrada de outra cor. Eu sigo a pé. No caminho uma placa à direita, mais uma obra, e em frente, seguindo pelo pavi-s, circundada por árvores, surge a galeria Miguel Rio Branco, feita em ferro, para lembrar esse material, tão importante para a região e que existe junto com o som que eu acabara de ouvir, nas profundezas do solo.

cap_02
Através: interdição



Figuras 31 e 32_ *Através*, Cildo Meireles, 1983-89. Foto: Eduardo Eckenfels

02_ Através: interdição

Antes de sair da pousada, calço meus sapatos fechados. Imagino o mapa do Inhotim e seleciono mentalmente as obras que irei visitar. Caminho cerca de 5 km matinais da porta da pousada, no bairro de Lourdes, até a entrada do Inhotim. No caminho, sol, secura e caminhão. A terra vermelha que sobe pelas rodas dos carros vai manchando as beiradas das casas, as calçadas estreitas e as canelas. O trem passa e junto seu som tão característico.

Entro agora na estrada, construída em finais de 2009. Na sequência há um enorme buraco, a terra que cedeu (fig. 33). A vegetação se modifica e na rotatória as palmeiras, organizadas em meio a outras vegetações, indicam a chegada ao Inhotim.

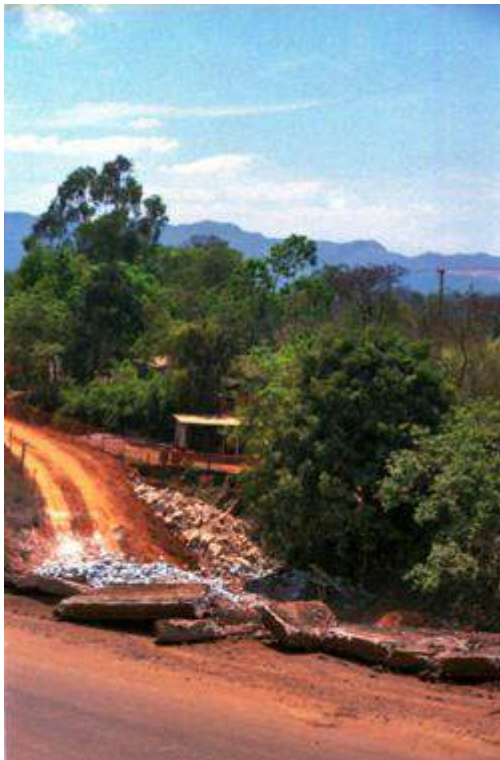


Figura 33_ estrada asfaltada de acesso ao Inhotim, inaugurada em 2009, com o grande buraco em 2011

Saio do asfalto e sigo por um caminho feito por pedras de minério rodeado por plantas. Entro pela recepção do Instituto, depois caminho por onde era a creche e é hoje a loja que vende os produtos botânicos e de cerâmica. Continuo pelo “lado esquerdo” do Inhotim e, após atravessar a ponte de um dos lagos, chego, virando à direita, na galeria Cildo Meireles. Opto por ir direto à última porta, em frente. Empurro a porta e aceno com a cabeça para o monitor.

Entro, a sala está silenciosa, vazia e fresca. Uma luz pontual ilumina uma enorme esfera disforme ao centro e o restante do ambiente, na penumbra. No chão, o grande quadrado demarcado por reflexos em pedaços de vidro.

Caminho pelo chão liso, quatro passos e me inicio no quadrado. A obra acorda de sua hibernação. O som se inicia e ressoa na sala. Continuo; de um lado uma cortina e do outro uma enorme placa de vidro fazem as vezes de paredes suspensas deste percurso. Viro à direita no arame farpado e, logo na sequência, observo os peixes no aquário - seus olhos e vísceras - nadam de um lado ao outro. Eu paro e o som para. O silêncio invade a sala novamente. Caminho em direção à esfera, e ali bem perto ela é ainda maior. Entra um pequeno grupo na sala. E o monitor informa que, infelizmente, de sandália não se entra na obra. A moça espera sentada, enquanto o restante do grupo rompe o silêncio das minhas pausas.

Ando agora com mais vagar. Cruzo com uma das pessoas do grupo, e aqui é quase obrigatório ceder a passagem. Pisamos todos em cacos de vidro que cobrem o enorme quadrado e se despedaçam conforme andamos. As falas se misturam ao som do caminhar e criam uma cacofonia que me remete à almoço de domingo, barulho de garfos em pratos de cerâmica ou vidro, e novidades de família.

De uma enorme grelha no teto, pendem os diversos materiais: grades, cortinas, persianas, vidros. No chão, arames farpados, barras e os suportes para aquários. Formam todos juntos um enorme labirinto às avessas, onde é possível ver as saídas que se desejar. Não é, portanto, um labirinto prisão que prende pelas possibilidades de descobri-lo e desfrutá-lo.

As barreiras / interdições são descobertas ao longo do percurso. “Permite a circulação do olhar, mas é restritiva ao movimento do corpo” (Cildo Meireles em SCOVINO, 2009, pg. 275). É necessário atravessar esse espaço fisicamente enquanto que a visão já o alcança ao longe. Nisso reside uma contradição, um falso “alcançável”, ou uma expectativa que segundo Koselleck

está ligada às pessoas, sendo ao mesmo tempo impessoal, a expectativa se efetua no hoje, é o futuro feito presente, aponta para o ainda-não, para o não experimentado, para o que somente pode ser descoberto. Esperança e temor, desejo e vontade, a inquietude mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade formam parte da expectativa e a constituem.⁷⁷ (1993, p. 337, tradução nossa)

Para descobrir, é necessário experimentá-lo, ter curiosidade para adentrá-lo.

Encontro-me na obra *Através*, de Cildo Meireles. Segundo o artista essa obra surgiu a partir de uma embalagem de celofane amassada.

Nesse momento, comecei a ouvir o barulho. Era o celofane que estava se movimentando. A partir desse momento, refleti que apesar de ser um material de interdição e rígido, o celofane se modificava e poderia tornar-se maleável. Comecei, então a listar possíveis interdições. (SCOVINO, op. cit., loc. cit.)

Ao amassar o celofane o artista deu a ele movimento, “tinha animado a matéria” (ibidem, p.127).

Nessa obra, eu e os demais visitantes, fazemos o mesmo ao caminhar. Animamos o vidro, tornando-o celofane que “é um simulacro de vidro que você pode amassar” (ibidem, p.

⁷⁷ está ligada a personas, siendo a la vez impersonal, también la expectativa se efectúa en el hoy, es futuro hecho presente, apunta al todavía-no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir. Esperanza y temor, deseo y voluntad, la inquietud pero también el análisis racional, la visión receptiva o la curiosidad forman parte de la expectativa y la constituyen.

275). É um ciclo constante, o celofane que vira vidro que retorna à celofane. E ao centro a enorme esfera, a origem da obra, feita deste material amassado “gera a dupla qualidade de total transparência e de total obstaculização” (ibidem, p.129). O som, juntamente com a visão, caminha através das interdições, amplia a obra no espaço, e a anima como um todo. Este caráter vivo que a obra “ganha” ao ser animada ocorre em outras obras do Inhotim. Como visto na *Sonic Pavilion*, elas operam em semelhança aos organismos, ou às “casas vivas”⁷⁸. Diferentemente da *Sonic Pavilion*, na qual o visitante legitima a sua vitalidade - ao atender e se relacionar com o que a obra aparenta, sem questionar a origem e “veracidade” daquele som - na *Através*, a obra será animada pelo visitante. Essa participação é, portanto, crucial para a existência da obra, existindo quase que uma partilha de autoria entre visitante e artista. Essa característica de troca entre obra e espectador é evidenciada já em Umberto Eco, na década de 60, com a

obra aberta como proposta de um “campo” de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de “leituras” sempre variáveis; estrutura, enfim como “constelação” de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas. (2010, p. 150)

E esse campo de possibilidades interpretativas, segundo Eco, pode ser uma “intervenção ativa”, porém o autor considera essa intervenção do fruidor sempre de fora da obra, e que este “circunavega a forma, ela lhe aparece como várias formas” (ibidem, p.152). Eco também traz a noção de vitalidade na obra, que não é exatamente a utilizada aqui, mas há proximidades. Para ele o *valor vitalidade* da obra, vem da capacidade desta de possibilitar ao fruidor “abandonar-se ao fluxo vital e incontrolado de suas imponderáveis reações” em oposição ao “reconhecimento de uma mensagem intencional do artista” (ibidem, p. 172), na realidade trata-se da capacidade da obra, ser “autônoma”. Para Panofsky há um “sentido último e definitivo, encontrável em diversos fenômenos artísticos, independentemente das próprias decisões conscientes e atitudes psicológicas do autor” (apud ibidem, p. 171). Nesse sentido, nas obras *Através* e *Sonic Pavilion*, o *valor vitalidade* apresentado por Eco, e completado aqui por essa autonomia da obra, com relação à autoria, tem como consequência a “livre” interação ativa. Nestes casos, como em tantos outros do Inhotim, a interação entre obra e visitante não se dá como um fruidor externo à obra. Empresta-se aqui a compreensão de Ingold (2011) ao tratar do meio ambiente / natureza e ser humano, não os opondo, inserindo o ser humano no meio, sem essa distinção como algo fora da natureza (ver cap. 01). Deste modo, o visitante fará igualmente parte da obra, e é nesse fazer parte e na troca oriunda dessa interação que residirá a vitalidade, aqui proposta.

⁷⁸ No original “living house”, termo utilizado por WATERSON, 2009

A *Através* encontra-se em uma sala hermética, que possui duas portas pesadas que se mantêm fechadas, em paredes opostas. Essa obra realizada entre os anos 1983 e 1989, antes de ser exposta no Inhotim já havia passado por duas situações distintas de exposição. Uma semelhante à forma em que é apresentada em Inhotim e outra completamente distinta.

Então na verdade a primeira situação era uma coisa assim: uma fábrica fechada, um espaço muito rude, a gente não pintou nem nada, então essa versão fábrica foi a primeira. A segunda foi no Palácio de Cristal que ficava dentro do Parque do Retiro (Madrid) que era todo de vidro, tinha uma integração com a natureza e, claro, que uma natureza com moderação, mas de qualquer maneira era isso. E funcionou.⁷⁹



Figura 34_ *Através*, montagem no Palácio de Cristal, Madrid, 2001

Em 2004, quando da inauguração do então CACI – Centro de Arte Contemporânea Inhotim, optou-se por realizá-la de forma próxima à apresentada na Espanha (ver fig.34) porém, sem ter paredes de vidro ao redor. A obra, nessa primeira montagem do Inhotim, ficou sob uma estrutura sem paredes, protegida apenas pelo teto de onde pendem suas interdições e luz. Diante do vento e chuva observou-se que não seria possível mantê-la daquela forma. Tinha então novamente as duas opções: ou visualmente integrada com os jardins ou completamente isolada. Segundo Cildo Meireles

o *Através* do Inhotim aberto não daria certo. É legal quando você tem um momento de supressão mesmo, e aí inclusive estabelece o lugar da arte, quer dizer, você tem a natureza e você tem a arte. Eu acho que é importante você sair desse paraíso e entrar numa situação que deixa claro isso e aí a decisão de deixar fechado foi correta, é assim quase que a negação do entorno. Você sai daquilo.⁸⁰

Na opção adotada na montagem dessa obra no Inhotim, demarca-se o que seria o lugar da arte do lugar da “natureza”. Reafirma-se a dicotomia natureza e cultura (arte) anteriormente trabalhada (ver cap. 01). Nessa organização há um retorno à uma ordem pré-estabelecida de categorias, ao se distinguir o que se entende como fazendo parte do jardim e o que se entende por elemento artístico. Segundo o artista seria um conflito tentar inserir a obra no jardim e vice-versa (ver entrevista em anexo).

A obra *Através*, por outro lado, lida com diversos elementos integrados na formação da composição de um grande cubo sólido. Nessa formação cria, igualmente, relações de

⁷⁹ Entrevista do artista à autora. Ver anexo

⁸⁰ idem

tensões e conflitos entre seus elementos. Mas ali nada é isolado, tudo age conjuntamente. Assim, vista no interior da sala, a obra é um cubo translúcido dentro de um cubo maior que é a própria sala. Nesse cubo, que é a obra, o visitante caminha calmamente. Há um elemento que o obriga a isso: os cacos de vidro que trazem uma periculosidade evidente. Porém existem outros componentes da obra que demandam igual atenção e andar vagaroso.

Quando a *Através* foi apresentada na Tate Modern, em Londres, em 2008, por receio da instituição foram colocadas grandes placas de vidro por cima dos cacos, tornando a superfície lisa e não quebradiça. Segundo o artista colocaram um “preservativo” na obra. O som, tão característico não estava mais presente, e “além disso, as pessoas por estarem mais confiantes caminhavam mais rápido, o que é mais perigoso já que a obra possui arame farpado, placas de vidro na vertical entre outros elementos”⁸¹. Esse exemplo demonstra, entre outras, duas características importantes de serem notadas: a relevância do tempo na obra e a agência de cada elemento na formação da totalidade desta. Conseqüentemente **demonstra a importância dessas características serem compreendidas pelas instituições museológicas e afins, ou seja, tanto o que é essencial na formação da obra, como nessa formação, o que é relevante na sua interface com o visitante.**

No que concerne o tempo, retorna-se à contradição latente na obra: se vê a saída, mas não se pode progredir. O caminhar exige um freio, uma mudança no percurso, diante das barreiras impostas, a visão corre rápido, mas o corpo é cauteloso, o corpo obedece a uma ordem estabelecida, onde deve se adequar e procurar ali os melhores caminhos resultantes dessa experiência. A inexistência da atenção ao caminhar sobre o vidro quebrado alterou o tempo de percepção da obra pelos visitantes, alterando, conseqüentemente, a relação com os demais elementos.

Na *Através* estão presentes - além do arame farpado e placas de vidro na vertical - redes de pesca, persiana de alumínio, grade de prisão, trincheira de guerra, tela de galinheiro, malha metálica, cerca de jardim, porteira de madeira, entre tantos outros. Estes elementos encontram-se matematicamente alinhados, formando quadrados concêntricos. “*Através* contrapõe a “ordem” do arranjo de barreiras, pautada por ângulos retos e linearidade, à energia nucléica e à forma caótica de uma grande bola de celofane amassado disposta em seu centro” (BRETT, 2005, p. 198). Há um conflito entre sua forma e seus elementos. Esse conflito pode ser percebido nas relações e ordens às quais se está e se é, de uma forma geral, subordinado, ou igualmente ao caos por vezes originário do acaso, como uma energia entrópica.

⁸¹ ver entrevista em anexo

A exibição da *Através* na Tate Modern, pode ser uma boa exemplificação de si mesma: ao colocar a ordem dos padrões de segurança da instituição em questão, teve sua ordem alterada, e isso a modificou inteiramente. Outro exemplo deu-se na sua maneira de ser exposta em um espaço aberto, num primeiro momento no Inhotim. Nesse caso, outros elementos poderiam (literalmente) quebrar aquela ordem que apesar de contraposta, encontra um equilíbrio na obra.

Brett, sobre essas tensões existentes pela variedade de elementos, sua organização e seus significados, coloca uma questão:

De que forma nós passamos da experiência de diferentes telas e barreiras como algo abstrato, visual e plástico, para seu significado social, já que as barreiras vão do neutro (telas) ao agressivo (arame farpado) e incluem obstáculos cujo impacto sobre nós revela a complexidade da experiência social? (BRETT, 2005, p.189)

Nesse sentido traz outras dicotomias fortemente presentes no universo da arte e que, conseqüentemente, levam questionamentos para a Museologia: o trabalho formal x o trabalho conceitual. Cildo Meireles é um artista inserido dentro da crítica e história da arte na categoria de artista conceitual⁸². Para o artista⁸³, essa seria uma democrática vertente da arte, pois com muito pouco se consegue dar novos sentidos às coisas. Na arte conceitual alguns pressupostos são postos de lado. Por priorizar a ideia e o conceito, os objetos são coadjuvantes, sendo facilmente substituíveis, porém não anulados. A noção de único é deixada de lado em função de algo que possa ser reproduzido, seja uma ação, experiência ou mesmo um novo objeto. Em contraponto, no universo museológico uma das discussões recorrentes é a questão da preservação e da exibição da “obra única”, rara, que não se pode tocar nem modificar.

A própria obra *Através*, apesar de ser composta por inúmeros objetos, aceita a substituição destes. Segundo o artista os objetos que fazem parte da obra podem ser trocados, “você sempre tem a manutenção. Você só tem a estrutura, o desenho.” Assim, o que perdura é o projeto contendo a indicação de quais tipos de interdições a compõem e onde se localizam com relação aos demais. Durante a exibição dessa obra em Londres, a do Inhotim manteve-se aberta e funcionando normalmente. Na realidade havia uma versão em cada lado do oceano. Cildo Meireles, desde 1980, procura realizar três versões de cada obra sua. Nessa dicotomia forma x conceito entra inevitavelmente a discussão sobre a realização / concretização da obra, ou em outros termos se o artista faz ou pensa a obra. **E**

⁸² embora o artista não se considere desta forma: “I don’t consider myself a conceptual artist, although I have many Works which tangentially border on conceptual issues (...)” (HERKENHOFF, MOSQUERA; CAMERON 1999, p. 27)

⁸³ CILDO, 2010, material audiovisual

ainda, se a obra pode existir apenas em projeto, apenas como ideia, o que deve então ser prioritariamente preservado?

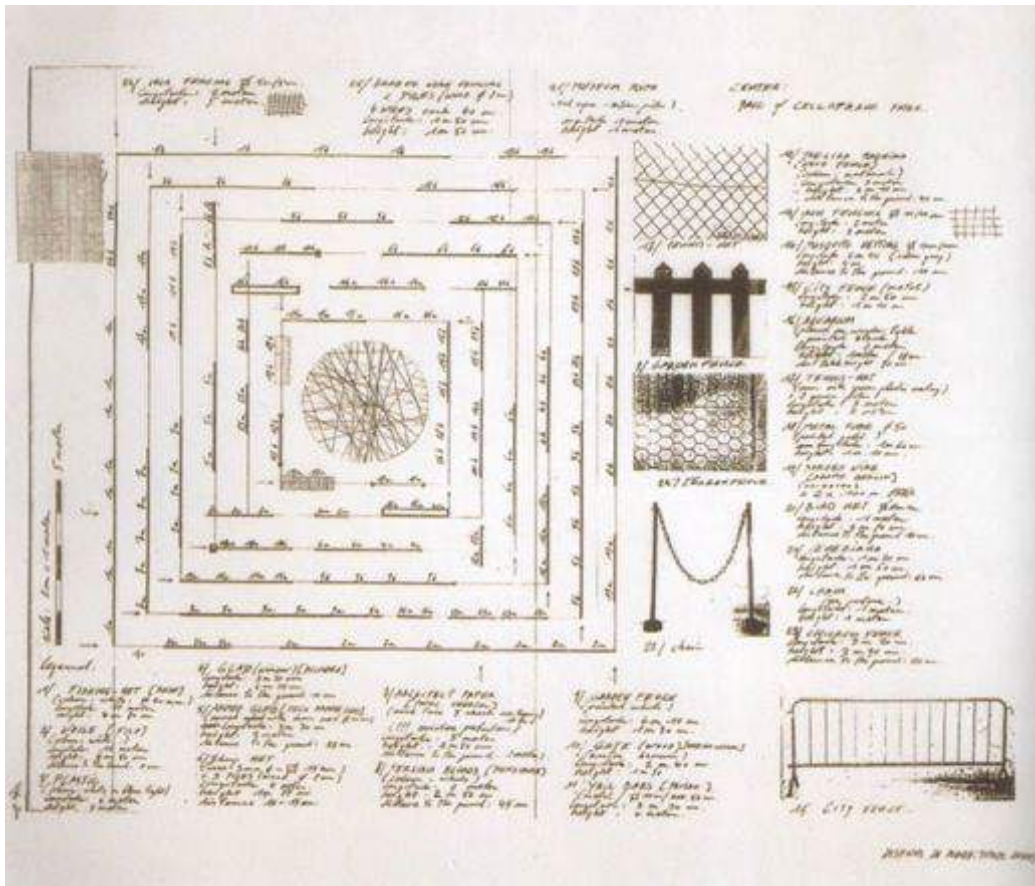


Figura 35_ planta da obra *Através*. Observa-se a organização dos elementos ao redor da esfera

Retornando à questão de Brett, pensa-se que relações entre estes diferentes obstáculos podem ser associadas à complexidade da experiência social. Mais especificamente, como se pode relacionar essa experiência com o local onde se encontra? Cildo Meireles é um artista que não trabalha com *site-specific* – em suma, obras feitas especificamente para uma situação - haja vista a realização de três versões de cada obra. Assim, estas podem ser apresentadas simultaneamente em locais diferentes, porém informa que:

muito do meu trabalho se preocupa com uma discussão do espaço da vida humana, que é tão ampla e vaga. Espaço em suas diversas manifestações cobre arenas psicológica, social, política, física e histórica. Em muitas obras isto é perfeitamente claro, como se eu estivesse trabalhando com o provérbio da ervilha sob a pilha de colchões. Eu não acho que realmente importe se uma interação entre um espaço utópico e um espaço real é alcançada ou não. Eu acho que há um aspecto quase alquímico: você também está sendo transformado pelo que você está fazendo. Muitas

destas transformações ocorrem em um nível escondido e sutil. (HERKENHOFF; MOSQUERA; CAMERON, 1999, pg. 19, tradução nossa)⁸⁴

Assumindo essa preocupação com o espaço, e igualmente que “você é transformado por aquilo que se faz” será que a obra também não se transforma e não ganha novos sentidos na relação construída com esse espaço? Durante entrevista com o artista realizei uma pergunta semelhante, sobre a possibilidade de ter as suas obras expostas em caráter permanente, e o que essa possibilidade interferiria ou acrescentaria na relação desta com o local. Para o artista

Você sabe que você vai sair e vai chegar lá e vai visitar um determinado trabalho. (...) Se você com uma estrutura, você mostra e você tem parte do acervo em exibição permanente claro que muitas vezes você começa a fazer uma associação automática, mecânica entre o lugar e o trabalho. Mas nem sempre acontece, e pode também acontecer de o trabalho estar lá e não acontecer nada. Passar a ser desapercibido.

No caso da *Através*, podemos pensar de que forma suas barreiras e interdições associam-se ao lugar e, conseqüentemente, às relações entre museu e entorno, e ao mesmo tempo, como representam o processo de instalação do Inhotim ali. **Como esse elemento novo provocou ajustes na região até encontrar um equilíbrio, onde há a coexistência tanto de uma “esfera disforme” como de elementos que tendem uma outra ordem.** Quais relações podem ser estabelecidas a partir desse tempo da obra com relação ao tempo da cidade, nos menos de 5km que as separam.

Em outro âmbito, porém sem descartar essas relações, ao pensar na obra *Através* inúmeras questões surgem na relação entre obra e museu. Sendo a *Através* um labirinto, o que esse formato suscita de reflexão para se pensar o tempo da obra, estendido para o tempo que a cerca? A *Através* como visto anteriormente apresenta algumas tensões: de sua organização em relação a seus componentes; e de ser um “espaço de experiência” com um “horizonte de expectativa” (Koselleck, 1993). Estes últimos estão fortemente atrelados a sua proposta, de se ver facilmente através, mas de se prosseguir com cautela. Assim, partindo-se da análise desse labirinto, parte-se para o estudo das possíveis relações estabelecidas a partir da obra com o local e entorno.

⁸⁴ “Much of my work is concerned with a discussion of the space of human life, which is so broad and vague. Space in its various manifestations covers psychological, social, political, physical and historical arenas. In many works this is perfectly clear, as though I were working with the proverbial pea under the pile of mattresses. I don’t think it really matters if an interaction between a utopian space and a real space is achieved or not. I think that there is an almost alchemical aspect: you are also being transformed by what you are doing. Many of these transformations occur at a hidden, subtle level.” (HERKENHOFF; MOSQUERA; CAMERON, 1999, pg. 19)

2.1_ Labirinto

A definição dada por Cildo Meireles para a sua obra *Através*, é de um labirinto de interdições (SCOVINO, 2009, p. 275). O labirinto de Creta, construído por Dédalo para aprisionar o Minotauro é, talvez, um dos labirintos mais conhecidos. Ao centro reside a figura com corpo de homem, cabeça de touro. No conto de Borges “A casa de Astérion” é o Minotauro quem relata sua experiência: “Outra afirmação ridícula é que eu, Astérion, sou um prisioneiro. Repetirei que não há uma porta fechada, acrescentarei que não existe uma fechadura?” (BORGES, 2001, p. 75,76). Casa é a palavra utilizada. Para tal monstruosidade foi feito algo tão estranho como uma casa feita para se perder, (BORGES, 2007, p.145) feita à medida desse morador. Deste modo, tem-se o labirinto não como uma prisão. “É verdade que não saio da minha casa, mas também é verdade que suas portas (cujo o número é infinito) estão abertas dia e noite aos homens e também aos animais” (BORGES, 2001, pg. 75).

Segundo Carlos Reherman (1999, p. 15 apud. TEIXEIRA, 2011, p. 64) “estudiosos como Isidoro de Sevilla derivam a palavra de *labor* (trabalho) e *intus* (lugar fechado), formando o termo grego *labyrinthos*, de onde provém o latino *labyrinthus*”. Para esse autor labirinto poderia ter então dois sentidos, “trabalho para sair” e “trabalho para entrar” (idem). Um deles é atrelado à ideia de prisão sendo necessário, para sair, uma reflexão e astúcia, e no outro caso, uma dificuldade em se entrar, caracterizando-o como alguma proteção. “Esse mesmo espaço do labirinto tanto pode ser um meio de opressão como um meio de libertação e viagem. Depende, ao fim e ao cabo, como se potencia a vivência desse antro” (MATOS, 2009, p. 4). Por outro lado, existem diferentes formas de ordenação que distinguem os labirintos.

De um ponto de vista morfológico os labirintos podem ser considerados de quatro tipos: os labirintos (ou proto-labirintos) em espiral; os labirintos de braços espiralados contornando um centro cruciforme; os labirintos multicursivos, em regra de vocação quadrangular, mas contendo um centro; e os labirintos multicursivos acentrados. (FREITAS, 1985, p. 69)

O labirinto construído na obra *Através* é, portanto, multicursivo, quadrangular e contém um centro. No centro está a esfera, e o visitante tem inúmeras opções de percursos para realizar. Pode-se imaginar que foi feito para guardar a esfera, ou simplesmente para guardar a experiência do visitante, com a qual se completa. Se admite-se que a segunda é verdadeira, tem-se uma organização desses elementos pensada para capturar essa experiência. Segundo Koselleck

A experiência é um passado presente, cujos acontecimentos tem sido incorporados e podem ser recordados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional como os modos inconscientes do comportamento que não devem, ou não deveriam já estar presentes no saber. (1993, p. 336,

tradução nossa)⁸⁵

Do mesmo modo que o Minotauro, em Borges, habita uma casa onde portas e janelas estão abertas, em *Através* ocorre o mesmo. Na obra há o duplo sentido do labirinto: trabalho para entrar e trabalho para sair, e esse *trabalho* pode ser substituído pela experiência. Deste modo a obra se constitui como “espaço de experiência” (idem) criado a partir da “sobreposição” - tal como suas próprias interdições - desse conjunto de modos de comportamento inconsciente e de elaborações racionais feitos pelos visitantes.

Essa experimentação da obra pelo visitante tem consequências para ambas as partes. No visitante pode vir como uma forma de elaboração de conhecimento posterior e, na obra, como alterações em seus elementos constitutivos. Assim, tem-se o visitante agindo diretamente na sua constituição: quebrando o caco de vidro, provocando um som e operando no e com o tempo e ritmo da obra. Há uma autoria partilhada. Nesse sentido, não há uma alteração dos elementos constitutivos, sendo a própria alternância um dos elementos da obra. **Na arte contemporânea a autoria da obra nem sempre está atrelada ao fazer do artista, o artista por vezes atua como o autor de uma proposta.** Há uma tensão entre autoria, autenticidade e a arte contemporânea. Tal como Heinrich coloca

a autenticidade pode ser entendida, em um primeiro momento, como “o que emana realmente do autor ao qual é atribuída” (Le Robert): ou seja, como a segurança da continuidade de uma ligação entre o objeto e sua origem, neste caso, seu criador (...). É necessário que a cadeia que a liga a seu autor não seja rompida, seja pela intervenção de uma outra mão, seja por uma confusão quanto à identidade deste autor. (...) Os artistas contemporâneos experimentaram diversas maneiras de transgredir esta ligação (...).” (1998, p. 125, tradução nossa)⁸⁶

Assim, uma das formas de transgredir estas ligações do objeto com sua origem é o uso de objetos já fabricados (ready-mades de Duchamp), a autoria coletiva (a partir de coletivos de artistas) e o uso de contratos ou projetos / certificados onde terceiros realizam a obra. Sobre estes últimos

é necessário, entretanto, notar que estes certificados estão longe de incluir todas as especificações necessárias, práticas ou mesmo teóricas de realização. Eu penso aqui aos certificados de Sol LeWitt ou de Lawrence Weiner (...) *o certificado pode também ser utilizado como um programa para realizar a peça como as partituras musicais. Os desenhos murais são*

⁸⁵ La experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados e pueden ser recordados. En la experiencia se fusionan tanto la elaboración racional como los modos inconscientes del comportamiento que no deben o no bebieran ya, estar presentes en el saber.

⁸⁶ “L’authenticité peut s’entendre en un premier sens comme “ce qui émane réellement de l’auteur auquel on attribue” (Le Robert): autrement dit, comme l’assurance de la continuité d’un lien entre l’objet et son origine, en l’occurrence son créateur. (...) il faut que la chaîne que le relie à son auteur n’ait pas été rompue, soit par l’intervention d’une autre main, soit par une confusion quant à l’identité de cet auteur. (...) Les artistes contemporains ont expérimenté diverses façons de transgresser ce lien (...)”

temporários e podem ser refeitos. (POINSOT, 2008, p.169, tradução nossa)⁸⁷

A obra *Através*, como visto na figura 35, possui um projeto. Seu autor, Cildo Meireles, em entrevista, informa que vai cada vez menos na montagem das obras. No caso da *Através*, tem um grande amigo (Trudo Engels) que é artista e que desde a montagem da peça pela primeira vez, na Bélgica, sempre deu supervisão nas montagens, inclusive no Inhotim e na Tate Modern. Um outro aspecto dessa autoria partilhada presente na obra *Através* é propor “ao observador um contrato específico e modelos de sociabilidade mais ou menos concretos” (BOURRIAUD, 2009, p. 34). Neste contrato o espectador “traz todo o seu corpo, sua história e seu comportamento, e não mais uma simples presença física abstrata” (ibidem., p. 83). Em obras semelhantes à *Através* “o artista leva o “observador” a participar de um dispositivo, a lhe dar vida, a completar a obra e a participar da elaboração de seu sentido” (ibidem, p. 82). O mesmo ocorre na obra de Cildo Meireles, sendo esta uma forma complementar de autoria partilhada e indispensável para a constituição da obra. A obra existe no uso e não na estagnação, no encerramento, é o uso que lhe confere som próprio, funcionamento e dinâmica e, de certa forma, um ciclo constante, uma vitalidade, como visto anteriormente.

Ao participar, o observador entra no labirinto e ali é como se fosse capturado. Alfred Gell faz uma analogia entre a obra de arte e a armadilha. Explica que a armadilha “é não apenas o modelo de seu criador, um eu subsidiário na forma de um autômato, mas cada uma é também um modelo de sua vítima” (GELL, 2001, p. 184). O labirinto do Minotauro atendia à monstruosidade de seu habitante. A obra *Através* é composta por inúmeros elementos conhecidos de situações variadas; remete, de algum modo, aos seus diversos visitantes.

Na obra de arte, de uma forma geral, está presente “o diálogo como a própria origem do processo de constituição de imagem: *desde seu ponto de partida* já é preciso negociar, pressupor o Outro.” Esse outro no caso, é o espectador. No caso das armadilhas o outro é a presa. Porém, se tivermos a ideia de labirinto igualmente como prisão, ou “trabalho para sair”, o visitante também pode ser visto como uma presa. As armadilhas “(...) incorporam ideias, veiculam significados (...) comunicam a noção de um nexo de intencionalidades entre caçadores e as presas animais, mediante formas e mecanismos materiais” (GELL, op. cit., p.184). Deste modo, o diálogo está presente também na forma e constituição da armadilha, que igualmente, desde seu ponto de partida também pressupõe o Outro. No caso da obra

⁸⁷ Il faut cependant noter que ces certificats sont loin d'inclure toutes les spécifications nécessaires, pratiques ou même théoriques de réalisation. Je pense ici aux certificats de Sol LeWitt ou de Lawrence Weiner. (...) *le certificat peut aussi être utilisé comme un programme pour réaliser la pièce comme les partitions de musique. Les dessins muraux sont temporaires et peuvent être refaits.*

Através, talvez essa analogia seja mais direta pelo fato da obra remeter ao formato do labirinto, onde se embaralham as referências, e nisso, contraditoriamente se perde a “liberdade”. No conto *Os dois reis e os dois labirintos*, (BORGES, 2001) o mais eficiente labirinto é o deserto pura e simplesmente com suas referências móveis de areias, estrelas e sol.

No que tange a armadilha para se pensar a obra de arte, a presença do outro existe tanto na criação como na recepção. A obra *Sonic Pavilion*, vista no primeiro capítulo, desde seu ponto de partida teve como foco a captura do som para, a partir daí, capturar o observador - ouvinte. Naquela obra, o encantamento ou, por assim dizer, o que atraía o espectador era um caráter quase cosmológico de se ouvir a terra; uma dúvida e curiosidade, uma expectativa nessa experiência ainda não vivenciada. Na *Através* é a própria experiência de caminhar por um conjunto de elementos já conhecidos, mas organizados de uma forma diferente, que faz o diálogo entre a obra e o visitante. Nessa obra, ocorre fortemente a tensão e ligação entre as categorias de experiência e expectativa.

O par de conceitos “experiência e expectativa” é de outra natureza, está entrecruzado internamente, não oferece uma alternativa, não se pode ter um membro sem o outro. Não há expectativa sem experiência e não há experiência sem expectativa. (KOSELLECK, 1993, p.335)⁸⁸

Assim, a *Através* cria uma expectativa no observador, antes dele adentrar a obra. E após, no desenvolvimento do “experienciar a obra”, cria uma segunda expectativa, do corpo percorrer os caminhos experimentados pela visão.

O Inhotim possui uma organização que se aproxima da noção de armadilha. Tendo-se a relação da experiência e expectativa, a armadilha nada mais é do que criar condições para que ocorra uma experiência (nova) em um futuro próximo. Observa-se, no caso do Inhotim, a criação de três distintas expectativas: uma do museu em se tornar essa armadilha para atrair o público de forma efetiva; uma segunda que atrai as obras para o museu através dos artistas; e por fim, uma expectativa do público ao ser atraído para o Inhotim através de publicidade, propaganda boca a boca e outros. Pensar o museu como armadilha é ter em atenção o público e artistas / obras como “presas”. Porém para que um museu se mantenha é necessária a atração de ainda mais um elemento, e para esse caso há que se criar uma expectativa que retorne ou em valor econômico ou em algum tipo de “status”: são os investidores e mantenedores do museu. A análise racional, a descoberta, a esperança, a vontade e a inquietude são algumas das partes que, segundo Koselleck (1993), constituem

⁸⁸ La pareja de conceptos “experiencia y expectativas” es de otra naturaleza, está entrecruzada internamente, no ofrece una alternativa, más bien no se puede tener un miembro sin el otro. **No hay expectativa sin experiencia, no hay experiencia sin expectativa.**

a expectativa. É esta também que liga o futuro ao presente. Deste modo, **um museu, pensado como armadilha, estará sempre voltado para esse presente-futuro, e atento em provocar essas sensações e reações em suas presas.**

Está entre as preocupações de um museu de arte contemporânea o “compreender” a obra. É necessário observar as obras para pensar no museu, observá-las também como presas. Compreendê-las perpassando por desde as intenções do artista, até o comportamento de seus elementos e operações. E, ainda, a relação destas com o visitante e com o local. Por vezes se verifica que estas relações fazem igualmente parte das obras, sendo os limites destas, estendidos. Outro fator relevante é o processo de feitura da obra, e conseqüentemente todas as experimentações e expectativas, por vezes frustradas, decorrentes dele.



Figura 36 e 37_ *Elevazione*, Giuseppe Penone, 2000-2001. As árvores do entorno da obra foram removidas para que não “apagassem” a “escultura-suspensa”. Esta passa a figurar com destaque na paisagem. A obra de Penone se modifica com o tempo a partir do crescimento das árvores que dão sustentação à sua árvore em bronze.

Nestas observações da obra contemporânea para a prática museológica, cabe notar as experiências dos países não ocidentais sobre o tratamento com o seu patrimônio. Sobre isso tem-se:

Trate-se do Japão ou da África, a noção de patrimônio- e, do mesmo modo, de conservação – é diametralmente oposta à visão ocidental. Testemunhos, estes templos milenares “autênticos”, mas inúmeras vezes reconstruídos, ou estas máscaras e estátuas substituídas ciclicamente após a utilização. (MAIRESSE, 1999, p. 64, trad. nossa)⁸⁹

⁸⁹ Qu'il s'agisse du Japon ou de l'Afrique, la notion de patrimoine – et par là même de conservation – est diamétralement opposée à la vision occidentale. Témoins, ces temples millénaires “authentiques”, mais maintes fois reconstruits, ou ces masques et statuettes remplacés cycliquement après utilisation.”

Assemelham-se, dessa maneira, às proposições de algumas obras. A noção de autenticidade expressa por Mairesse é facilmente identificável, por exemplo, na obra *Através*, de Cildo Meireles. Nela os materiais são substituídos quando necessário e a obra pode ser refeita inúmeras vezes, cabe lembrar sua exibição simultânea no Brasil e na Inglaterra.

Em adição a essas aproximações da arte com as práticas não-ocidentais, Omarou Nao destaca a saída dos objetos do museu para serem utilizados durante determinados rituais e celebrações. “Os objetos estavam assim expostos de maneira viva. Não como as formas inertes que temos ocasião de ver nos museus do Ocidente.”⁹⁰ (NAO, 1999, p. 75, trad. nossa) A vitalidade dos objetos se faz presente nas obras aqui estudadas. Esse uso dos objetos, apontado por Omarou Nao, igualmente ocorre nas obras existentes no Inhotim; apesar de elas não poderem ser trasladadas é o próprio museu que permite, dentro do seu espaço, essa vivacidade. Soma-se à vivacidade, para essa aproximação com as práticas não-ocidentais destacadas por Nao, a noção da visita a um museu de arte como um ritual, proposta por Duncan (2008, ver pg. 36 desta dissertação).

Estas características e especificidades da obra contemporânea podem levar à reflexões sobre práticas de museus de outras tipologias de acervo. A partir da observação das “necessidades” das obras, o próprio museu passa a ter seus espaços de experiência e seus horizontes de expectativa. “Horizonte quer dizer aquela linha atrás da qual se abre no futuro um novo espaço de experiência, ainda que não se possa contemplar”⁹¹ (KOSELLECK, 1993, p. 06). Observa-se no Inhotim que há uma transformação e uma reconstrução constantes. A partir de seu acervo e usos, opera sob uma outra noção de autenticidade, que permite uma autoria partilhada. A autenticidade não está retida no objeto único, mas na relação com este. É a partir dessa experiência de partilha, que se dão a vivacidade e consequentes transformações do museu.

O Inhotim, em seu processo, se refaz constantemente. Não só em termos de sua organização espacial, mas nas suas relações com o entorno. Observa-se um progresso desde a sua formação até hoje. Nesse percurso há várias similitudes e, igualmente, reverberações na formação do município de Brumadinho. Na sua formação como capturador de tantas e variadas coisas, o que lhe escapa? Talvez o próprio Inhotim já tenha se feito essa pergunta, e como consequência modificou suas diretrizes e atuação, com a finalidade de conter esse escape e criar uma casa mais apropriada para o seu Minotauro.

⁹⁰ “Les objets étaient ainsi exposés et de manière vivante. Pas comme les formes inertes que l'on a l'occasion de voir dans les musées en Occident.”

⁹¹ “Horizonte quiere decir aquella línea tras de la cual se abre en el futuro un nuevo espacio de experiencia, aunque aún no se puede contemplar”



Figuras 38 e 39_ remodelação constante do espaço do Inhotim. Remoção e colocação de árvores.

2.2_ tempo pausado e progressivo

Inicialmente faz-se necessário apresentar Brumadinho, município onde o Inhotim está localizado e com o qual, atualmente, busca, através da Diretoria de Inclusão e Cidadania, uma aproximação cada vez maior. No meu percurso a pé, da pousada ao Inhotim, era notável a mudança de cenário conforme me aproximava do Instituto. Ao caminhar por Brumadinho, distrito sede do município de mesmo nome, não encontrava por ali a arquitetura arrojada, nem jardins esteticamente trabalhados presentes no Inhotim. São, portanto, dois polos dessa realidade que desde 2004 vem buscando um ponto de equilíbrio. Uma das perguntas que me fiz, nas primeiras vezes em que fui ao Inhotim, era “por que ali” e não em outro local? Após esses dois anos de idas e vindas, continuo sem ter uma resposta precisa para essa pergunta, mas percebo uma proximidade entre os polos que não me causa mais tamanho estranhamento. De certa forma é como a tensão entre a esfera disforme e a organização matemática. Na obra *Através*, estes elementos coabitam e se completam naquele espaço.

Outro aspecto relevante trabalha com relação ao tempo presente na obra. O olho avança, mas a barreira impede a progressão do movimento. Em Brumadinho nota-se, ao longo de sua história, algumas barreiras; em momentos em que se desejava o “progresso” e a cidade teve que diminuir o ritmo, como se andasse com cautela sobre cacos de vidro.

Depois de duas horas de tapar o sol com a cortina⁹² durante o percurso sinuoso que liga Belo Horizonte à Brumadinho, o ônibus chega, enfim, a uma praça com um coreto no

⁹² Em notícia intitulada Sauna, lê-se: “atendendo a muitos de nossos assíduos leitores, fazemos uma nota à empresa Viação Senhor do Bonfim no sentido de que sejam colocadas cortinas em vários de seus ônibus. Queixam-se eles que nos horários de 14 e 16 horas a viagem é insuportável devido ao sol, o mesmo ocorre com os horários de 13:30 e 15:15 (Bh trs = Brumadinho) (...)” FASCUM, Brumadinho, 20/02/1970, nº03, ano 01.

meio. Desço. É ali a rodoviária desse município que está localizado dentro da zona metropolitana de Belo Horizonte e dista por volta de 55 km a sudoeste da capital. Conta com aproximadamente 30.000 habitantes e possui uma área de cerca de 630 km².⁹³

Apesar da densidade demográfica não ser alta, a área de Brumadinho é quase o dobro da área da capital mineira e engloba 5 distritos: Brumadinho (sede), Aranha, Conceição de Itaguá, Piedade do Paraopeba e São José do Paraopeba e 4 comunidades quilombolas: Sapé, Marinhos, Ribeirão e Rodrigues.

Quase chegando, quando se vê na estrada uma primeira placa com o nome de Inhotim, vê-se do lado direito na outra margem do rio Paraopeba, um morro sendo desfeito. Essa é uma das consequências da mineração, a principal atividade da região.

A história da ocupação da região onde o município de Brumadinho está inserido remonta à época dos bandeirantes. Porém, se deterá aqui, no período da formação do município, notadamente após o início da construção da ferrovia quando houve um crescimento considerável de habitantes. Restringir-se-á esta dissertação a um período mais recente de acontecimentos em Brumadinho.

A história de Brumadinho caminha junto com a estrada de ferro. Brumadinho foi fundada em 1916 com a construção da Estrada de Ferro Central do Brasil, inaugurada em 1917. Em 1923 passou de povoado à distrito e somente em 1938 tornou-se município. Desde o início, o trem foi um dos elementos principais da cidade. Antes fazia a ligação e transporte de cargas e pessoas entre Minas, Rio de Janeiro e São Paulo e, atualmente, transporta o minério, o principal produto local. Ao longo do dia e da noite ouve-se constantemente o trem passar.

Nesta curta trajetória de Brumadinho, dois fatores são destacados: a construção da Rodovia Fernão Dias, que corresponde a um trecho da BR381 - desviando a rota dos que se destinavam a São Paulo - e a possibilidade da construção da central hidrelétrica do Fecho do Funil. Estes dois fatores significaram uma pausa no progresso da cidade. Interdições, portanto, em seu percurso.

Com a Fernão Dias, a cidade teve uma mudança substancial do seu ritmo que antes contava com uma via por onde todos os que faziam a ligação Minas-São Paulo deveriam passar. "Com a inauguração da Fernão Dias a economia de Brumadinho caiu bruscamente, e o município viveu um tempo de grande sufoco, pois a estrada que seguia para São Paulo passava dentro de Brumadinho movimentando a nossa economia" (BRUMADINHO, 1997, p.05). A cidade, ao não fazer mais parte da rota, foi reduzida a uma placa na estrada e,

⁹³ Fonte do IBGE. disponível em <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=310900#> acesso em: 15/11/2011

segundo Augé “os não-lugares reais, na supermodernidade, são muitas vezes definidos por palavras ou textos, que propõem maneiras de usar, funcionar e substituem paisagens e cidades” (AUGÉ, 2005, p.88). Essa substituição da cidade por palavra emplacada, estagnou, sobretudo, o setor de comércio.

O segundo fator destacado, a construção da hidrelétrica, paralisou a cidade durante anos. Na iminência da realização da barragem no Fecho do Funil⁹⁴

as casas, as terras e outros bens desvalorizaram-se rapidamente. Com o futuro incerto, cessou a expansão da construção civil, do comércio e matou-se a indústria no nascedouro. Pode-se dizer que o desenvolvimento da cidade ficou num compasso de espera; de maneira muito prejudicial, porque a incerteza durou mais de dez anos. (JARDIM; JARDIM, 1982, pg. 60)

Na segunda metade da década de 40, quando foi feito o anteprojeto para a hidrelétrica, estimava-se que “cerca de 500 casas ficariam submersas, incluindo a sede do município de Brumadinho e o distrito de Itaguá” (LOPES e VASCONCELOS, 1946, pg. 59).



Figuras 39 e 40_ Rio Paraopeba, o qual teria seu leito “interrompido” para a construção da barragem.

Em um dos dias em que estive em Brumadinho, me apresentaram o Fecho do Funil. Para lá chegar passamos por um percurso tom ferrugem, feito pela poeira que sobe com a passagem dos inúmeros caminhões e cola nas plantas e casas, transformando a paisagem em cena de foto antiga. O Fecho do Funil, para quem sai de Brumadinho, encontra-se depois do Inhotim. Segue-se pela mesma estrada de acesso ao Instituto. Esta estrada foi criada para atender o museu, e da sede do município até a entrada do Inhotim ela é asfaltada porém, o asfalto só chega até o Instituto. A sua continuação é em estrada de terra e leva à Sousa Noschese. Uma região que teve um povoado, que tal como o de Inhotim (ver cap. 3), desapareceu. Recebeu esse nome devido à uma família paulista que se instalou na região com a intenção de fundar uma usina siderúrgica. Tal projeto não foi levado adiante,

⁹⁴ Brumadinho é cercado por montanhas que fazem uma espécie de cinturão. O que é denominado Fecho do Funil é por onde passa o rio Paraopeba e onde se pretendia construir a barragem.

tendo sido abandonado no início da década de 30 (BRUMADINHO, 1997, p. 06). Hoje é onde atua, desde 2007, a mineradora Ferrous após adquirir a Empresa de Mineração Esperança (EMESA) e onde é possível vislumbrar, entre ruínas de casas, o que foi a vida da população que ali existiu. Essa mina correspondia a um dos maiores passivos ambientais na região tendo ficado em desuso durante muitos anos. A estrada que lhe dava acesso passava dentro da área hoje ocupada pelo Instituto Inhotim e, segundo um dos antigos funcionários do Instituto, este foi um dos motivos que impediu, inicialmente, o crescimento do então Centro de Arte Contemporânea Inhotim (CACI). A estrada dividia o terreno de Bernardo Paz em duas partes, ficando inviável de se crescer com o centro de arte.



Figura 41_ imagem das montanhas atrás do Inhotim, onde localiza-se a Mina esperança.

Observa-se no caso da hidrelétrica e no da construção da rodovia - somados à extração do minério e, igualmente, na própria formação da cidade com a estrada de ferro - que há, por trás desses marcos de Brumadinho, um caminhar no sentido do dito progresso. A cidade, no caso da mineração, vai perdendo seus morros e tem sua paisagem modificada. Algumas comunidades são deslocadas por inteiro em função de alguma mina encontrada e explorada em suas proximidades. No caso da mineração, da Fernão Dias e, literalmente no caso da hidrelétrica, a cidade seria apagada em função de algo maior, ou seja, de ações que beneficiariam a expansão e crescimento da capital mineira. Havia, portanto, uma expectativa de melhora porém, sem uma relação direta com a experiência vivenciada no

dia a dia da população.

A diferença entre experiência e expectativa aumenta cada vez mais na modernidade ou mais exatamente, que a modernidade só se pode conceber como novo tempo desde que as expectativas vislumbradas se afastem de todas as experiências feitas anteriormente. (KOSELLECK, 1993, Pg. 316, tradução nossa)⁹⁵

Um exemplo que demonstra a relação apresentada por Koselleck vem da hidrelétrica. Em seu anteprojeto afirma-se que “a própria prefeitura (...) tem o maior

⁹⁵ La diferencia entre experiencia y expectativa aumenta cada vez más en la modernidad o, más exactamente, que la modernidad sólo se pudo concebir como tiempo nuevo desde que las expectativas aplazadas se alejaron de todas las experiencias hechas anteriormente.

interesse em transferir a cidade para outro local que apresente melhores condições urbanísticas (...)” e continua

uma vez construída a represa, em suas margens haverá diversos locais apropriados para o estabelecimento de outras cidades, atendendo a todas as exigências da técnica **moderna**, destinadas a se tornarem com o tempo centros de turismo e parques industriais. (LOPES e VASCONCELOS, 1946, pg. 59, grifo nosso)

Deste modo, há uma grande diferença entre o que é a expectativa de “vida” e, portanto, novas experiências para esta população, e o que é a realidade vivenciada. Por outro lado, sem o deslocamento dessa população não seria possível a expansão da luz na capital mineira, tornando Brumadinho simbolicamente importante. Contudo a expectativa final (luz na capital) não tem grande relação com a experiência que iria ocasionar para os moradores de Brumadinho.

O anteprojeto da hidrelétrica data de 1946 e a possibilidade de sua execução permaneceu em aberto até finais da década de 50. Já a construção da Fernão Dias ocorre em meados de 50 até início de 60. Nessa época, a política desenvolvimentista em prática no Brasil culminou com a construção de Brasília. Tal como nesse projeto maior, que buscava uma nova identidade para a nação deixando de lado um passado colonial como referência, Brumadinho, dentro das suas proporções, passou por um processo semelhante mas sem o mesmo desfecho. “A arquitetura moderna (...) constituiu-se no Brasil em uma usina de figuras às quais o Estado pôde recorrer para produzir o **imaginário da modernização territorial e urbana** que estava afrontando como desafio contemporâneo” (GORELIK, 2005 p. 164, grifo nosso). Brumadinho ficou no meio do caminho, tendo um avanço estagnado, contraditoriamente, pela própria modernização. **Foi a promessa de um futuro, que se tornou um futuro abandonado.** Diante desses acontecimentos, muito do quesito histórico da cidade é posto de lado em função de um progresso revestido em um dito *desenvolvimento*.

Quanto menor for o conteúdo da experiência, maior será a expectativa que se deriva dele. Quanto menor a experiência, maior a expectativa, esta é uma fórmula para a estrutura temporal do moderno ao ser conceituada por “progresso” (KOSELLECK, op. Cit., p. 319, tradução nossa).⁹⁶

Brumadinho ficou parada durante muitos anos, com pouco “conteúdo de experiência”, gerando grande expectativa para uma saída desse ostracismo, revestida em “progresso”. Na figura 42 nota-se em notícia de 95, a comemoração de avanços que

⁹⁶ Cuanto menor sea el contenido de experiencia tanto mayor será la expectativa ue se deriva de él. Cuanto menor la experiencia, mayor la expectativa, es una fórmula para la estructura temporal de lo moderno al ser conceptualizada por el “progreso”.

colaboram para a produção desse imaginário de modernização atrelado ao progresso, ao mesmo tempo em que se buscam os novos “culpados” pela interdição à ele.

INFORMATIVO DA PREFEITURA DE BRUMADINHO 1995 EDITORIAL 2

EDITORIAL

Cadê o Prédio que estava aqui ?

Quase não lembramos mais do prédio que bloqueava a avenida. Foi tão recente que ele desapareceu e não recordamos mais quantas portas ele tinha na frente. De que cor ele era mesmo ? Aquela prisão feia, mal construído, sem nenhuma técnica de engenharia, se constituiu de uma bota para outra como objeto de entrave do progresso e do significativo avanço de Brumadinho. E o prédio ficava ali, teimoso, animado pela teimosia daqueles que em tudo querem tirar vantagem. E agora há de perguntar: cadê o prédio que estava aqui ? E nós responderemos com tranquilidade que ele caiu pela vontade do povo, desapareceu por que assim o povo quis, sem nenhuma orientação perniciosa em contrário.

É uma questão de liberdade material, ele caiu para dar passagem ao povo. Um povo que sempre gostou de ser livre. Por várias já não sentimos nenhuma saudade daquele prédio. Não pude, ao menos, dizer-lhe adeus... e ele caiu. (confira as fotos ao lado).

Luizinho do Zeca

EXPEDIENTE


INFORMATIVO DA PREFEITURA DE BRUMADINHO
Publicação da Assessoria de Comunicação

Prefeito: Antônio do Carmo Neto


Assessora de Comunicação: Maria Carmem de Souza Silva

Rua Aristides Passos 168 - Centro - Brumadinho

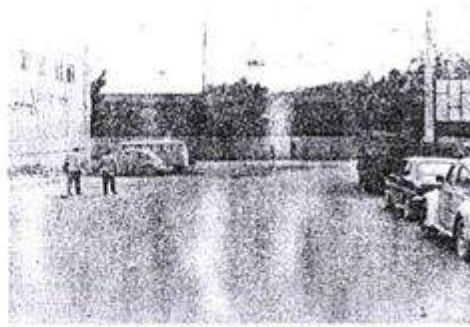
Edição: Distribuição e Diagramação: Com/Vida - Comunicação Vale do Paraíba Fone: 371 - 2011
Impressão: Estado de Minas
Tiragem: 9.000 exemplares



Antes, o antigo prédio do "Sr. Juvêncio" impedia o acesso à Avenida Córrego do Bananal.



Depois, a demolição...



Hoje, o prédio não existe mais. Viva o progresso!

Figura 42_ na última foto comemora-se a demolição do prédio: “Hoje, o prédio não existe mais. Viva o progresso!”

Esses fatores repercutem em Brumadinho revelando uma dificuldade em apontar algo que se possa “chamar de seu”. Por ter crescido sobretudo dessa dependência e subserviência das capitais do sudeste brasileiro, os brumadinenses parecem crer não ter desenvolvido algo próprio. E, nesse sentido, um discurso recorrente é o de subserviente e de local sem história. Tal afirmativa se reforça na percepção de Koselleck de que experiência e expectativa são

categorias do conhecimento que ajudam a fundamentar a possibilidade de uma história. Ou, dito de outro modo: não existe nenhuma história que não

tenha sido constituída mediante as experiências e esperanças de pessoas que atuam ou sofrem. (ibidem, pg. 336, tradução nossa)⁹⁷

Deste modo, o discurso de local “sem história” reflete a ausência de referências para as expectativas criadas (por outrem) e vivenciadas de forma desconexa pelos brumadinenses. Talvez haja, de algum modo, uma busca de seus “lugares de memória”. Segundo Pierre Nora

os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. (1993, p. 13)

Segundo ele “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto.” E, por outro lado, “se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles (lugares de memória) envolvem, eles seriam inúteis” (ibidem, p.9). Assim, se há esses momentos de constantes transições, de mudanças, oriundas da modernização e estagnação resultando em um ficar a meio do caminho, talvez o que falte em Brumadinho seja encontrar esses lugares de identificação e que despertem algumas lembranças. Há alguns projetos que a Secretaria de Cultura, após acordo assinado com o governo federal, está iniciando nesse ano (2012). Entre eles consta a formação de um Centro de Referência de Cultura Negra e a restauração de algumas antigas estações de trem, que seguem abandonadas.

Apesar de ter crescido pela e para a mineração e de talvez ai poder existir uma identidade, já que muitos dos seus habitantes trabalham ou trabalharam nesta atividade, parece não haver uma noção de pertencimento com a mineração. Em conversa com alguns moradores, estes expuseram a degradante condição de trabalho para as pessoas e para os recursos naturais. Um antigo morador de Brumadinho, atualmente com 92 anos, conta que muitos trabalhadores tomavam chá de assa peixe para apresentarem mancha no pulmão no exame médico e ter dispensa do trabalho e, por vezes, passavam leite de mamão nas mãos para piorarem os calos e conseguirem, igualmente, dispensa do trabalho. Apesar do trabalho sofrido, reconhecem a importância dessa atividade para a economia local e nacional.

Nos períodos em que permaneci em Brumadinho duas situações corriqueiras e paradoxais ocorreram. Ao solicitar informação sobre onde poderia encontrar material sobre Brumadinho e sua história, muitos não sabiam me responder. Decidi ir à Casa de Cultura imaginando que lá, talvez, obtivesse alguma informação. As respostas no geral, eram que Brumadinho não tem história. A ida à Casa de Cultura, além de me proporcionar ler alguns

⁹⁷ Categorías del conocimiento que ayudan a fundamentar la posibilidad de una historia. O, dicho de otro modo: no existe ninguna historia que no haya sido constituida mediante las experiencias y esperanzas de personas que actúan o sufren.

periódicos antigos⁹⁸ da região e obter a confirmação da escassez de relatos e documentos sobre Brumadinho no início do século passado, me colocou em contato com a Secretaria de Cultura de Brumadinho. Assim, pude acompanhar o 2º Seminário Regional do Patrimônio Cultural e a montagem de uma exposição na Casa sobre as mulheres da região. Observando-os pelo viés dos bastidores, pude conhecer um pouco das dificuldades e virtudes em se trabalhar com cultura em uma cidade pequena que passou a ser conhecida a partir do Instituto Inhotim, o grande centro de arte contemporânea.

Durante o 2º Seminário Regional de Patrimônio Cultural ocorrido em Betim e Brumadinho, foi levantada a questão, pelo professor José Newton Coelho Meneses, do porque só algumas das cidades mineiras recebem a alcunha de históricas. Tal questionamento problematiza a afirmação que perdura, no imaginário geral, de que existem cidades com e cidades sem história.

Apesar dessa afirmação se fazer presente em Brumadinho, ao perguntar sobre com quem eu poderia conversar para saber sobre a vida na cidade antigamente, as respostas eram claras: eu era direcionada, então, para o endereço das pessoas mais velhas e antigas de Brumadinho. Ao que parece, há uma separação do que seria a história do dia a dia e a dos grandes feitos visando a formação da ideia de *nação*. Ou a separação entre memória e história.

A memória é a vida sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. (...) a história pertence à todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. (NORA, 1993, p. 09)

Portanto, fazem uma distinção da história institucionalizada ou oficial e da memória coletiva/social e individual. Porém, parece que essa noção pouco a pouco se modifica.

Na Casa de Cultura existem algumas fotografias doadas e alguns relatos de “histórias e causos de Brumadinho”⁹⁹ feitos pelos próprios moradores. Esse material é por vezes, utilizado em exposições na casa. Essas iniciativas procuram torná-la um local de identidade para a população. Durante uma manhã que lá passei, os funcionários ligados a Casa de Cultura montavam a exposição sobre as mulheres e entre as fotos do acervo da casa existiam algumas sem legenda. Um dos funcionários, ao se deparar com uma das imagens, afirmou que aquela senhora era da sua família. Esse reconhecimento feito por ele

⁹⁸ Refiro-me a antigos tendo em atenção a idade de Brumadinho como município, portanto menos de 100 anos.

⁹⁹ nome presente na frente da pasta que contém o conjunto de relatos de moradores arquivado.

é, em parte, a intenção dessas ações da Casa. A história a ser contada pela Casa é enriquecida por essas memórias.



Figura 43_ Exposição na Casa de Cultura. Ao fundo roupa da Miss Brumadinho e reprodução de fotos antigas da cidade. Algumas são doações dos moradores.

Em paralelo, existe um projeto da prefeitura que busca “os artistas e grupos culturais” – incluindo “dança, música, artes plásticas, artesanato, teatro, literatura, folclore, artes visuais, culinária, entre outras”. Denominado *Guia cultural de Brumadinho – conhecer para se encantar*, tem como objetivos “descentralizar as informações culturais

locais e provocar a integração entre as diversidades culturais existentes no município”¹⁰⁰. Em um dos anúncios do jornal, convocam os artesãos a se apresentarem para serem cadastrados. Nesses casos, ao que parece, a ausência de uma história faz com que a prefeitura, tanto através das iniciativas da Casa de Cultura como a partir desse projeto, invista em construí-la a partir de memórias individuais e coletivas, buscando nelas uma hegemonia que dê conta dessa carência.

Essas iniciativas parecem seguir no sentido oposto do que, em certa medida, vem ocorrendo em Brumadinho: o ofuscamento da cidade pelo Inhotim. Este ofuscamento daria continuidade ao “apagamento” da cidade, ocorrido ao longo de sua história em função de algum progresso. É quase uma metáfora ao remeter a situação do município à obra *Através*: a grande esfera iluminada ao centro, e o restante, com sua ordem, ofuscado pela bola.

Um exemplo de posicionamento contrário ao ofuscamento é a reação apresentada pelo jornal *Tribuna do Paraopeba*, de abril de 2008¹⁰¹, sobre a reportagem realizada no mesmo ano pelo jornal *O Globo*. Segundo o jornal *Tribuna* “a adjetivação dos termos **nada e inexpressiva** são colocadas irresponsavelmente, já que não houve pesquisa ou busca de informação sobre o que é o município.” No mesmo jornal local também se manifestaram contrários às adjetivações para descrever Brumadinho - utilizadas por Karla Monteiro (autora

¹⁰⁰ TRIBUNA do Paraopeba, ano VI, edição nº 66, julho/agosto de 2011, Brumadinho, p. 06

¹⁰¹ TRIBUNA do Paraopeba, abril, 2008, nº 29, p. 10

da notícia no jornal O Globo) - Norma Suely da Fonseca (brumadinense) e Bernardo Paz (fundador do Inhotim). Tratar a região como um nada é algo verificado, paradoxalmente, no próprio catálogo do Inhotim. Segundo Rodrigo Moura - o único brasileiro, entre os três curadores artísticos do museu- “aqui (em Inhotim) se descobriu um lugar para se pôr no mapa. De uma visada da identidade museológica, institucional e cultural, era importante afirmar um lugar: o topônimo duma localidade **virgem** para criar um museu novo – do nada e no nada” (MOURA, 2008 p. 33, grifo nosso). Ressalta-se que Bernardo Paz prestou a sua manifestação ao jornal local, e que Rodrigo Moura escreveu para o catálogo do museu, vendido, por não menos de R\$100,00 na loja do Inhotim e livrarias do país. Ao que parece, localmente há um reconhecimento da população do entorno do Instituto e do povoado que ali existiu e, no que tange a projeção externa do Inhotim, há um desejo em se firmar como um grande feito, sendo ainda mais “surpreendente” por surgir “do nada” e “no nada”.

Mesmo havendo um aumento de pousadas e hotéis em Brumadinho – sendo duas inaugurações hoteleiras previstas para o próximo ano, 2013- a cidade ainda é posta de lado, ou ocupa um espaço de subserviência ao outro: seja à mineração, seja ao Inhotim. O próprio exemplo do crescente número de hotéis e pousadas reflete que a cidade, de alguma forma, busca providenciar a infraestrutura para os turistas em visita ao Instituto Inhotim e, em certa medida, se molda e se modifica para recebê-lo. Por outro lado, há em algumas falas, um receio de que se construa uma ponte que ligue a estrada diretamente ao Inhotim, fazendo com que os visitantes não passem por Brumadinho. Caso isso ocorra, a cidade novamente ficará no meio do caminho: todos os esforços em se adaptar ao que o Inhotim trouxe e *exigiu* de novo perderiam sua razão de ser. Em situação inversa há quem pense que o Inhotim pode enfim, significar um progresso para a cidade; inclusive em muitos depoimentos o Instituto já é visto desta forma. Um deles refere-se a que apenas a sua existência, “já os faz buscar serem melhores”. Destaca-se que após a sua implementação foi construída uma estrada de asfalto ligando a sede do município ao Instituto e há um projeto de construção de um aeroporto na região.

No âmbito do município, tal como visto anteriormente, há a iniciativa da prefeitura em realizar o *Guia Cultural*. Tal parece ser, em parte, uma forma de buscar sua existência *cultural* independentemente do Instituto Inhotim, ressaltando sua própria produção e existência sem o museu. Como Brumadinho é formado por inúmeros distritos há grande diversidade de manifestações culturais. Algumas das mais divulgadas, que ocorrem também em municípios vizinhos, são as guardas de Congo e Moçambique, realizadas entre outras, pelas comunidades quilombolas. As comunidades de Sapé e Marinhos são atualmente focos de atenção tanto da prefeitura como do museu, sendo vistas como interessantes pontos de turismo. Aparentemente, sobretudo Sapé, se mantiveram fechadas ao dito *progresso* e

talvez ali exista a forte presença de uma “preservação histórica” não encontrada em Brumadinho.

A aproximação entre museu e comunidade quilombola se efetiva na contratação de funcionários oriundos dessas comunidades. Outro fator que contribui por essa busca, da prefeitura e dos próprios moradores,¹⁰² de uma história própria é a criação de um Centro de Memória pelo museu. Há, portanto, um receio sobre a partir de quem será contada a história da região e a partir de quem serão mostrados os patrimônios culturais, entendidos aqui como o que “desempenha uma função social e simbólica de mediação entre o passado, o presente e o futuro do grupo, assegurando a sua continuidade no tempo e sua integridade no espaço” (GONÇALVES, J. R. 2007, p.28). **Por outro lado, é necessário se perguntar se esses esforços por recontar sua própria história e essa busca pelos patrimônios culturais seriam necessários, ou mesmo existiriam, caso o Inhotim não lá estivesse.** Ao que parece essas ações são consequência da implantação do Inhotim na região e de determinadas ações desenvolvidas pelo Instituto. Essa busca do município, neste contexto, parece corresponder a um encontro de um ponto de equilíbrio entre dois polos tão díspares. Em física, após misturar a água quente e fria, é feita uma “composição” equilibrada e irreversível; entre Brumadinho e Inhotim, essa composição está sendo ainda desenvolvida.

Brumadinho, nesse breve panorama histórico, parece sempre à serviço do progresso, como vendo através do presente um futuro de “glória” mas tendo sempre barreiras intransponíveis: seja no aumento da malha ferroviária em Minas, seja no progresso das rodovias, na necessidade de se ter energia na capital mineira para indústrias e moradores ou na acolhida de um Instituto de arte de porte internacional. Cabe lembrar que é um município de grande extensão e muitos dos distritos e lugarejos que o formam, em função da mineração, existem atualmente apenas como um nome, como por exemplo, Sousa Noschese. Hoje, o que existe em substituição, é o cotidiano da mineradora: inúmeros caminhões e maquinaria de extração de minério. Esse episódio se repetiu e se repete em outras localidades do município de Brumadinho.

Em contrapartida, algumas das pequenas, médias e grandes mineradoras¹⁰³ assim como o Instituto Inhotim, alocados no município, realizam atividades voltadas para o desenvolvimento do seu entorno. O Inhotim, em inúmeras auto-apresentações, reitera a melhora cultural fornecida para os moradores através de suas atividades. Em certa medida, o discurso desenvolvimentista que perdurou durante muitos anos é substituído por uma fala

¹⁰² Valdir de Castro Oliveira, recentemente publicou um livro, denominado *Réquiem para o Inhotim*, onde narra de forma poética, a vida, histórias e memórias de seus ex-moradores. Nos jornais da cidade, foram relatados os diversos lançamentos do livro- em Minas e no Rio - e a população se manifestou contando igualmente suas lembranças no jornal, compartilhando dessas memórias e revivendo o que foi Inhotim em outros tempos.

¹⁰³ A Vale, antiga Vale do Rio Doce, explora duas minas no município: Feijão e Jangada. É a maior mineradora a atuar na região.

de progresso revestido em *boa cultura*. Novamente há um núcleo disforme, feito agora de mineradoras e grandes empresas que ao mesmo tempo em que buscam iluminar o entorno, com projetos “sociais”, ofuscam o restante da sala, como se negassem sua organização e as estruturas anteriormente estabelecidas.

Enquanto percorro o caminho da obra de Cildo Meirelles, *Através*, penso no percurso de Brumadinho até chegar ao Inhotim. Os cinco quilômetros que os separam, refletem uma diferença que vai do preço de um salgado à muitas outras barreiras que também custam para serem atravessadas. Por enquanto, esses quilômetros vão se aproximando na grande contratação de pessoal, nos projetos organizados pela Diretoria de Inclusão e Cidadania e o Educativo, e na proximidade possibilitada pelas melhorias de infraestrutura. Porém, ao mesmo tempo em que Inhotim pode significar um “progresso” revestido em “boa cultura”, não é claro, ainda, **para quem é esse progresso**: se para os olhos, que podem vislumbrar e ver através do presente, um futuro; ou para o corpo do município como um todo. Ou por outro lado, quem cria a expectativa e a partir de quais experiências? Estes questionamentos refletem a força, influência e potência dos museus que podem ser percebidas, no caso do Inhotim - além de em todas as relações e transformações já citadas - no número de visitantes¹⁰⁴. Teve, no ano de 2011, um público de cerca de 770.000 pessoas. Este número contrasta enormemente com os cerca de 30.000 habitantes da região. O que significa então, o Instituto com esse enorme fluxo de gente e de “novidade” para a região?



Figura 44_ parque de diversão montado no caminho para Inhotim, no bairro do progresso.

Figura 45_ o trilho do trem e a cidade em seu entorno.

Na avenida mais larga da cidade, no começo da noite, sento-me ao lado dos jovens que, como em todos os dias, continuam tomando sorvete ou cerveja. A minha pergunta

¹⁰⁴ Segundo a Art Newspaper ,o Inhotim teve cerca de 770.000 visitantes no ano passado. Apesar de, em comparação com outros grandes museus de arte o número ser baixo (Centro Georges Pompidou – 3,6 milhões; MoMA. 2,8 milhões; Lacma – 1,2 milhões), ao pensar na, ainda, dificuldade acesso e a sua localização fora de um grande centro urbano, a quantidade de visitante torna-se relevante. <http://www.theartnewspaper.com/articles/Attendance-survey-2011-Brazil-s-exhibition-boom-puts-Rio-on-top/26097> acesso em: 28 de maio de 2012

inicial é sempre latente. Já não procuro mais o “porque ali”, mas já que é assim, que expectativa é construída? Baseada em quais experiências ou ausências de experiência? Nas mesas é possível ver alguns jovens com camisetas do Inhotim, algumas cinzas, outras verde bandeira. No telão, onde é projetado toda noite algum dvd, não assistem à obras de arte, nem a algum filme cult. No telão do bar é Luan Santana quem, em quase todas as noites, apresenta seu sertanejo romântico, sem contragosto da plateia.

Depois de depoimentos e conversas com jovens da cidade, funcionários e ex-funcionários do Inhotim, percebi que poucos são aqueles que buscam alguma aproximação com arte ou botânica. Pelo contrário, Inhotim parece se assemelhar mais com as mineradoras, mas sem o enorme passivo ambiental, sendo uma referência como empresa. Está latente uma distinção entre trabalho e local de lazer: o Inhotim é para eles um local que emprega. O museu, neste caso, funcionou apenas como uma “armadilha” para “desempregados”, mas como o próprio Gell coloca em seu texto, há armadilhas que porventura podem capturar algo para além de seu destino inicial. Claro está que existem exceções; há jovens que vêm desenvolvendo um trabalho de crescimento interno e profissional, que desejam conhecer mais sobre arte e inclusive, procuram dentro de sua formação se aproximar das temáticas do Inhotim. Talvez o que falte nessas capturas seja compreender de que forma as obras e o acervo botânico podem atrair (efetivamente) essa população local. É necessário, para isso, conhecer a presa primeiro.

2.3_ Barreira e ordenação

O que ocorre na relação do Instituto Inhotim com o município de Brumadinho, tem início na relação de Inhotim¹⁰⁵ com a antiga localidade que havia onde o Instituto está instalado. Esta figurava como um bairro, lugarejo, povoado ou comunidade - como alguns ex-moradores chamaram - de Brumadinho. Denominava-se igualmente Inhotim e contava com cerca de 300 moradores. Bernardo Paz - idealizador do Centro de Arte Contemporânea (CACI) e jardim botânico – adquiriu uma fazenda na região e, de pouco em pouco, foi adquirindo as casas de outros moradores e modificando a paisagem. Atualmente, dos antigos moradores restam pouquíssimos. Dois moram em casas na beira da nova estrada e um, que é funcionário do Instituto Inhotim (ver figura 46), mora do outro lado da linha do

¹⁰⁵ Esta relação se estabelece em finais dos anos 90 e início dos anos 2000, quando a “construção de algo” que depois se concretizou como Centro da Arte Contemporânea Inhotim se iniciou. Os moradores viam chegar o que alguém lhes dizia serem “obras de arte” e observavam a entrada de material e maquinaria para a construção civil.

trem. Este último trabalha para Bernardo Paz desde que as obras de arte começaram a chegar, mas que segundo anunciou, em breve também se mudará.

Nesse processo de transição da fazenda inicial, adquirida por Bernardo Paz na década de 80, ao que é hoje o Inhotim, muitas tensões se fizeram e desfizeram. As barreiras impostas pela população na expansão desse espaço e, posteriormente, as interdições impostas hoje à esses antigos moradores, refletem os conflitos que um museu pode criar consoante a forma como ele se estabelece em uma localidade. E, sobretudo, quando esse museu possui em sua coleção objetos, para muitos incompreensíveis, que não refletem os costumes e a realidade do entorno. Não ilumina a totalidade, deixando-a na penumbra, no não pertencimento, tal como ocorreu com Brumadinho constantemente na rebarba de um progresso.



Figura 46_ do outro lado do trilho do trem, quase em frente à entrada do Inhotim, ainda é possível imaginar como era a região há 10 anos.

Novamente a obra *Através* é chamada para nos apoiar na reflexão. E se percorre seus espaços com ainda mais cautela. Afinal, numa situação como essa, qualquer deslizamento significa uma queda que pode ter graves consequências. A construção desse Instituto não será diferente. Se a obra é percorrida com calma,

respeitam-se as barreiras e buscam-se alternativas de caminhos, que nesse labirinto são muitas. O visitante pode igualmente, desejar ignorar essa ordem, os materiais e objetos que a compõem. Ignorar que os materiais agem uns sobre os outros, e sobre ele visitante e que ao agir sobre os objetos e materiais passa a fazer parte ativa dessa obra, desse ciclo, portanto. Pode não ver os peixes no aquário, que de tão transparentes é possível ver seus interiores, e ver através deles a ordem estática a partir de seus movimentos.

Na implantação da obra *Através* houve, em um primeiro momento, um convívio da obra com o jardim e, depois, a decisão por uma separação, delimitando o espaço de um e do outro. Na transição da “fazenda” para Centro de Arte Contemporânea Inhotim -CACI, semelhante ao que ocorreu com a *Através*, nesse percurso de cautelas e deslizamentos, três momentos distintos são destacados: o início da construção do CACI e o convívio entre população e museu; a inexistência da população; uma reaproximação do museu com o entorno.

Passava caminhão com árvore, iam construindo o chão, mudando as ruas, o brejo e a paisagem. O trator derrubava algumas casas, o boteco - alguém ainda vai se lembrar dele e a pracinha em frente da creche. Não se sabia o que era, “só fomos saber depois”, essa frase é quase uma unanimidade nas minhas conversas. Não se imaginava também que “aquilo” desconhecido poderia algum dia, extrapolar os interesses individuais de Bernardo Paz.

Alguns dos ex-moradores alegam que quando se iniciaram as obras para a construção do CACI, não sabiam o que seria feito em Inhotim. Contam do entrar e sair de caminhões levando plantas e materiais para obras. Quando as construções começaram a tomar forma, não se imaginava as proporções que o projeto alcançaria. Para muitos, o futuro que Inhotim teve, se restringiria ao espaço ocupado pela “fazenda”, a então propriedade de Bernardo Paz, área que hoje corresponde à algumas galerias (iniciais) e restaurante na parte “central” do museu.

Durante os primeiros anos do então denominado CACI, algumas parcerias foram feitas entre o museu e a população de Inhotim. Na Capela de Santo Antônio (que até hoje existe) eram realizadas diversas festas: folia de reis, festa de Santo Antônio e, mais recentemente, a de São Benedito, realizada por um padre, irmão de um dos funcionários do Inhotim. Estas festas, durante os primeiros anos do Centro de Arte, ocorriam em conjunto com a população local. Luzia¹⁰⁶, que trabalha no coral de Santo Antônio¹⁰⁷, desde a implantação da capela, há mais de 30 anos conta que

Essas festas foram logo no início que começou o museu. (...) As comunidades ainda estavam todas lá e se juntaram todas para fazer essas festas. Foram duas festas **que a gente fez**. Até seu Bernardo gosta muito de Moçambique. Então, uma festa foi de Moçambique. Foi linda maravilhosa. Ele levou todo o pessoal. Sete guardas de Moçambique. Levou todas lá pra dentro do Inhotim. De lá saiu uma procissão muito bonita. Teve missa. **Eles bancaram toda a comida, toda a bebida**. Foi maravilhosa. **Depois eles pediram um encontro de folia de reis. Ai nós fizemos também um encontro de folia de Reis para eles**. Depois desse encontro de folia de reis a gente ainda andou fazendo festa de Santo Antônio, ainda fizemos mais festas de São Benedito e depois encerrou. A última missa me parece que foi em 2009.

Como se pode notar havia uma harmonia entre população local e museu, sendo que o povoado trabalhava em parceria organizando o evento e o museu entrava com o financiamento. O projeto do Inhotim como centro de arte teve início em 2002, quando foi implantado, porém manteve-se fechado e só foi aberto parcialmente ao público em 2004,

¹⁰⁶ Os nomes foram alterados para preservar a identidade das pessoas

¹⁰⁷ O coral mudou de endereço devido ao deslocamento da população de Inhotim. Antes reuniam-se na capela de Santo Antonio e hoje reúnem-se no bairro do Progresso em Brumadinho.

recebendo visitas agendadas de grupos escolares da região. Mario, professor e jornalista, conta que a parceria extrapolava as festividades e as visitas escolares. De certa forma, o museu passou a fazer parte ativa da localidade. Durante um período de cerca de um ano, dois artistas, John Ahearn e Rigoberto Torres, moraram em Inhotim para a realização de dois murais. Nesse trabalho contaram com a presença dos moradores da região, não só de Inhotim, mas de Brumadinho de forma mais geral. Mario conta que

em 2004 nós fizemos uma grande parceria com esses dois artistas do museu, então junto com o museu nós da comunidade organizamos a festa para o museu (...) Depois fizemos outras parcerias. A diretoria do próprio museu passou a participar da diretoria da associação comunitária. Porque? **Porque o discurso era comunidade e museu é uma coisa só.** Ai nós acreditamos nisso. Naquela parceria.

A ideia de comunidade e museu como uma coisa só incentivou a continuidade da ong ASMAP- Associação de Defesa do Meio Ambiente e Desenvolvimento do Vale do Paraopeba. Formada em 1999 e, inicialmente intitulada de AMA-BRU (Associação de defesa do Meio Ambiente de Brumadinho), em 2005, após parceria, teve seu nome modificado e passou a ter uma melhor e maior condição de atuação. O museu passou a financiar a ong, empregando diversos funcionários. Além da ASMAP existia também uma rádio comunitária. Essa passou a ser financiada pelo museu. O museu se infiltrava na localidade e esta, por outro lado, através de alguns funcionários, se infiltrava no museu.

Nota-se, portanto, uma troca existindo uma contrapartida. Destarte, observa-se no depoimento de Luzia e Mario que a população organiza a festa **para** o museu e não para a população de Inhotim e entorno e, como consequência, participa e usufrui da festa. Cabe lembrar que tal como a ASMAP, as festas já ocorriam, mas dentro das proporções que lhes eram possíveis.

Em algumas falas é dito que ao redor da capela foram instalados banheiros e uma cozinha. Além disso, havia uma promessa de um centro comunitário que seria construído pelo museu para compensar os estragos feitos pela abertura de novas “ruas”. Estas melhoras, sendo efetivadas ou restando como promessa, fizeram os moradores crerem durante algum tempo, na parceria entre museu e população e na não expansão do museu em direção às moradias (sobre isso ver ata de reunião comunitária em anexo).

Apesar do centro comunitário não ter sido realizado, o museu ofereceu (e oferece) alguns projetos educativos abertos e voltados para os jovens da região. Um dos projetos mais antigos é o de formação de jardineiros e o laboratório Inhotim, voltado para a criação artística. Embora sejam projetos importantes e reconhecidos não se relacionavam, especificamente, com a população de Inhotim.

Essa convivência harmoniosa entre população de Inhotim e museu se enfraqueceu a partir do momento em que a crença na parceria foi substituída pela compra, de pouco em pouco, das casas que ali haviam. É fato inegável que todas as casas foram compradas e, segundo alguns dos vendedores, bem pagas. E também, essa harmonia resultou num paradoxo onde há a convivência de um grande saudosismo com o reconhecimento de que hoje, em Inhotim, existe uma instituição que é de grande relevância para a região. Há, assim, algo que foi apagado, e resta nas sombras da memória, em oposição à algo que tem uma importância e por isso “brilha”.

Cabe lembrar o destino de outros tantos povoados que sumiram em função da mineração e, também do próprio histórico de Brumadinho desaparecendo em função de um progresso, ou desenvolvimento. São válidas aproximações entre o que poderia ter ocorrido caso a hidrelétrica tivesse existido, e o que ocorreu em Inhotim: o lento esvaziamento da região, para que fosse preenchida por uma nova função. Há muitos que reconhecem esse esvaziamento como sendo por uma “boa-cause”, assim escreve Zilda Andrade: “O nosso alento é de que no lugar da comunidade foi implantada uma maravilhosa instituição de cultura.”¹⁰⁸ Tal manifestação não ocorre, por exemplo, no caso das mineradoras.

O processo de desconstrução do povoado de Inhotim durou alguns anos. Entre abertura de ruas e mudança do percurso das vias de acesso, que invariavelmente ocasionavam na derrubada de uma ou outra construção, o espaço de Inhotim foi reconfigurando-se e se adaptando ao museu. Nos primeiros anos, segundo catálogo do Inhotim intitulado “cultural park Inhotim”

Inhotim se desenvolverá em um oásis multidisciplinar de atividades onde visitantes podem passar alguns dias, ou longas temporadas, para imergir em um ambiente em que criatividade, lazer, entretenimento e educação são aspectos essenciais do dia a dia.(...) Hotel ambientalmente sensível e elegante, um SPA, um mini golfe, um centro de convenções, áreas de esporte, e um complexo de prédios dedicados à arte-educação estão entre os elementos chave planejados para esse lugar único nas montanhas do sudeste do Brasil¹⁰⁹ (INSTITUTO Inhotim, [200-] a. p. 4, tradução nossa)

O projeto, portanto, não se apresentava como um museu acessível a todos e não imaginava incluir, ou não tinha como foco principal, a população local dentro desse “parque cultural”. Para a realização desse projeto, em permanente construção e modificação, foram

¹⁰⁸ Em manifestação sobre o livro *Réquiem para o Inhotim*, jornal Tribuna do Paraopeba, Ano VI, edição nº61, fevereiro de 2011, p. 06

¹⁰⁹ “Over time, Inhotim will develop into an oasis of multidisciplinary activity where visitors can stay for several days or far longer stretches, to immerse themselves in an environment where creativity, leisure, entertainment and education are integral aspects of daily life.(...) Environmentally sensitive and elegant hotel and inn facilities, a spa, golf course, convention center, sports facilities, and a building complex dedicated to art education are among the key elements planned for this unique and ever changing site in the lushly forested mountain of southeastern Brazil”.

adquiridas mais casas até a compra de praticamente a totalidade dos imóveis do povoado.¹¹⁰

Nesse processo de aquisição das casas é necessário dizer que muitos proprietários de sítios e casas em Inhotim não moravam lá. Alguns eram ex-moradores que mudaram para Brumadinho em função de melhor e maior estrutura que atendesse, sobretudo, as famílias com filhos que necessitavam de escolas. Assim, suas moradias eram utilizadas apenas aos finais de semana. Outras casas eram de proprietários que as alugavam ou realizavam trocas de favores entre familiares e amigos, onde o dono da casa era um irmão, tio, ou outro, que não morava em Inhotim. Desse modo, a relação entre propriedade e morador nem sempre era direta.

Ressalto aqui esses aspectos da propriedade das moradias, pois em um processo onde é necessária uma unidade do grupo para que se consiga somar forças para evitar o desaparecimento da comunidade, essas relações representam justamente o oposto. Para o proprietário, muitas vezes era mais interessante receber uma boa quantia de dinheiro do que preservar aquela área como sendo sua, ou do inquilino. Destarte, para alguns, a existência ou não da comunidade era algo secundário. Em um processo com essas condições, algumas poucas famílias ficaram sem casas, sem o capital referente à venda e, igualmente, sem a vizinhança e as práticas sociais da população.

Nos depoimentos e conversas com os ex-moradores, algumas construções foram evocadas com frequência quando falaram sobre o processo de mudança de Inhotim povoado para Inhotim Instituto sendo, portanto, elementos de importância. São eles: o campo de futebol, o boteco, a capela de Santo Antônio, o cruzeiro, o salão de São Vicente de Paulo e a creche.

O campo de futebol foi dos primeiros elementos a ser desfeito, dando lugar a uma rua. Perdeu-se com a sua extinção, um dos locais de lazer. O boteco, cujo proprietário não morava em Inhotim, era um ponto de encontro. Era o único bar da comunidade e, por vezes, surgia uma ou outra roda de baralho. No boteco havia a pintura na parede feita por Benício, um antigo morador. Segundo conta Mario, após a derrubada do boteco e dos murais, houve uma certa reação da população contra as ações por parte do museu, que teve como consequência o convite do Bernardo para que Benício refizesse o mural. Porém, ele não conseguiu mais executar o desenho tal como existia no boteco.

O Salão de São Vicente de Paulo foi demolido e, novamente, houve uma contrapartida do museu prometendo fazer um centro comunitário que nunca foi realizado.

¹¹⁰ Atualmente (início de 2012) ainda restam 4 casas nas cercanias da área do Instituto. 2 na beira da nova estrada de acesso ao museu e 2 do outro lado da linha do trem, pouco antes de chegar na entrada do Inhotim

Diante dessas perdas para a população, a relação entre museu e comunidade não se manteve durante muito tempo em harmonia e parceria. É importante ressaltar que para os moradores que eram funcionários do centro de arte, de uma forma geral, a relação com o “novo” Inhotim foi harmoniosa. Vêm ali uma oportunidade de vida e têm enorme gratidão a “tudo o que o Bernardo fez por eles”. Muitos dos ex-moradores de Inhotim tinham condições muito precárias. Assim, segundo os próprios, o Instituto foi uma salvação na vida deles. Para Sonia “Primeiro é Deus, segundo é seu Bernardo sabe? Aonde que meus filhos chegaram, agradeço a deus e a ele”

A capela de Santo Antônio, juntamente com o Cruzeiro são os dois grandes símbolos de Inhotim de antes. Curiosamente, permanecem no espaço do museu apesar de terem perdido por completo sua função inicial. Estão entre o processo de serem musealizados e de receberem uma nova valorização (que pode ou não ocorrer) ou de serem esquecidos. Segundo Cury

o objeto museológico é valorizado quatro vezes: a primeira pelo "olhar museológico", a segunda quando retirado de seu contexto para integrar o acervo da instituição (ou in situ), a terceira para agir como suporte material de uma ideia e a quarta ao associar-se a outros objetos e recursos sensoriais e organizados em um espaço arquitetônico com vistas à comunicação. (1999, pg. 54)

Enquanto a capela pertencia à comunidade e não havia sido comprada por Bernardo, permanecia sendo utilizada como local de culto, encontros e festas. Depois, com a compra e o desaparecimento gradual da população, a capela passou a ser um espaço fechado. Ainda quando havia a comunidade, existiu uma proposta de se fazer uma obra em seu interior.

Carlos Vergara¹¹¹, artista que foi convidado por Bernardo Paz a realizar um trabalho específico para a capela, conta que desde o início, teve uma preocupação em se comunicar com a população local sobre o funcionamento desta. Assim, conversou com alguns moradores que eram igualmente funcionários do Inhotim, para saber como era o uso dessa capela, a circulação, por onde as pessoas entravam, em suma, como era a prática da população neste local. O projeto inicial consistia em estudos para a realização de vitrais, monotipias monumentais e uma mudança na configuração do altar. Este último, foi repensado com colunas feitas com pigmentos naturais de minério de ferro e parafina, porém, mantendo-se a pedra do altar trazida por incentivo de Lísio Pacífico Homem de Andrade, antigo morador da propriedade de Bernardo (ver cap. 03). As monotipias seriam feitas a partir da vegetação do lugar e de elementos ali presentes, tendo sido realizadas duas. Esse material resultante do início do projeto atualmente, encontra-se com o artista.

¹¹¹ entrevista realizada por telefone no dia 26/10/2011

Segundo o próprio, o projeto não tinha a intenção de modificar a arquitetura e, na realidade, quase não se tocaria na capela. Acrescentaria as colunas no altar e seria algo que atingiria o mínimo a população. Esse projeto não foi concluído, tendo sido feito apenas um estudo inicial. Durante a inauguração do Inhotim, em 2004, o artista apresentou o resultado desses estudos: maquete, fotografias e as colunas. Caso a obra de Vergara tivesse se concretizado, teria tido dois momentos de atuação - com a população e os usos particulares desta na igreja e com os visitantes do museu. Talvez a capela, mesmo se tivesse passado pelo processo de musealização que relata Cury, ainda poderia ter algum uso para a população. Atualmente, sem frequentadores e sem obra, encontra-se fechada e inacessível ao público.

Há algumas exceções e eventos que por vezes são realizados e que utilizam o espaço da capela. Um exemplo foi a oficina realizada, em convite da Diretoria de Inclusão e Cidadania, Intervenção Poética em materiais coletados por catadores da ASCAVAP - Associação dos Catadores do Vale do Paraopeba. Segundo informou a sua proponente, Mariana Guimarães, arte-educadora:

o principal objetivo desta oficina foi resgatar a dimensão emancipadora, crítica e sensível desses trabalhadores. A intervenção na Capela de Santo Antonio foi a culminância de quatro dias de oficina com os catadores, onde foram desenvolvidas as atividades de leitura de histórias, debates e todos os trabalhos foram realizados com linhas tendo como referencia o ato de tecer e costurar.

A oficina foi ministrada pela proponente acima citada e pela arte-educadora Rafaela Rafael, ambas com atuação no Rio de Janeiro. Ocorreu entre os dias 17 a 20 de maio de 2012, na Semana Brasileira de Museus, cujo tema foi " Museus em um mundo de Transformação - novos desafios, novas inspirações". Esta ação reforça o aparente interesse da Diretoria de Inclusão e Cidadania em, aos poucos, reativar este espaço, entendendo que o mesmo possui uma importância simbólica na região.

Outro elemento que foi desativado pelo desuso e, posteriormente, destruído para dar lugar a uma loja, foi a creche. Esta existiu até início de 2010. Situava-se em frente a recepção do museu e continuou funcionando normalmente até a comunidade se desfazer por completo. "Minha neta e meu filho continuaram estudando lá na creche, mesmo depois do museu. Foi a partir do ano passado (2010) que eu tirei eles de lá, quando fechou a creche. Ao redor da creche tinha palmeiras. Só se a pessoa entrasse lá mesmo é que viam" conta Marli. A creche ficava, portanto, envolvida por todo o museu. Ao seu redor havia muitas árvores que a "camuflavam", evitando assim, que a rotina do museu interferisse na rotina da creche e vice-versa. A creche, além de ser um local de ensino, era também um local de encontro. Possuía uma praça externa com árvores, onde as pessoas costumavam

se reunir. Ainda quando estava ativa, havia uma parceria da biblioteca com esses estudantes, que segundo relata a bibliotecária do Inhotim, as crianças sempre passavam em frente a biblioteca, mas não se sentiam convidadas a entrar. Diante disso, a biblioteca criou, junto ao setor educativo, uma atividade voltada para esse público infantil. Cabe lembrar que nessa época o museu não abria para o público todos os dias, o que facilitava a integração e, ao mesmo tempo, a pouca interferência entre creche e museu.

O fechamento do cruzeiro, mesmo que não tenha se dado efetivamente, ocorre gradativamente com a limitação do acesso à área do museu. Está é feita por cercas, por um projeto paisagístico (ver figura 47) e pela implementação de um sistema de controle do acesso a área do Instituto Inhotim, logo no limite da estrada com a entrada do Inhotim. Neste ponto ficam seguranças interceptando os veículos a fim de coletar informações. Neste momento, antes de se chegar à recepção e ao espaço expositivo, não há qualquer cobrança de tarifa de entrada e, apesar de ser necessária a identificação, esta por ora, parece ter meramente um caráter informativo. Tais medidas acabaram afastando alguns ex-moradores que não sabem se podem ou não entrar na área do Inhotim. Se podem atravessar essas novas barreiras. Apesar do cruzeiro ficar dentro dessa área cercada, alguns moradores afirmaram que foram ao local para rezar, nos primeiros meses de 2011. Porém, a última festa de Santa Cruz, celebração tida como tradicional em Inhotim, ocorreu em 2009 quando ainda havia membros do povoado morando na região.



Figura 47_ entrada do Inhotim, na estrada. Paisagismo marcante. Figura 48_ Estrada que liga Brumadinho à Inhotim

O museu, em finais de 2009, em parceria com o governo do estado, inaugurou uma estrada asfaltada que liga a sede do município à Inhotim (ver figura 48). Antes, esse percurso era feito por uma estreita e mais longa via de acesso. Foi construída uma ponte que diminuiu o percurso. A nova via aumentou o fluxo de carros e caminhões e beneficiou igualmente, o acesso à mineradora Ferrous e à região de Sousa Noschese e Funil. Porém, se esclarece que o asfalto só existe no percurso que liga Brumadinho ao museu, na continuação da estrada tem-se terra alaranjada em toda a sua extensão. Por outro lado, na

beira da estrada entre Brumadinho e Inhotim, encontram-se duas casas de moradores que se recusaram a sair dali. Ao mesmo tempo que a estrada pode ter, em alguma medida, facilitado a vida deles, trouxe barulho constante de carros, ônibus e caminhões e pessoas estranhas passando à porta. Do outro lado da linha do trem, quase em frente à entrada do museu, existem duas casas. Segundo alguns moradores, estas foram recentemente compradas pelo agora Inhotim, numa contínua ampliação da sua área. Através dessas duas casas situadas do outro lado da linha e que, de certa forma, permanecem isoladas, é possível imaginar o que era Inhotim pré-museu (ver fig. 46 pg. 99). São pequenos sítios com a casa ao centro, uma cerca baixa de arame e estacas de madeira que delimitam o espaço de cada morador, galinhas no quintal e lençol no varal. Sem a sofisticação e a dita “beleza” construída do Inhotim.

Bernardo Paz em duas aparições recentes na televisão brasileira¹¹² destaca a importância do belo no espaço pensado e idealizado por ele, assimilando-o muitas vezes à base para a “dignificação das pessoas”. Para ele “se você colocar as pessoas mais humildes de uma forma limpa, em uma casinha pintada, uma palmeirinha, um jardim, aquela criatura cria um pouco de dignidade.”¹¹³ Essa sua fala é complementada por uma de Mario que expõe o desejo de pintura das casas que existiram em Inhotim por Bernardo, mas apresenta uma versão corriqueira entre os moradores tanto de Inhotim como de Brumadinho: segundo eles, para o *museu* o entorno é feio e haveria uma certa “aversão” à esta realidade.

Assim, a noção de um belo que se aproxime da estética Inhotim prevalece em oposição à noção de um feio, associado à simplicidade das casas e às estruturas aparentes e sem pintura ou sem um projeto paisagístico. O que se nota é que o contraste do povoado com o Instituto- a população se auto-avaliando ou não como feia, e o museu a avaliando ou não desta forma - faz surgir essa adjetivação. Esse contraste, que hoje se relaciona mais diretamente com Brumadinho, durante os anos iniciais, se deu de forma ainda mais direta em relação à Inhotim povoado. Apontava, no dia-a-dia, esse fosso “estrutural e formal” entre museu e entorno.

Nessa relação, essa distância surge da experiência desse encontro. De um lado há a estrutura já estabelecida na região, de casas alinhadas da forma que se pode e integradas nessa suposta “falta de dignidade”. A ordem é feita de interdições não tão diretas por isso, por vezes passam despercebidas, só sendo notadas na experiência. Em meio a essa ordem, se cria um novo elemento, um Centro de Arte Contemporânea que foge à esta

¹¹² programa Marília Gabriela entrevista, do canal GNT no mês de julho e Manhattan Connection, do canal Globo News, no mês de setembro

¹¹³ programa Marília Gabriela entrevista, 24/07/2011

organização. Procura-se um ponto de equilíbrio, para o qual inúmeras barreiras terão que ser removidas. Barreiras sólidas e visíveis e barreiras que estão no âmbito das práticas sociais, percebidas apenas com a vivência. Num princípio todos procuram os caminhos no sentido de uma parceria, conseguem ver adiante. Depois andam sobre cacos de vidros, cautelosos, e percebem estas barreiras, inicialmente “invisíveis”.

Na relação museu e população a solução foi se expandir, como se as barreiras para a expansão fossem as próprias casas e práticas desses moradores. As casas foram compradas e muitas demolidas. Pensando na obra *Através*, há uma ordem na qual peixes transparentes se movimentam - eles também limitados pela interdição que o aquário representa. Fazem parte daquela ordem e não se adaptam facilmente à outra, fazem sentido dentro daquela conjuntura, naquele aquário. Tais percepções e atenção aos materiais e elementos que compõem uma obra remetem à *Sonic Pavilion* (analisada no cap. 01) e a importância em se observar as relações que se estabelecem entre eles. E por que não se reportar aos elementos que compõem um povoado pensando sobre o que fazem e dão sentido à ele? No caso estudado, essas observações só podem ser feitas em retrocesso, e apesar disso ainda falam muito sobre a relação do Instituto com o que foi seu entono.

Há uma enorme esfera, que não participa de alinhamentos, como bem destacou Guy Brett, e funciona como “energia nuclear”. Falta mencionar que “a fazenda” comprada por Bernardo Paz, sempre foi uma referência para o local. Nela viveu Lísio Pacífico Homem de Andrade e sua mulher e muitos moradores de Inhotim trabalhavam para ele. Diversas iniciativas junto ao povoado contaram com o apoio de Lísio, como a construção da capela. A região por onde o museu teve início na área que era Inhotim, correspondia à um núcleo que se expandia “iluminando” o restante. Talvez a luz tenha cegado, deixando na penumbra aquela ordem inicial ou, pelo contrário, iluminou o que estava na penumbra. Neste caso, talvez as duas opções sejam possíveis.

cap_03
Continente-nuvem:
transformação e presença



Figura 49_ *Continente-nuvem*, Rivane Neuenschwander, 2008. Vista interior. Vê-se na foto, a porta da frente da casa aberta. O que não ocorre no dia-a-dia da obra. Foto: Eduardo Eckenfels



Figura 50_ *Continente-nuvem* e jardim

03_ *Continente–nuvem*: transformação e presença

Saio da obra *Através*, retornando pelo mesmo caminho da entrada. Logo em frente à galeria Cildo Meireles, há uma casa branca. Na fachada uma escada curta, sem corrimão leva a uma porta igualmente branca que sempre está fechada e tem, de cada lado, uma janela, feito desenho de criança. Ao redor da casa, algumas roseiras, grama, ervas, jabuticabas, arbustos e duas janelas em cada parede lateral. Contorno a casa e nos fundos, há uma porta que se encontra aberta.

Lá dentro não há nenhuma parede divisória. Há apenas uns poucos degraus que levam ao outro lado da porta de entrada fechada, na frente. O chão é de cimento queimado e as paredes são brancas. Ao redor do interior de toda a casa há uma espécie de mureta na qual o visitante pode se acomodar. No teto, cortado por linhas retas, vários quadrados se formam numa divisão de trópicos e longitudes. Nele se desenham, num jogo de luz e sombras, continentes ou nuvens.

Essa casa abriga a obra *Continente-nuvem*, de Rivane Neuenschwander. Ao entrar na casa, a imagem que o visitante vê, ao olhar para cima é de manchas cinzas que se movimentam. Estas se reconfiguram constante e lentamente com o vento, assemelham-se com as nuvens ou os continentes. A obra conta com pequenas bolas de isopor, um conjunto de ventiladores e luzes instalados acima do forro do teto da casa, que criam as sombras e o movimento. As bolas se movimentam e a sua união ou desunião faz as gradações de cinza. Em Inhotim, soma-se à obra a luz natural que entra pelas janelas da casa, onde a obra está instalada.

A artista, em um trabalho conjunto com curadores artístico, botânico e arquiteto, após a reforma da casa, instalou o forro no teto. Para receber tal obra foi realizada uma ambiência: a casa foi reformada e ocada, foi retirado um fogão à lenha que lá havia e a entrada da frente foi inutilizada, sendo esta realizada pela porta dos fundos.

O visitante, para entrar nessa obra, vem da parte exterior, portanto dos jardins do museu, tendo o céu sobre sua cabeça. Para observar a obra é necessário adentrar na casa. Na casa a obra funciona como um teto e, igualmente, como céu (nublado). Esta casa é pequena e semelhante a inúmeras outras que encontramos no Brasil. A obra passa a se relacionar diretamente com a casa, sendo o teto desta. Assume-se o espaço expositivo como parte da obra, assim expande-se como casa que possui um teto de “céu” ou “mapa”.

Ao admitir esse espaço como parte da obra, agrega outros elementos que dialogam entre si. Destarte, o controle da ausência ou presença de luz é de extrema importância para a obra funcionar. Este é feito, além das lâmpadas – que o visitante não vê -, pelo fechar e abrir de janelas. Há, deste modo, um ritmo de funcionamento de acordo com o sol: em

determinadas horas do dia, a casa apresenta as janelas laterais direitas abertas, em outro momento apenas as frontais, em outro todas fechadas.

Para que a obra aconteça necessita desse abrir e fechar de janelas ao longo do dia. O público deve, propositalmente, entrar pelos fundos, como quem entra pela cozinha da casa. Para a artista a opção pela entrada e saída do visitante unicamente pelos fundos, não cria uma situação de passagem, ele não atravessa os dois extremos da casa. A intenção é que o visitante fique dentro da casa por algum tempo, que visite efetivamente esse espaço e que no tempo de visita acompanhe as mudanças no teto.

A obra *Continente-nuvem* tem um tempo próprio. Há assim, a partir da dinâmica do visitante, o tempo de percorrer e se estabelecer no interior da casa, a partir do jogo de janelas, o tempo da luz do sol ao longo do dia, e o tempo aliado ao vento que faz com que o “céu” ou “mapa” da casa se modifique criando novas fronteiras. Se há estagnação não há nuvem, não há diálogo, não há o controle de luz e a obra se perde. Deste modo há nessa obra, como aspecto marcante, a vivacidade.

Em Inhotim, muitas obras, cada uma à sua maneira, apresentam modos de operar e de agenciar. Nesta dissertação, foca-se em três obras que apresentam como característica uma certa vitalidade, ou a necessidade de um “movimento” constante que lhes dá vida. Na primeira obra (*Sonic Pavilion*, capítulo 01) apresentada, este movimento é causado pela variação do som e uma possível “energia vital” que ele evoca, provocando determinados comportamentos no visitante: se dirigir ao centro, abaixar, observar o buraco, meditar, entre inúmeros outros. No caso da obra *Através*, o movimento do visitante “desperta” a obra. Já na *Continente-nuvem*, é a sua própria construção e estrutura que exigem e provocam esse movimento das janelas e de mobilizar as bolinhas de isopor, para que a obra não esmaeaça em luz e nem estagne. Ao visitante cabe percorrê-la e observá-la e aos monitores, de camisa verde bandeira, cabe atuar consoante o sol.

A simbiose entre casa e obra torna-as algo único e é consequência da apropriação da artista de uma construção já existente. Nesse ato, atentando-se para as inúmeras vivências que a casa já teve, a artista não se apropria unicamente da casa, mas do seu histórico cultural. Não à toa, pede à curadoria botânica que faça no entorno um jardim aos moldes do século XIX. A entrada pelos fundos é uma provável alusão a importância da cozinha normalmente situada nesta parte da casa. Antes de adentrá-la, passa por mim um grupo, onde um integrante convida o outro, na brincadeira, para tomar um cafezinho, enquanto se dirigem à “cozinha” da casa. Comentários deste tipo são constantes e apontam a familiaridade que tal construção desperta.

As relações que se criaram e se estabeleceram entre casa e obra, seja pelo sentido lírico ou pelo arquitetônico, deram uma unidade ao conjunto. Em termos arquitetônicos a obra corresponde ao forro do teto da casa. Esta unidade se estende também para o jardim, que prepara e recebe o visitante para entrar na obra. Casa / obra e jardim, juntos, agenciam uma forma de conduta do visitante - de contorná-la, limpar os pés ao entrar, entre outras – exigem um ritmo para acontecer. Nessa simbiose há uma expansão para além das paredes. Relaciona-se com o entorno, não sendo claro onde a obra começa e onde termina. Essa característica de junção de casa, obra e jardim se aglutina ao tema tratado na obra reafirmando a fluidez de fronteiras e formas expostas no teto. Além disso, reflete na própria realidade da casa que passa de habitação de pessoas para habitação de obra e, enfim, se torna seu próprio conteúdo. Ou seja, como casa que guarda obra, seu conteúdo é a obra, porém, na simbiose a casa também se torna obra, sendo igualmente conteúdo.

Apesar dessa união, há uma oposição entre dentro e fora, sendo o espaço interno da casa desprovido de paredes e de qualquer referência sobre a vida que se levava ali dentro. Apresenta uma complementaridade nessa dicotomia. Dentro, o vazio e fora a presença das referências que remontam à época de sua construção. Normalmente pensa-se em algo “cheio” apenas como sendo o que está contido e não necessariamente o que contém. Há portanto uma alternância entre continente e conteúdo. O que passa a ter o conteúdo “histórico” é também continente.

Buscou-se um contexto histórico, mas não a memória de seus ex-moradores. Para Rivane Neuenschwander, como conhecia um dos ex-moradores da casa, era importante não atrelar a casa à um contexto particular, a uma memória que não era propriamente a sua (da casa); buscou-se, deste modo, um contexto histórico mais geral. Este é recuperado pela parte exterior da casa: o jardim e fachada, sem se voltar para a intimidade dos que ali viveram.

Não à toa a obra chama-se *Continente-nuvem*. Cabe porém ressaltar que a obra já existia antes de ser feita em Inhotim. E o continente, que lhe dá nome, amplia-se para além de continente no sentido geográfico, sendo também algo que contém. A obra ganha, portanto, outras leituras e outra ressonância. Passa a ter o poder de “atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no espectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o espectador, o representante.” (GREENBLATT, 1991 apud. GONÇALVES, 2007, p. 215). Ganha vida enquanto casa e dá uma nova vida à antiga casa. A artista se apropria da casa e a obra a habita. Estabelece outros usos, funcionamento e comportamentos ao visitante. Ao serem associadas, passam a ser quase que uma outra obra.

Como anteriormente dito, essa mesma obra já foi apresentada em outros locais. Mas na configuração de uma casa com teto - e note-se, aquela casa inserida em um contexto específico de relações - apenas existe no Inhotim. Cabe a pergunta se trata-se de uma mesma obra: aquela apresentada no Inhotim e aquela apresentada em museus e galerias, encerrada em uma sala de exposição qualquer. A obra de Rivane, no Inhotim, está em permanente diálogo com o entorno e com aquele espaço geográfico. Na sua existência e configuração agrega valores e significados ao Inhotim e, por outro lado, o Inhotim (em constante transformação) – e entendido aqui da forma mais ampla possível - faz com que a obra, se retirada dali, tenha seu sentido alterado.

A casa, portanto, apesar de ser uma das menores construções¹¹⁴ do Instituto, parece ganhar potência como a obra *Cruzeiro do Sul* (fig. 51), de Cildo Meireles. Esta obra tem como elemento compositivo um cubo de 0,9 mm de aresta, feito de dois tipos diferentes de madeira que deve ser exposto sozinho em um espaço de pelo menos 200m². Baseia-se em uma lenda indígena que relata o fogo para os índios. Segundo Brett “até mesmo na descrição verbal, atua como uma excelente metáfora do espaço da América Latina, a precariedade da presença indígena dentro desse espaço assim como o poder potencial do seu fogo.” (BRETT, 1989, não paginado, tradução nossa).¹¹⁵ A casa, tal como a obra de Cildo, apesar da sua simplicidade e tamanho, evoca algumas relações e apresenta os conflitos espaciais de forma lúdica, mas extremamente potente. O Inhotim engole a obra, ao mesmo tempo que o espaço vazio engole o cubo. Mas nessa minguada, contraditoriamente, há um crescimento. “Sugere-se a explosão ígnea do cubo preenchendo o espaço vazio, ao mesmo tempo em que o espaço que diminui o objeto cria sua potência” (BRETT, 2005, p. 187). Como o pequeno cubo, que apesar de pequeno ocupa a totalidade do espaço, a casa condensa, talvez, o que foi aquele espaço antes de ser museu e nisso se expande.



Figura 51_ *Cruzeiro do Sul*, Cildo Meireles, 1969-70. Foto: Wilton Montenegro

A obra *Através* de Cildo Meireles, assemelha-se ao que, em certa medida, ocorre na obra *Continente-nuvem* de Rivane Neuenschwander. Ambas as obras, em Inhotim ganharam nova casa. Segundo Rivane, a obra não se trata de um *site-specific*. Porém, reconhece que em Inhotim ela pode ser considerada como imbuída nessa outra situação remetida pela casa e pelo próprio museu. O trabalho em

¹¹⁴ o termo *construções* está sendo aplicado às estruturas que correspondam às *galerias tradicionais*, *galerias de artistas*, *galeria de obra* e *obras-casas*.

¹¹⁵ “Even in verbal descriptions, it acts as a superb metaphor of the Latin American space, the precariousness of the indian presence within that space, as well as the potential power of their fire”

Inhotim, para a artista, encontra uma “felicidade específica” de *site-specific* que enriquece a obra. Esse encontro faz com que obra e invólucro e, mais do que isso, obra e lugar, tenham uma estreita relação. A percepção e vivência da obra são diferentes do que quando exposta numa galeria inserida em um não-lugar (ver cap. 01 pg. 38). Ao que parece, a obra mais do que ter uma relação estreita com o lugar “(...) através desta emotividade, da significação cultural, da história coletiva e da memória pessoal, o espaço geográfico se faz paisagem, povoado ou paragem, se converte em *lugar*”¹¹⁶ (MADERUELO, 2008, p.17, tradução nossa).

Entre os funcionários do Inhotim, a casa, antes de ser obra, e mesmo posteriormente, ficou sendo conhecida como casa da vovó. Já entre os ex-moradores era a casa da dona Maria. Atualmente é uma das poucas construções que ainda perduram do tempo de Inhotim, aberta para visitação do público em geral. Além da casa, ainda encontram-se no espaço do museu a capela de Santo Antonio (ver figura 52), as constru es - sede, casa secundária e curral – da antiga fazenda e algumas outras casas. Cabe ressaltar que inúmeras árvores que existiam na área onde hoje   o Instituto foram mantidas, e assim como a casa da Dona Maria atuam como pontos de referência para os ex-moradores.



Figura 52_ entre as árvores   possível ver a capela de Santo Antonio, localizada fora da área de exposi o do Inhotim.

  interessante notar que a casa, ali, se tornou um monumento que, segundo Marc Augé “  precisamente o lugar onde se cruzam diferentes itinerários individuais e onde por vezes a história singular toma consciência de reencontrar a história coletiva.” Para ele “o sentido dos símbolos, como todos sentidos, nasce somente a partir de uma rela o”¹¹⁷ (AUGÉ, 1989, p.11, tradu o nossa). Assim, a casa faz recordar e torna-se referência nesse ato. Nota-se que essa referência - além de todas as lembranças “emocionais” que possa evocar -   igualmente visual, na medida em que a paisagem do local foi grandemente modificada: existem 5 lagos onde antes n o existia nenhum; árvores que não s o

da região; uma organiza o paisag stica; constru es arquitet nicas que em nada se

¹¹⁶ “a través de esta emotividad, de la significación cultural, de la historia colectiva y de la memoria personal, el espacio geográfico se hace paisaje, pueblo o paraje, se convierte en *lugar*”

¹¹⁷ “c’est pr cis ment le lieu o  se croisent des itin raires individuels différents et o  parfois l’histoire singuli re prend conscience de rencontrer l’histoire collective”. “le sens des symboles, comme tout sens, ne na t que d’une relation”

assemelham com as casas que ali haviam. A casa da *Continente-nuvem* torna-se um ponto de referência, como placa indicativa com o nome de uma rua numa grande cidade. A cidade pode modificar-se, as casas tornarem-se prédios, a placa com o nome da rua mantém a conexão com o que a rua era e é. Essa nova “função” desempenhada pela casa ocorre da nova relação estabelecida; como resquício de algo que ali existiu em contraponto com toda a “novidade” que é o museu.

A casa da Dona Maria, ou da vovó, reflete as noções de pertencimento e enraizamento que estão fortemente presentes no Inhotim. Não raro, alguns funcionários afirmam que nasceram e cresceram ali. Tiveram suas vidas igualmente transformadas pelo Instituto Inhotim. Essas mutações são vistas tanto de forma positiva como negativa, e essa ponderação é feita não apenas pelos funcionários, mas pelas pessoas - ex-moradores de Inhotim ou não – da região. Claro está que esse território não é mais de propriedade desses ex-moradores, mas até que ponto a noção de pertencimento liga-se a de propriedade?¹¹⁸

O teto criado por Rivane Neuenschwander coloca as fronteiras entre os territórios, entre as demarcações, seja no tempo ou no espaço como fluidas, como *Continente-nuven*s. De certa forma, é o que ocorre com o espaço do Inhotim, onde as demarcações do que era e do que é, para muitos se sobrepõem. Assim, retomando à pergunta inicial sobre pertencimento e propriedade, nota-se que essa demarcação do que é do museu e do que é da população, de seus ex-moradores, ainda é fluida, e talvez impossível de ser demarcada, tal como a obra e a casa, atualmente inseparáveis.

As relações entre os ex-moradores e o Inhotim perpassa pela fluidez dos limites de propriedade e pertencimento, são fronteiras móveis. O próprio Instituto com sua indefinição de atuação e sua construção espacial em constante expansão, trabalha com o questionamento dos limites, mudanças e flexibilidade. As fronteiras e demarcações, representadas por *Continente-nuven*s, são temas que claramente não se aplicam unicamente às relações ali estabelecidas, também refletem as discussões de limites e pertencimentos de uma maneira mais geral. O próprio nome da obra ao mesmo tempo que propõe uma oposição dos termos, propõe pensá-las em somatória. Continente como algo demarcado e nuvem como algo fluído, um continente que receba um qualificativo de “nuvem”, seria um território disforme, sem fronteiras claramente estabelecidas.

Para Gupta e Ferguson a associação de fronteiras à culturas determinadas é questionável. Esses autores colocam que o território de uma cultura e de uma sociedade pode não corresponder ao de uma nação (GUPTA e FERGUSON, 2008, p.235) e ainda,

¹¹⁸ Para Simmel “o estrangeiro por sua natureza não é proprietário do solo, e o solo não é somente compreendido no sentido físico, neste caso, mas, também, como uma substância delongada da vida, que **não se fixa em um espaço específico**, ou em um lugar ideal do perímetro social.” (grifo nosso) (SIMMEL, 2005, p.266)

que “(...) as noções de localidade ou comunidade remetem tanto a um espaço fisicamente demarcado como a aglomerados de interação”¹¹⁹ (ibidem, p.237, 238, tradução nossa). Como nuvens que sobrevoam áreas demarcadas, as culturas e sociedades se sobrepõem, invadem territórios. O território, segundo Milton Santos “é imutável em seus limites, uma linha traçada de comum acordo ou pela força. Este território não tem forçosamente a mesma extensão através da história. Mas em um dado momento ele representa um dado fixo” (SANTOS, 2008, p. 233). Os “*Continentes-nuvens*” são manchas que ultrapassam e, por vezes, redefinem (ao longo da história) essas linhas.

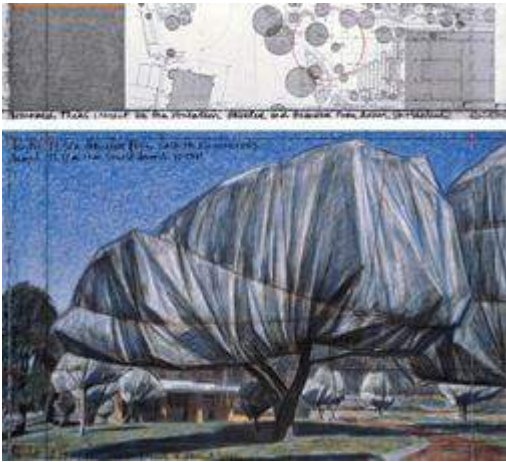
Nessa obra há uma apropriação da casa que teve como consequência uma correlação - intencional ou não - da obra com a situação local. O tema suscitado pela obra, apesar de extremamente amplo e universal (nesse mundo globalizado e de migrações) tal como colocado por Gupta e Ferguson, se aplica e se adequa às questões permeadas pela construção do Instituto na localidade. Nesse sentido, há uma apropriação do lugar, entendido aqui como o espaço de práticas¹²⁰, história e costumes.

A apropriação de um lugar pela arte contemporânea é uma prática comum. Christo (1935) e Jeanne-Claude (1935 – 2009), são um casal de artistas que ao longo de sua atuação trabalhou com a interferência na paisagem e construções usando principalmente, o “empacotamento” destas com enormes tecidos. Suas obras e ações (ver exemplo figs. 53 e 54) atentam para a importância de um determinado elemento (desde um museu à uma montanha) em uma paisagem, seus significados, afetos e ressonâncias. Empacotaram desde o Museu de Arte Contemporânea de Chicago à um pedaço da costa australiana. Nessas ações há um projeto e produção estruturados anteriormente que passam pelo reconhecimento da região, a contratação de pessoas, a verificação dos trâmites legais necessários para a realização destas interferências na paisagem, entre outros. Na ação final, nenhuma destas etapas aparece de forma explícita, e menos ainda no formato “registro” (em fotos ou vídeos) da obra, possível de ir para o museu.¹²¹

¹¹⁹ “las nociones de localidad o comunidad remiten tanto a un espacio físicamente demarcado como a cúmulos de interacción (...)”

¹²⁰ apesar de De Certeau e Milton Santos, cada um a sua maneira apresentarem o espaço como o lugar praticado, optou-se aqui pelas definições que somavam à prática de um lugar ou espaço definições que englobavam mais claramente aspectos sócio-culturais e históricos. Milton Santos aborda esses aspectos, mas de forma atrelada ao trabalho e soberanias, numa abordagem mais político-geográfica. Optou-se pela abordagem com viés mais antropológico. O uso do termo “lugar” aproxima-se, portanto, das definições de “lugar antropológico” de Augé (2005) e da construção de um lugar por Maderuelo (2008), que contempla a emotividade, a história coletiva, memória pessoal e os significados culturais.

¹²¹ Com exceção quando o empacotamento é o próprio museu.



Figuras 53_ *Wrapped Trees* (árvores embrulhadas), Christo, desenho em duas partes, 1998. Projeto para a Fundação Beyeler and Berower Park, Riehen, Suíça.



Figura 54_ *Wrapped Trees* (árvores embrulhadas), Christo, 1997-98, Fundação Beyeler and Berower Park, Riehen, Suíça. Foto: Wolfgang Volz

Gordon Matta-Clark (1943 – 1978), artista estadunidense também realiza ações onde há a apropriação de um lugar. Ele ocupa e “reconstrói” casas e galpões abandonados em sua maioria prestes a serem demolidos. Questiona a maneira de construir e de ocupar um determinado local, tendo como pressuposto o local não apenas em termos de seus limites, mas justamente das práticas sociais (e específicas) nele inseridas. Um dos trabalhos marcantes deste artista é *Reality properties: fake estates*, de 1973. Neste trabalho o artista participou de leilões nos Estados Unidos para comprar pedaços de terrenos que medem, em sua maioria, menos de um metro quadrado e que são passagens de acesso a outros terrenos. Com as ações realizadas nesse trabalho o artista não interveio em nenhuma construção, mas sim, no espaço da cidade de maneira simbólica. Desse modo, esta obra ressalta o valor (ou a ausência deste) a locais que são detalhes de uma cidade. O artista faz, de forma literal, o papel do estrangeiro que segundo Bhabha “revela o intersticial, que insiste na superfluidade têxtil de dobras e pregas e que se torna “elemento instável de ligação”(...)” (BHABHA, 1998, p.312).

Nesses breves dois exemplos aparece o artista se apropriando de um local e o transformando em alguma medida (mesmo que conceitual ou simbolicamente). As obras

procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. (...) o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (...) Ele toma o mundo em andamento: é um *locatário da cultura*. (BOURRIAUD, 2009, p.18, 19)

Ele se desloca, vai à campo, procura entender algumas das relações estabelecidas naquele local para, então, poder realizar sua obra. Esse entendimento traz elementos novos e diálogos com o seu trabalho; são eles, em suma, que fazem daquele trabalho “aquela” obra.

De um modo geral, e de maneira inversa, o artista introduz elemento estranho a um determinado local, mas que para ter alguma ressonância é necessário que seja ao mesmo tempo familiar, mas não necessariamente conhecido (VELHO, 1978) para as pessoas que ali habitam. Por outro lado, a simbiose criada nessas ações e apropriações, abarca para essa nova situação, a familiaridade agregada ao local ao qual se uniu e do qual a obra passa a ser inseparável.

É importante destacar que, apesar de ter sido dito que os artistas saem à campo, esse deslocamento, antes de mais nada, se refere ao sair do “atelier” tão idealizado em movimentos artísticos anteriores. Era nele que os artistas criavam¹²², faziam posar suas modelos, eventualmente davam aulas, faziam suas misturas de pigmentos, e tinham suas obras ali guardadas. Segundo Bourriaud, na arte contemporânea

o ateliê perdeu sua função inicial: ser “O” lugar de fabricação de imagens. Como resultado, o artista se desloca, vai para onde as imagens são feitas (...). O ateliê, portanto, não é mais o lugar privilegiado da criação, ele é apenas o lugar onde se centralizam as imagens coletadas por toda a parte. (2003, p. 77)

Isso significa que a realização das obras e ações pode ocorrer na própria galeria onde a obra será exposta, sendo feita na medida para aquele espaço, numa importante rua ou até uma ação numa ilha remota no oceano. O artista por vezes, nem mesmo possui um lugar “seu” de criação, sendo esse espaço construído juntamente com a obra. Como visto no primeiro capítulo, apesar de haver todo um projeto, sobretudo do cilindro de vidro que compõe a obra *Sonic Pavilion*, toda ela foi montada no Brasil, mais especificamente no Inhotim. Nessa realização contou tanto com o desenvolvimento da prática para a extração do som, como com os limites impostos ao longo dessa experiência. A troca mútua é determinante para o resultado final da obra.

Pensando-se na tradução como representação, tem-se na obra que dialoga diretamente com uma localidade uma representação deste local, ou seja, a concretização da interpretação do artista de suas vivências ali. Os artistas nestas situações, talvez se aproximariam do que segundo Hal Foster pode ser uma “idealização” do antropólogo. Este autor apresenta um panorama de aproximações entre produção artística, antropologia e etnografia e aponta para além da interdisciplinaridade e a aproximação com a *cultura*, uma possível certa “inveja” entre os campos no que concerne à leitura (e interpretação) das

¹²² Com exceção para os impressionistas e suas pinturas ao ar livre, ou trabalhos de grande porte, necessários de serem realizados no local.

culturas. O autor se questiona se “essa inveja do artista não seria uma auto-idealização segundo a qual o antropólogo é reconstruído como um intérprete artístico do texto cultural” (FOSTER, 2005, p.141). Essa reconstrução do antropólogo, sem entrar no mérito da auto-idealização, aproxima-se do que certos artistas realizam em suas obras. Hal Foster, explica que “a arte deslocou-se para o campo ampliado da cultura, espaço esse pensado pela pesquisa antropológica” (ibidem, pg. 144). Porém, pontua que enquanto “os antropólogos desejam utilizar o modelo textual na interpretação da cultura, esses artistas e críticos aspiram a um trabalho de campo em que teoria e prática pareçam reconciliar-se” (ibidem pg. 142). Por vezes, entretanto, não há uma intenção clara do artista no “texto cultural” e tampouco na obra ser uma interpretação do artista sobre o lugar. A obra da artista Rivane Neuenschwander e igualmente a *Através* apresentam essa ausência direta de intenção no quesito cultura (do outro) porém, a interpretação deste texto cultural a partir das obras é chamada a comparecer quando se dá um efetivo diálogo entre obra e lugar.

No caso da obra *Continente-nuvem*, em seu resultado final, no Inhotim, traz questionamentos atrelados à essa localização. Interessa aqui, a partir das relações com o local no qual está inserida, pensar na fluidez das fronteiras e nas transformações sofridas ali, tal como a obra faz suscitar.

A partir desta obra, tive meu primeiro contato com a antiga população de Inhotim. Não um contato direto, mas um questionamento inicial sobre quem seriam essas pessoas, e o que havia sido feito delas. **Mas, sobretudo, que espécie de continente o Inhotim era e que nuvem se torna a cada ano.**

A partir da obra *Continente-nuvem*, dois aspectos antagônicos são ressaltados: a transformação e a permanência. A transformação aparece tanto no teto da casa, como na nova função por ela adquirida, e a permanência atrela-se à própria construção, pelo fato de ter permanecido em Inhotim. Porém, a palavra permanência aproxima-se das noções de imutabilidade, o que nesse caso não se aplica. Deste modo, a casa mais do que permanecer, faz presente todo um contexto histórico e social.

Estas duas ações- transformar e tornar presente – serão abordadas a partir da contextualização de Inhotim antes do museu e as transformações ocorridas para ser o que é hoje. Nesse processo de mudança muitos elementos e características se perderam e outros tantos ainda se fazem presentes.

3.1_ dias de sol

Segundo Rodrigo Moura, “Inhotim refere-se à terra e à história que lhe deram nome: de seu dono original (Nhô ou Inhô) Tim” (MOURA, 2008, p.33). Já para Valdir de Castro

A própria palavra “Inhotim”, derivada da corruptela “sim Senhor” feita por um núcleo de ex-escravos (...) revela muito da origem do nome do povoado: **uma relação de subordinação social**, de submissão, situação esta pouco refletida pelos moradores ou pelo próprio Museu, que adotou esse nome. (OLIVEIRA, 2010, p. 29, grifo nosso)

Sobre a adoção do nome da região pelo museu, ao contrário do que afirma Valdir, Jochen Volz, diretor artístico do Inhotim, explica que “a escolha do nome da instituição reflete uma preocupação e consideração para com a localidade e sua história” (MOURA, 2008, p. 18). Para alguns ex-moradores, essa preocupação ocorreu de maneira inversa, gerando um apagamento do que era Inhotim para eles. O fato é que, através do museu, mesmo que isso não seja colocado pelo Instituto, Inhotim passou a figurar como um nome importante e, a partir desse fato, surgem pesquisas que procuram entender o que é afinal Inhotim, fazendo com que essa população, em algum momento, reapareça.

Em nenhuma das fontes pesquisadas foi possível certificar a origem do nome da localidade, porém, sabe-se que Inhotim, assim como Brumadinho cresceu a partir da construção da ferrovia. Sua estação, mais conhecida como a paradinha de Inhotim, foi inaugurada em 31 de julho de 1934. Tal como Brumadinho, a principal atividade era a extração mineral, possuindo também a agropecuária (JARDIM; JARDIM, 1982, pg. 85).



Figura 55_ estrada de ferro, no trecho do pontilhão, onde hoje na estrada de asfalto existe uma ponte. Acervo Luis Moreira (Seu Dé) e Geralda

Inhotim inicialmente contava com poucas famílias, sendo uma das mais importantes a dos Moreira, cujo patriarca, José Moreira, dava nome a via de acesso ao lugarejo. O terreno dos Moreiras com o tempo foi sendo repartido entre os membros da família e outras partes foram sendo vendidas. O mesmo ocorreu na maioria das outras famílias de Inhotim e a organização final, de alguma maneira, dividia-o em núcleos familiares. Assim, tinha-se o núcleo dos Moreira, mais à frente do lado esquerdo o dos Oliveira, onde hoje é um dos lagos morava a família dos Brás e pouco antes, a família da

Dona Maria, entre outras. Sobre isso Nelson e Clotilde, casados, nascidos e criados em Inhotim, contam que quando casaram “o pai dele (Nelson) tinha terreno, então ele construiu a casa antes da gente casar.” O mesmo ocorreu com os demais irmãos: “os meus pais tinham uma fazendinha. Então eles tinham 2 alqueires e meio de terreno. E essas partes dividiu entre os filhos.” Exemplos como o da família de Nelson são comuns. Na família que

habitava onde hoje é casa da *Continente-nuvem*, se verifica o mesmo, sendo a casa da mãe o núcleo. Segundo Sonia - “Morava ali na casa da vó, os irmãos do Pedro e a gente. Tinha um barracão. Tudo em volta.”



Figura 56_ Casa em Inhotim, década de 1980. Acervo Luis Moreira e Geralda

Muitos moradores, durante o período em que viveram em Inhotim, mudaram de casa modificando, por vezes, a configuração desses núcleos familiares. Outros, ao saírem de uma moradia, a vendiam para pessoas que não eram de Inhotim e que, portanto, não pertenciam a nenhum núcleo.

A configuração sobre quem morava aonde é um tanto difícil de ser imaginada. Um dos motivos que dificulta é o fato de muitos terem mudado de casa ao longo de sua permanência em Inhotim, e muitas vezes se reportam a casa da mãe ou do pai como sendo a sua, quando na realidade possuíam uma outra casa. Além disso, algumas casas foram moradias de pessoas de diferentes “núcleos” familiares, assim uma mesma casa pode corresponder a duas ou mais pessoas de famílias diferentes. O tempo de cada um morando também é um fator conflitante e a experiência temporal é muito subjetiva: o que é pouco tempo atrás para uns pode ser uma eternidade para outros. Talvez a maior dificuldade apareça na mudança da paisagem. Das referências dos ex-moradores, poucas ainda permanecem. Todos os lagos vistos no Instituto Inhotim não existiam e, em alguns deles, passavam vias de acesso às casas, essas também localizadas onde hoje existe água. A vegetação acompanha essa mudança e segue um paisagismo que, apesar de possuir plantas oriundas da região, também apresenta algumas em via de extinção e extremamente raras no mundo. Esse paisagismo ocorre mais marcadamente na região onde era a antiga “fazenda” e, atualmente, é o núcleo central do museu, por onde este teve início. Assim, na área da entrada do Instituto e em outras zonas não tão centrais, ainda se preservam alguns elementos tal como era em Inhotim pré-museu.

Muitos ex-moradores comentaram sobre as paineiras e as árvores frutíferas como grandes referências do espaço. Frases como “eu morava próximo a uma grande árvore, ali próximo ao bambuzal” ou “onde tem uma grande paineira”, são comuns. A descrição da casa da Luzia¹²³, outra ex-moradora de Inhotim, feita por ela e posteriormente, dessa

¹²³ Luzia é mulher do João irmão de Nelson. A casa era dos sogros dela. Depois que a mãe deles morreu, na divisão, coube ao João ficar com a casa.

mesma casa, feita por Clotilde e Nelson, nos faz perceber a forte relação deles com a paisagem. Segundo Luzia:

(...) onde era meu sítio, assim tem muita fruta. Um pomar. Eu acho que eles estão preservando aquilo, com certeza. (...) lá tinha manga, jabuticaba, caqui, parreira de uva, ameixa, jambo, pitanga, amora, só no meu sítio. Tinha muita fruta.

E a descrição do mesmo sítio feita por Clotilde diz que era “onde tem muito pé de abacate, muito pé de manga, pé de jabuticaba, um pé de jatobá. É a casa que tem mais plantação lá no Inhotim.”

Além da vegetação, algumas construções anteriores ao museu ainda perduram. A casa da Dona Maria onde hoje existe a obra de Rivane Neuenschwander, a capela de Santo Antônio, o cruzeiro, entre outros são pontos igualmente de referência para ex-moradores. Se pensarmos nessa situação de acordo com Berque,

só podemos ser uma pessoa quando imersos em certo meio e que, em contrapartida, tal corpo medial, só existe em função da contribuição de cada indivíduo. A pessoa supõe, portanto, o território, que supõe, por sua vez, as pessoas. A identidade individual supõe a identidade do território, e vice-versa, em uma lógica em que se combinam os mecanismos materiais, os tropismos do vivente e as metáforas próprias da simbolização humana. (BERQUE, 2010, p. 20)

A noção de território, exposta por Berque, difere-se daquela exposta por Milton Santos (2008), que a apresenta a partir da geografia política. Território para Berque parece assemelhar-se a noção de *lugar* aqui utilizada. A apresentação de Berque, do ser humano indissociável do meio, agindo e sendo agenciado por ele, em alguma medida aproxima-se de Ingold (2011), que coloca o ser humano inserido na natureza (ver capítulo 1) e não algo à parte. As relações estabelecidas por Berque refletem nos depoimentos recolhidos com os ex-moradores. É perceptível a forte relação com o local, em relatos de sonhos e em certos hábitos que permanecem, na descrição da região com seus detalhes, cheiros e cores, e no caminhar mentalmente por áreas hoje completamente modificadas. A partir dos resquícios presentes no Instituto, ainda é possível “recuperar” um pouco do ambiente de Inhotim pré-museu.

No Inhotim, mantiveram-se duas construções de grande importância simbólica e histórica para esses ex-moradores: a capela de Santo Antônio e o Cruzeiro. Sobre esses elementos é importante enfatizar o papel da religião entre a população que ali viveu.

Antes de existir a capela ou mesmo padre em Inhotim, havia o Salão de São Vicente de Paulo, um local para se rezar o terço, arrecadar ajuda para dar aos mais necessitados e se reunir. Apesar dessa carência de estrutura religiosa as pessoas mantinham as orações.

O cruzeiro, anterior à igreja, era um lugar de festividade e, igualmente de reza. Localiza-se no que correspondia a um limite da área da comunidade. No alto do morro, podia-se ver Inhotim. De lá era possível ver a vista que Benício Arruda pintou no painel - com as casas de Inhotim desenhadas - que ficava no boteco do povoado, localizado onde, hoje, se encontra uma das guaritas. O cruzeiro ainda está lá, porém não desempenha mais nenhuma de suas funções iniciais. Pertence ao Instituto Inhotim, pois se encontra dentro do território deste. Assim, já tem alguns anos que a última reza (2009) aconteceu por lá.

A capela de Santo Antônio era um orgulho para os seus moradores. O projeto era do padre Dante, importante figura de Brumadinho que, vindo da Itália, escolheu essa cidade como moradia. Esse padre fez outros projetos de igrejas na região, tendo deixado um relevante legado para o município de Brumadinho. A capela, além de suas funções religiosas, era um ponto de encontro. No seu adro eram realizadas as festas de Santo Antônio, com a famosa quadrilha. Nessa festa inúmeras barraquinhas eram montadas e vinha gente de toda a região. Na capela foram realizados casamentos e, curiosamente, não apenas de parentes e moradores de Inhotim. Segundo relatam, a capela era um local, também, aonde noivos iam tirar fotos.¹²⁴

Fora a importância que a capela tinha para a população da região de forma geral, em Inhotim representava um esforço e trabalho conjuntos. Na maioria dos depoimentos o envolvimento das pessoas com a capela é notório. Alguns afirmam que ajudaram a construí-la. A construção se deu, em parte, por mão de obra da população de Inhotim em sistema de mutirão. A capela foi construída com o apoio de Lísio Pacífico Homem de Andrade, o antigo morador da “fazenda” vendida posteriormente para Bernardo Paz. A capela era, portanto, um lugar construído por e para os moradores, numa ação conjunta em que membros da comunidade estavam envolvidos. Ressalta-se que esse envolvimento não se deu apenas no momento da construção, mas na manutenção contínua, nas missas mensais, festas, encontros e reencontros ocorridos no pátio da capela.

A capela de Santo Antônio em Inhotim possuía também um coral. Faz-se necessário dizer que a música é algo extremamente presente em Brumadinho. Existem bandas desde o início da cidade, sendo a mais antiga a de São Sebastião, com cerca de 80 anos. O coral formado na capela de Santo Antônio, após a compra desta por Bernardo Paz e depois que seus membros se mudaram de Inhotim, ocupou outros espaços em Brumadinho. O ensaio, atualmente, é realizado no bairro do Progresso, em Brumadinho, ali perto está em fase de conclusão uma igreja. Será nela que estarão as imagens de Santo Antônio e São Benedito

¹²⁴ No Instituto Inhotim essa prática é comum. Invariavelmente vêm-se pessoas vestidas de noivos, com seu fotógrafo. Existem regras para essa prática e é cobrada para a sua realização duas cestas básicas. É também necessário o agendamento prévio para a realização das fotos, existindo um número máximo de noivos por dia.

pertencentes inicialmente, à capela de Santo Antônio, em Inhotim e atualmente encontram-se na igreja paroquial de Brumadinho. O que se nota, portanto, é uma reformação dos hábitos criados e cultivados em Inhotim. Nesse sentido, a capela, apesar de permanecer em sua existência física, não possui os mesmos usos, ocupação e atuação para a população. Por outro lado perdura no imaginário simbólico- ou naquilo que ela representa- a ponto de ainda agrupar e “servir de encontro”, mesmo que não em seu espaço físico, para alguns moradores. Pensar o significado dessa construção, atualmente perdida e escondida ao lado de um dos estacionamentos do museu é também se questionar sobre o que dá “vida” às construções.

Trago aqui a importância dessa capela pois ela não representa apenas esse esforço contínuo, mas muito do que era o cotidiano em Inhotim. Era a grande atividade, o passeio do final de semana. Aos domingos, muito moradores que já haviam deixado Inhotim para viver em Brumadinho, retornavam à localidade para assistir à missa e participar das brincadeiras e festas. Servia de ponto de encontro, de local de reuniões e decisões comunitárias. A capela de Santo Antônio, assim como outras da região, possuía em seu interior elementos que representavam o contexto no qual estava inserida. A pia batismal era uma gamela e o altar era feito de uma enorme pedra, trazida de uma das mineradoras por Lísio Pacífico Homem Andrade, uma figura importante em Inhotim.

Lísio além de financiar a igreja, contribuiu na formação do Salão São Vicente de Paulo, na formação de uma escola e no transporte dos alunos. Era administrador da mineradora que havia ali bem próximo¹²⁵. Vendeu a fazenda em meados da década de 80 para Bernardo Paz. Essa área da “fazenda” sempre foi um local, por assim dizer, central da comunidade e de grande representação simbólica de desigualdade social. Tal como Bernardo, Lísio também empregava alguns moradores de Inhotim, um deles, José de Assis, o Seu Goiaba, trabalhou tanto para um como para o outro, como nas grandes empresas após serem compradas ou fundidas por outras. A fazenda era quase autônoma, como uma empresa, e atravessou o tempo, permanecendo pós Lísio e pós casa do Bernardo. Até hoje, no museu, é referenciada como um local central. Porém, o caráter simbólico da fazenda de ser um indicador de fosso social, atualmente se estendeu para toda a área do museu, da qual é o “coração”.

Inhotim foi durante muito tempo, um lugarejo isolado, sem luz, água ou transporte. Até 2009 contava com uma via de acesso estreita e de terra. A comunidade teve luz elétrica e água encanada administradas por uma grande empresa apenas em finais da década de 70, início da década de 80, o que demonstra quão grande foi a mudança do que era Inhotim

¹²⁵ inicialmente MIPASA (Minas, Paraopeba S.A) e posteriormente adquirida pela ITAMINAS

para o que é hoje e, por outro lado, qual não foi a mudança na vida dessas pessoas que saíram de Inhotim para Brumadinho. Mais curioso é pensar que décadas antes de possuir tal infraestrutura, Inhotim poderia ter sido alagado para fornecer eletricidade para a capital, e que o fornecimento de água obteve melhoras em função da Maria Fumaça que passava por ali. Ou seja, tal como Brumadinho, Inhotim durante a sua formação, teve essa forte relação com o progresso atrelado a um benefício em prol de outro.



Figura 57 e 58 _ Resquícios de Inhotim. A caixa d'água à direita e a estrada de trem.

Um exemplo das mudanças na vida das pessoas quando deixaram Inhotim, vem de Úrsula. Ela e Jorge, primos casados, são dos antigos moradores de Inhotim e foram dos últimos a sair. Jorge nasceu e cresceu em Inhotim e ali viveu de 1934 até 17 de outubro de 2009. Ele e Úrsula optaram, enfim, por vender a casa e o sítio que possuíam em Inhotim após se verem praticamente sozinhos. Em visita a casa deles, em Brumadinho - uma das três que compraram com o dinheiro da venda do terreno em Inhotim - Úrsula faz questão de mostrar o fogão à lenha que mandou construir na nova casa. Durante o depoimento do casal, em meio a várias lembranças, a comida é um assunto recorrente. Contam que faziam o polvilho em casa e que o alimento, no geral, encontrava-se no quintal, seja de origem animal ou vegetal. Afirmam que muitas dessas práticas se perderam na mudança de Inhotim para Brumadinho. Não apenas na maneira de produzir e obter o alimento, mas na quantidade da produção. Como antes os vizinhos eram conhecidos e, segundo muitos ex-moradores, "Inhotim era uma grande família", as visitas eram mais frequentes e o cafezinho nos fundos, também.

A relação próxima de vizinhança era algo apreciado em Inhotim; proporcionava uma liberdade e solidariedade de uns com os outros. A já citada capela de Santo Antônio, o campo de futebol, o salão de São Vicente, o Cruzeiro, o boteco e a pracinha em frente a creche, eram locais de encontro, sendo cuidados e mantidos pela população. Mesmo os que não habitavam mais em Inhotim e que retornavam para visita, aos finais de semana, era para além da missa, para rever amigos e familiares, em muitos casos sinônimos. Durante os

depoimentos recolhidos essas relações de parentesco iam surgindo. Assim, entre as pessoas com quem conversei, de um modo geral, muitas tinham alguma relação de parentesco próxima.

A carência de escolas e a ausência de provimentos criava uma relação de dependência entre Inhotim e Brumadinho que, atualmente, pode ser vista de forma inversa. Inhotim, durante muito tempo, teve escolas improvisadas: na sala da casa de alguém, em algum galpãozinho, entre outros. As professoras vinham de Brumadinho e nos intervalos em que não se existiu escola em Inhotim, os alunos iam a pé até a sede do município. Lísio, em determinado momento, cedeu um pequeno caminhão para realizar o transporte das crianças. Posteriormente, foi criada uma creche em Inhotim, que funcionou até os primeiros anos do museu. Assim, muitos moradores cujos filhos necessitavam de escola, optaram por viver em Brumadinho. Na sede do município era feita a compra de alimentos e outros elementos necessários para o dia-a-dia. Além dessa dependência, a busca por emprego fora de Inhotim era comum e a inversão da relação de dependência entre Inhotim e Brumadinho se nota, sobretudo, nesse quesito. Alguns ex-moradores que antes viviam em Inhotim e trabalhavam em Brumadinho, atualmente vivem neste último e trabalham no primeiro.

A localidade de Inhotim, diferentemente de Brumadinho, não conta com nenhum livro que fale historicamente a seu respeito,¹²⁶ restando para análise os relatos de ex-moradores, poucos documentos e fotografias. Esse material está sendo levantado e organizado pelo próprio museu, que desde 2008 criou o projeto do “Centro de Memória de Brumadinho” e vem recolhendo depoimentos e materiais.

Diante dos relatos dos ex-moradores foi possível perceber que havia uma unidade na descrição das práticas e da localidade de Inhotim. Pode-se dizer que ali havia uma definição espacial e identidade estabelecidas, transformando a localidade em um *lugar*. Nessa definição assemelhava-se mais à um “continente” no sentido geográfico do termo, do que à uma nuvem. Passou-se, para se chegar ao que é hoje, por inúmeras modificações, num processo rodeado por interdições e mal entendidos por um lado, e concessões e parcerias por outro (ver cap. 02). A região foi se reformulando, ganhando novas formas.

A população que ali habitava mudou-se praticamente por completo, salvo uma ou outra exceção que fincou o pé na terra e não saiu mais. Inhotim deixou, portanto, de ser um lugarejo com cerca de 300 pessoas, com suas casas, sítios, galinhas, polvilho, estradas de terra e encontros na praça e na capela. Passou a ser um Centro de Arte Contemporânea e Jardim Botânico. Manteve emprestado o nome Inhotim, e hoje denomina-se como Instituto.

¹²⁶ Valdir de Castro Oliveira, autor do livro de poesias sobre a vida em Inhotim, está organizando material para a realização de um segundo livro, de caráter histórico.

Há ainda um processo que perdura. Como as nuvens em constante mutação, esse Instituto ainda se reconfigura, tanto em suas diretrizes de atuação como em sua forma espacial.

De outro modo ainda “sobrevoa”, no espaço do Instituto Inhotim, esse passado recente e há mesmo um interesse em se deixar sobrepor linha e mancha: a linha que demarca o espaço do museu, apesar de redesenhada constantemente; e a mancha que se expande e se apresenta disforme e fugidia, tal como as memórias, lembranças e práticas.

3.2_ dias nublados

Na biblioteca do Inhotim está Claudia. Ao sermos apresentadas me informam que ela é ex-moradora de Inhotim. Claudia trabalha na biblioteca e, atualmente, está fazendo faculdade de história. Esse crescimento profissional ela atribui, em parte, ao Inhotim. Me explica que seu pai, seu irmão, sua mãe e seu marido também trabalham no Instituto. Sua família tem uma forte relação com o Instituto. Seu irmão e seu pai são talvez, os funcionários da região que trabalham há mais tempo para o Bernardo Paz. O exemplo desta família demonstra as ligações com o local, mesmo depois de haver um afastamento, devido à compra de suas moradias. Continuam presentes no Inhotim como funcionários e ainda encontram elementos que se relacionam diretamente com a vida que tiveram ali. No caso deles a ligação com o Inhotim se faz de duas formas: como ex-moradores e como funcionários. Claudia me pergunta se já fui na capela, e por fim, me repassa algumas fotos, entre elas uma sua vestida de Santo Antônio, ainda criança. Ela, assim como alguns outros funcionários, acompanharam de perto esse crescimento e transformação da paisagem. Sabem apontar onde era cada coisa, nesse novo mapa que se redesenha a cada dia.

Ainda é possível, como ocorre com a casa da obra *Continente-nuvem*, encontrar resquícios da ocupação anterior de Inhotim, seja através das histórias dos funcionários seja através das construções que ainda perduram. Entre as construções se mantêm a marcenaria, a capela, o cruzeiro, a antiga sede da fazenda e algumas casas logo à entrada do museu, onde hoje é o ambulatório, parte da administração e o centro de convivência dos funcionários. Um pouco mais afastado, já em uma área não considerada por alguns ex-moradores como Inhotim (de antes), há algumas casas próximas à obra de Jorge Macchi e um pouco mais à frente uma espécie de estábulo. Onde se localiza a cerâmica - num local por alguns denominados como Olhos d'Água e por outros como fazenda da Bocaina – também é possível vislumbrar o que era Inhotim de suas casas e sítios.

Mesmo com todas as alterações, os ex-moradores associam as antigas casas às galerias, aos novos espaços e às obras. Assim, onde é a galeria praça morava Dona Teresa

(Tia de Mario, irmã de João, e Nelson); onde é a Galeria Cildo Meireles morou Pedro e família, após se mudar da casa da Dona Maria; onde é o estacionamento de baixo existiam cerca de 8 casas e sítios. Esses são alguns dos exemplos de associações realizadas. Durante as conversas e depoimentos solicitava que me mostrassem a partir do mapa do Inhotim, aonde eram a sua moradia e outros pontos de interesse. Alguns tiveram dificuldade em se localizar no mapa, porém quando eu mostrava algum ponto de referência como, por exemplo, onde estava no mapa a capela, a creche ou a casa da Dona Maria, logo sabiam indicar suas moradias e vizinhança. Alguns se mostraram mais à vontade descrevendo “concretamente” a localidade do que ao tentar reencontrá-la nas linhas abstratas e geométricas de um desenho feito por outro. Assim, na tentativa de reunião desses rabiscos e palavras, busquei correlacionar o mapa do Inhotim à essas indicações.

Esse “exercício” de mapeamento foi importante não apenas para entender a configuração anterior, mas sobretudo, para compreender a atual. O que foi feito ali especificamente para e pelo Instituto, e o que se manteve. Onde o artista e museu se apropriaram de algo existente e onde se optou por refazer completamente o entorno e, por fim, onde se faz presente o Inhotim de antes no de agora.

Nota-se que as primeiras galerias a serem feitas são conhecidas de muitos ex-moradores, o que não se verifica com as novas. O mesmo ocorre com os lagos. Isso se dá porque as primeiras construções limitavam-se a área correspondente anteriormente a Lísio, e posteriormente propriedade de Bernardo Paz. A expansão do museu correspondeu à remoção de moradores e sendo assim, eles já não habitavam mais na região, não tendo portanto, acompanhado essas transformações. Muitos tampouco retornaram ao Inhotim depois de terem mudado para Brumadinho ou outra região.

É referencia também para os ex-moradores a creche, que existiu e funcionou ali até 2009, tendo sido demolida para dar lugar à loja de botânica e cerâmica em frente à recepção. A rapidez de mudança em Inhotim é perceptível nas “novas referencias” criadas pelos ex-moradores para descrevê-lo. Utilizam, principalmente, as primeiras galerias construídas, que já não dão conta do que Inhotim se tornou. Do mesmo modo que a creche, a guarita que por vezes é mencionada, hoje não tem mais uso; o estacionamento de cima, também não se tem mais amplo acesso e a administração já encontrou outro pouso. As ruas e vias de acesso também se alteraram e se ampliaram em uma velocidade considerável, relacionando-se apenas em parte com o que era Inhotim até 2009, ano em que já não se tinha quase moradias.

Um dos espaços por assim dizer híbrido, desse antes e depois, é o centro de vivência dos funcionários. É ali, numa ampliação de uma casa, que se localiza o refeitório.

Como muitos dos funcionários tiveram contato com Inhotim de antes, é representativo que o local de encontro de todos eles, no Instituto, se dê em uma construção remanescente. Esta casa foi ampliada, recebendo sanitários e refeitório, mas ainda assim é possível perceber a casa “original”.

Em termos de apropriação artística a marcenaria, que recebe este nome devido a sua antiga função, abriga hoje a obra *A intimidade da luz* de Victor Grippo. Nesta obra estão dispostas algumas mesas de madeira e sobre elas materiais de trabalho que demonstram, passo a passo, o processo de construção de alguma peça ou elemento de escultura. Na sala, entra apenas a luz vinda de uma fresta na janela, ocorre aqui algo semelhante à obra *continente-nuvem* e o controle da entrada de luz. Tanto a luz, que percorre a sala ao longo do dia, como o trabalho, que é percorrido por etapas nas mesas, fazem alusão à passagem do tempo e à transformação. Porém de um tempo aproveitado com um ofício, tal como era nesse espaço, anteriormente. Assim, a obra de Grippo, tal como a obra *Continente-nuvem*, não foi “exclusivamente” realizada para o Inhotim, mas é enriquecida pelo diálogo estabelecido nessa nova situação. A obra relaciona-se, também, com o Inhotim como um todo, no sentido de ser um espaço em constante mudança (no caso da obra, seja pela luz ou pelas etapas de produção). Deste modo, na obra *a intimidade da luz* estão presentes as noções de transformação atrelada ao tempo e espaço e de presença de uma função anterior daquele espaço.

Em oposição às transformações, ambas as obras trazem o aspecto da permanência. Fazem parte delas, construções que permaneceram do que era Inhotim de antes. Pode-se mesmo questionar sobre ser possível a permanência em um ambiente em mutação. Ingold (2011) apresenta um exemplo que a primeira vista pode parecer tolo. A partir de nada mais estático e “permanente” do que uma pedra, ele demonstra as mutações que podem ocorrer neste elemento em contato com outros. No caso, apresenta uma pedra ao ser molhada e ao descrevê-la, demonstra as transformações por que passa ao entrar em contato com outros elementos / superfícies. Esse exemplo de Ingold, ao ser levado para algo mais amplo, como o Inhotim, expõe um dos pressupostos desse museu: ser um espaço em constante transformação. Existe, portanto, a percepção dessa impossibilidade de imutabilidade. Assim, apesar destas construções permanecerem no tempo e espaço, sofreram diversas alterações, deixando mesmo em dúvida em que sentido houve, de fato, uma permanência. Nesse sentido, o termo presença é mais adequado. Sua aplicação possibilita a abertura para a mudança, sem excluir a presença de um passado anterior.

Semelhante às obras de Grippo e Rivane, tem-se os painéis de John Ahearn e Rigoberto Torres. Partem da apropriação do Inhotim extramuros e de Brumadinho, transformando-os em presença dentro do Instituto. Os dois painéis da dupla, *Rodoviária*, de

2005 e *Abre a porta*, de 2006, estão expostos na parte externa da Galeria Praça. Iniciados um ano antes da abertura do museu ao público “celebraram” a, então, parceria entre museu e população local.



Figura 59_ *Rodoviária de Brumadinho*, John Ahearn e Rigoberto Torres, 2005



Figura 60_ *Abre a porta*, John Ahearn e Rigoberto Torres, 2006

No ônibus saído de Belo Horizonte com destino a Brumadinho, na catraca está o trocador que ao saber que estou de visita ao Inhotim afirma: “Eu estou lá”. Ao fazer essa afirmação se coloca presente no Inhotim. E de fato ele, assim como outros moradores de Brumadinho, está no Inhotim. Fazem parte desses dois grandes painéis.

Estes artistas moraram em Brumadinho por cerca de um ano, em dois períodos distintos de estadia e acompanharam o cotidiano da cidade. Durante algumas semanas instalaram-se na rodoviária que se configura como uma praça no centro de Brumadinho, possuindo um coreto no meio, comércio ao redor e de onde saem e chegam ônibus de linha municipais e intermunicipais. Em um estabelecimento, no canto esquerdo da rodoviária, criaram um local de trabalho onde recebiam voluntários para participar do processo de ter seus rostos e corpos duplicados. Também estabeleceram local de trabalho no Inhotim, em dois locais distintos, cada um em um período: duas casas, ainda hoje existentes, da antiga configuração de Inhotim.

O processo consistia em cobrir a parte do corpo a ser duplicada, primeiramente, com alginato, material flexível e pastoso, e por cima deste, gesso ou gaze engessada para dar suporte. Assim, a pessoa que se voluntariava a participar passava primeiro por uma preparação. Ela deitava em uma superfície dura, uma mesa por exemplo, eram colocados dois tubinhos (pedaços de canudo) nas narinas e depois o rosto era coberto por essa pasta e gesso (ver figura 61). A pessoa não se mexia. Era quase “mumificada” com as faixas de gaze. Ao redor se amontoavam familiares, amigos e curiosos (ver figura 67). Solicitava-se que a pessoa fechasse os olhos. A imagem que se via, era em uma parte da superfície um amontoado de gesso e na outra o restante do corpo para fora desse casulo branco. Depois

de um tempo os artistas levantavam as costas da pessoa e faziam soltar do corpo dela o molde. Seu “negativo”. O voluntário saía como um vitorioso. E os artistas mostravam para o público o molde em tamanho natural, como uma enorme fôrma de bolo em formato de gente.¹²⁷ Ali mesmo preenchiam moldes com gesso e, após secar, quebravam o negativo revelando o positivo, ou seja o duplo da pessoa “vitoriosa”, que era igualmente exibido para os demais.

Após esse processo, “abriam” os olhos da escultura e pintavam o gesso. Este posteriormente, era entregue aos voluntários retratados pelos artistas. Normalmente faziam uma fotografia de cada voluntário para, ao pintarem e “esculpirem olhos e cabelos”, poderem se guiar por alguma outra imagem.

No espaço de trabalho da rodoviária, ficavam à mostra os bustos, ainda em gesso, que já haviam sido feitos. Tais lembravam os antigos bustos em mármore e gesso feitos das personalidades. Cabe ressaltar que ao pintar a escultura é como se os artistas desvinculassem a técnica e o material utilizados dessa maneira de retratar e que até hoje está atrelada aos pedestais e à imagem de pessoas importantes. Como se apenas estas personalidades pudessem ser assim retratadas. Um dos fatores de distanciamento entre estes bustos e os realizados na arte acadêmica é primeiramente o fato de as pessoas não irem para ali preparadas. A rodoviária é um lugar de passagem; assim, o trabalho lida um pouco com o acaso e o inesperado de ter, ou não, voluntários que se sintam encorajados a participar. Outro fator é que, anteriormente, na prática artística clássica somente em casos de máscara funerária o gesso seria aplicado diretamente sobre o rosto. No contrário, na maioria dos casos, o retratado posava para o artista, que realizava uma primeira escultura em barro para então retirar o molde.

No processo da obra de Ahearn e Rigoberto, a pessoa retratada, antes de tudo é um cidadão que caminha na rodoviária; posteriormente será “escultura de barro” de, si mesma; depois é seu negativo, para então ganhar vida ao ser preenchido o molde com gesso. Depois seu duplo, ao ser colorido, ganha, por assim dizer, uma vida ao ter os olhos abertos e a pele corada.¹²⁸ Nesse processo todo, após várias trocas de papéis e transformações, a pessoa torna-se presente na sua representação. Ressalta-se que para o painel final ainda é

¹²⁷ Durante a feitura dessas obras, esta pesquisa não havia sido iniciada. A descrição desse processo se dá a partir de imagens de vídeos na época realizados e depoimentos coletados.

¹²⁸ No vídeo que mostra a obra “Juanito” sendo realizada, após esta estar pronta os artistas a entregam à mãe do retratado. Ela sentada, coloca o busto (a escultura era um pouco maior que um busto, indo até o umbigo) no colo e a segura como se segurasse o filho “Juanito”, que se encontra em pé ao seu lado. A mãe então, chora. Essa obra foi realizada em 84, nos Estados Unidos.

feito mais um molde - a partir do primeiro “duplo” em gesso - desta vez em silicone e, enfim, o positivo em fibra de vidro.¹²⁹

Como disse o cobrador do ônibus: eles “estão” no museu. A sua cópia, por assim dizer, habita este local. Nos dois painéis estão presentes desde personalidades importantes da cidade, como o músico Leci Strada, cidadãos conhecidos, ex-moradores de Inhotim, participantes das guardas de Moçambique e Congada e funcionários do Inhotim, com os quais os artistas tiveram maior proximidade.

Na casa de Luzia, em Brumadinho, uma ex-moradora de Inhotim, ela faz questão de me mostrar seu duplo. Sai e retorna com ele nos braços. Apoia-o sobre o sofá e nós o observamos. Algumas lascas no gesso e uma pouca tinta descascando. É a mesma imagem presente no painel do Inhotim. Lá de corpo inteiro, Luzia aparece carregando o estandarte da guarda. Em sua casa está apenas sorrindo com uma blusa preta florida. Os artistas deram a cada voluntário o seu busto em gesso pintado. Luzia, como voluntária e participante da obra, também recebeu o seu e o mostra com satisfação. A obra de John Ahearn e Rigoberto Torres se forma também desses inúmeros fragmentos isolados na cidade. Através deles o museu se faz presente na casa das pessoas. Os bustos possuem relevância sozinhos, sendo extremamente representativos para o retratado. Esta relevância dá-se não só por terem em casa uma peça de um museu, mas por terem igualmente participado daquela peça.

No caso dos painéis não se fala de ícones de uma cultura que já estão colocados em pedestais, mas de pessoas, em sua maioria, anônimas, como o fez Rubens Gerchman, na década de 60 com seu trabalho *Lindonéia, a Gioconda do subúrbio*. Nesses casos os artistas, através de suas obras, colocam foco onde não tem, fazendo uma identificação e a aproximação da dicotomia de centro e periferia. Cabe ressaltar que a noção de periferia aqui relaciona-se com estar fora de uma situação. Nesse sentido há uma aproximação tanto do museu na cidade como da cidade no museu. O Instituto se faz presente na casa dos habitantes e os habitantes se fazem presentes no museu.

¹²⁹ Na escultura trabalha-se normalmente com os negativos (moldes, fôrmas) e o positivo (a “peça”). Na obra de John e Rigoberto, esse processo de negativo e positivo é uma progressão até se chegar ao formato final de fibra de vidro. Inicia-se pelo molde tirado diretamente do corpo da pessoa, este molde é preenchido com gesso. O resultado em gesso após trabalhado e realizado os olhos e cabelos, é coberto (tal como feito com a face do voluntário) para se fazer um último molde, dessa vez de silicone. Enfim, a partir desta fôrma, se faz o positivo em fibra de vidro: os elementos que se encontram no painel.



Figura 61_ bustos de alguns funcionários do Inhotim e outros participantes do mural. Foto acervo Inhotim

Outro aspecto dessa obra diz respeito também à Inhotim pré-museu. No painel *Abre a Porta* está representada a capela de Santo Antonio, situada em frente ao painel. Apesar de os painéis representarem um momento específico tanto de Brumadinho como de Inhotim, não estão “presos” nesse tempo, de quando havia forró na rodoviária e de quando a capela ainda abrigava festas. A relação que os representados têm com suas representações é como se vivenciassem

aquele momento no presente. Nos depoimentos, a frase do cobrador se repete em outras bocas: estou lá no ônibus atrás do motorista, estou na última janela, danço ao lado do coreto.

Claudia, a moça da biblioteca, está representada grávida no canto inferior direito do painel *Abre a Porta*. Em sua barriga, há quem afirme que está também representada sua filha. Um ex-morador de Inhotim me diz que outro dia lhe telefonaram para dizer que “ele” tinha aparecido na televisão. Ao que parece, apesar de toda a transformação que esses sete anos trouxeram para essas pessoas, elas ainda se veem presentes na obra, nas paredes do museu. E mais do que isso, não se percebem estáticas, pelo contrário, estão andando no ônibus, dançando, carregando o estandarte. A filha de Claudia, aponta para a barriga da mãe de fibra de vidro, como dizendo: “olha eu aqui”.¹³⁰

Os painéis da dupla John Ahearn e Rigoberto Torres têm muito mais reconhecimento e identificação estando no Inhotim do que em qualquer outro museu brasileiro. Foram feitos para esse museu, justamente por retratarem a população do entorno e por ser lá que ocorriam a festa retratada, a procissão e encontro de guardas, por ser em Brumadinho o forró na praça e o coreto (moldado *in loco*). Mais do que para o museu, os painéis foram um retorno dos artistas para com aqueles com quem conviveram. Ou foi o resultado, se assim se pode dizer, de uma “etnografia” que “informa” aos visitantes o entorno do Inhotim, e igualmente traz o reconhecimento e identificação àqueles originários de Brumadinho e Inhotim. Por outro lado, a própria obra atua como um registro de si mesma. Assim, nela está representado e registrado o processo dos artistas na cidade: as pessoas com quem conversaram, as manifestações que viram e vivenciaram. Portanto, é um registro da ação dos artistas no período em que lá estiveram, é a forma de fazer presente estes diversos momentos com a população e de feitura da obra. **Na arte contemporânea, em inúmeras**

¹³⁰ Programa Starte, Globo News sobre o Instituto Inhotim, maio de 2010

obras o processo é mais relevante do que propriamente o produto final, sendo os seus registros expostos em formato de fotografias, vídeos, anotações. No caso dos painéis do Inhotim, **desempenham ali duas funções: de obra (de produto final) e de registro de um processo.**

Na obra *Continente-nuvem*, de Rivane Neuenschwander, como nos painéis de John Ahearn e Rigoberto Torres e na obra de Victor Grippo, há uma apropriação com elementos e características locais. Esta apropriação refere-se à expansão da arte para fora dos domínios do atelier e a interação que se torna possível a partir dela. Ao se expandir e estabelecer relações a obra cria quase que um enraizamento no lugar, como uma demarcação. Esta demarcação pode vir de duas maneiras: uma apropriando-se de um elemento fixo e localizável, e outra que se relaciona com elementos fugidios e os fixa a um local determinado. Assim, no primeiro caso, a partir da apropriação de um espaço realiza-se a transformação deste.

Quando um espaço se diferenciou até o extremo de ser reconhecido sem equívoco por suas qualidades físicas e pelo seu nome próprio, é porque se produziu uma projeção sentimental por parte do ocupante ou o espectador que o reconhece e o nomeia para distingui-lo de outros; então, esse espaço recebe, com propriedade o qualificativo de *lugar*¹³¹ (MADERUELO, 2008, p.17, tradução nossa).

O primeiro caso se aplicaria, por exemplo à obra de Rivane Neuenschwander que reconstrói a casa, cria um espaço de práticas sociais, trazendo à tona as diversas questões aqui já explicitadas. Demarca um lugar, pois traz e faz aflorar projeções sentimentais e lembranças e ganha um novo reconhecimento: a casa com teto de nuvem.

A segunda demarcação é aquela realizada pela dupla John e Rigoberto. Há uma “fixação da obra a um lugar”. Eles (re)enraízam os retratados àquele lugar. Alguns dos bustos e corpos inteiros, por eles realizados, não foram utilizados nos painéis, tendo sido levados para os Estados Unidos e expostos em outros locais. Entretanto, ligam-se diretamente à Brumadinho e são daquela forma por que dizem respeito a este “local de origem”. Assim, apesar do traslado, ainda mantêm presentes características e contextos de Brumadinho e Inhotim. Apesar de todas as transformações e diferenças existentes entre o Instituto e seu entorno, a partir destas obras se vislumbra uma aproximação e a periferia se vê presente no centro.

Mesmo depois de tamanha transformação da paisagem, distanciamento com o que foi um dia Inhotim e diferenciação da realidade brumadinense, ainda notam-se traços de

¹³¹“Cuando un espacio se ha diferenciado hasta el extremo de ser reconocido inequívocamente por sus cualidades físicas y por su nombre propio, es porque se ha producido una proyección sentimental por parte del ocupante o el espectador que lo reconoce y lo nombra para distinguirlo de otros; entonces, ese espacio toma, con propiedad, el calificativo de *lugar*”

ligação entre o Instituto e aspectos do entorno. Seja pelas construções que ainda restam, pelas árvores, pelo relevo, através de uma obra, ou pelos funcionários e suas histórias, alguns contextos que escapam à realidade do museu se veem presentes ali. Os antigos moradores e frequentadores de Inhotim ainda estão presentes, apesar de talvez não pertencentes a esse novo lugar estabelecido pelo museu.

O Instituto Inhotim torna-se parte no cotidiano da cidade e essa nova situação aponta para a possibilidade de identificação (ou não) deste com Brumadinho, e igualmente o inverso, de Brumadinho com o Inhotim. Assim, atenta-se para esse “entre-lugar” (BHABHA, 1998, p.297) que ocorre no encontro do museu como corpo estranho, estrangeiro em Brumadinho, e da população local que se sente estrangeira (ou não) nesse espaço do museu. Um ponto importante de análise é “a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação, a negociação daqueles espaços que estão continuamente, *contingencialmente*, se abrindo, retraçando as fronteiras (...) onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas algo além, intervalar. (...)” (ibidem., p.301) **Em que medida, então, o museu representa e inclui a comunidade ao redor em seu interior e, por outro lado, em que medida se inclui na comunidade, extrapolando os seus limites e negociando espaços?**

A partir das obras, das construções remanescentes e dos relatos dos ex-moradores, foi possível perceber como eles se fazem presentes no Inhotim, mas não necessariamente incluídos. As transformações e a negociação contínua de espaços fizeram e fazem com que se retrace as fronteiras de Inhotim constantemente. Não apenas as fronteiras como linhas no mapa da região, mas aquelas móveis, representadas pelas nuvens na obra de Rivane Neuenschwander. A presença de um passado recente e do entorno no Instituto Inhotim é quase como nuvens sobre o mapa linear do museu.

Por outro lado, há uma intenção do museu em ter uma aproximação com a população a partir, entre outros, da criação da Diretoria de Inclusão e Cidadania. Nesse sentido, busca-se um traçado dessas relações ao mesmo tempo em que se busca um traçado para o museu nessa expansão e retração constantes, não apenas relacionada ao entorno, mas também nas suas áreas de atuação. Caminha nesse abrir e se fechar para essas “identidades diferenciais”.

3.3_ Continente-nuvem

“Inhotim é um espaço que se transforma como o céu: você olha para ele, e ele está de um jeito, com uma nuvem de um determinado formato. Alguns minutos depois, você novamente olha e a forma já mudou. Quando você menos espera, a nuvem desaparece.” (Bernardo Paz)

Nos últimos quatro anos, em complementação a uma das propostas iniciais do Inhotim de construção de elegantes hotéis e campo de golfe (INSTITUTO Inhotim, [200-] a), se verifica um acréscimo de posicionamento e atuação do museu. O Instituto insere em seu discurso uma proposta de ação social junto à comunidade. Essa preocupação social é concretizada na existência de uma diretoria de inclusão e cidadania, criada em meados de 2007 e no projeto de construção de um centro de memória, idealizado em 2008. Ao mesmo tempo se constroem chalés para futura pousada e se vislumbra o surgimento de vias com lojas de grife e polo gastronômico.¹³²

Segundo o relatório de ações educativas e sociais publicado em junho de 2011

Inhotim adota a concepção de que o olhar e a dedicação dos museus, na atualidade, não são somente para um público indeterminado ou anônimo, **mas para uma concreta e próxima comunidade, para sua vizinhança**, que se constitui em um grupo social determinado que interage e produz novas formas de construção de cultura e cidadania. (INSTITUTO Inhotim, 2011a, doc. não paginado, grifo nosso)

Esta maneira de aproximação e preocupação com a população do entorno já é percebida em documentos anteriores produzidos pelo Inhotim; assim lê-se que “Inhotim é uma instituição comprometida com o desenvolvimento da comunidade onde está inserida” e ainda que “o Inhotim é um importante agente de inclusão social e formador de gerações” (INSTITUTO Inhotim, [200-]c. não paginado). Esta última ideia de agente social e formador de gerações será repetida posteriormente em outros catálogos. Segundo o catálogo intitulado Instituto Inhotim, “desde 2008, o Instituto participa ativamente da formulação de projetos para a melhoria da qualidade de vida da área onde está inserido” (INSTITUTO Inhotim, [200-]b, p. 23).

Estes projetos fizeram com que, em documento de janeiro de 2011, o museu afirmasse que “na região onde está localizado, Inhotim tem consolidado sua posição como vetor de desenvolvimento econômico e social” (INSTITUTO Inhotim, 2011b, p. 10). Essa consolidação reflete a política de ações que vem sendo desenvolvida pelo Instituto nos últimos anos, que segundo o próprio

têm o propósito de fortalecer e ampliar as redes sociais, sem reproduzir práticas assistencialistas, paternalistas e manipuladoras no campo de ação. As práticas visam à emancipação, tendo as pessoas e os grupos sociais como centro e objeto de seu trabalho(...) (INSTITUTO Inhotim, 2011c, p.90)

O que se nota na prática é uma parceria do Inhotim com grupos sociais já estabelecidos, em sua maioria de Brumadinho. Estes recebem o apoio do museu, seja com o nome ou em uma parceria que conta com cursos de formação. A mudança notada no percurso das ações e projetos do Inhotim voltados para a população do entorno foi, por

¹³² Disney das artes. Segundo caderno, jornal o Globo, 8 de outubro de 2011

assim dizer, a exteriorização do museu. Ou seja, se antes eram feitos projetos, alguns que permanecem, outros que foram extintos, que propunham atividades de formação dentro das áreas de atuação internas do Inhotim – artes e jardinagem¹³³ - agora, os projetos englobam diversos setores que extrapolam os limites do Instituto.

O museu atua quase como um coordenador, ou produtor de projetos distintos, indo do campo do artesanato ao musical e tendo como uma de suas funções o auxílio na captação de recursos e a consequente autonomia desses grupos. Entre esses encontram-se o coral Inhotim Encanto, a Banda de São Sebastião, o grupo Descoberta, a comunidade quilombola de Sapé, entre outros. Durante a estadia em Brumadinho pude acompanhar o que é hoje, ou o que restou, do projeto Descoberta: projeto de incentivo e formação de artesãos da região.

Esse projeto iniciou com um grupo de pessoas oriundas de diferentes regiões de Brumadinho e ofereceu, a partir de uma parceria do Inhotim com o Sebrae, curso de capacitação. Um dos objetivos do projeto, segundo uma das participantes, era uma busca por um produto que tivesse uma identidade com Brumadinho. O nome surge da busca por desenvolver esse produto e do material escolhido para ser trabalhado: cobertor. Segundo o relatório anual da diretoria de inclusão e cidadania uma das realizações do projeto foi a “aproximação dos artesãos do grupo Descobertas à estética Inhotim” (INSTITUTO INHOTIM 2010a, p. 63). Apesar dessa aproximação, os produtos realizados, sendo essa uma das queixas de alguns dos artesãos, não eram comercializados na loja do museu. Segundo alguns artesãos as razões para tal não eram claras e muitos assimilam essa não venda a uma não correspondência (estética) entre os produtos por eles realizados e os vendidos na loja. Por outro lado, segundo o Instituto para ocorrer a venda dos produtos era necessário ter um CNPJ. Destarte, o que se percebe é um incentivo na formação e capacitação desses artesãos visando a autonomia deles e uma desvinculação do Inhotim. Apesar disso, o Descoberta abriu frente para outros projetos semelhantes vinculados ao Inhotim. “A avaliação positiva do projeto propiciou o financiamento de um novo projeto pelo ministério do turismo com ampliação das atividades para os municípios de Bonfim, Moeda e Rio Manso no valor de R\$856.665,55” (ibidem, p. 62).

O Inhotim possui os mecanismos para captação de verba e parcerias com entidades de ensino. Ao mesmo tempo, necessita desses grupos que participam desses projetos encabeçados pelo Inhotim e contribuem para o discurso de vetor de desenvolvimento econômico e social e, igualmente, de Instituto comprometido com a melhoria da qualidade

¹³³ um exemplo é o programa *jovens jardineiros* que iniciou em 2005, com 5 jovens de Brumadinho e foi encerrado em 2009. INSTITUTO Inhotim, 2011c, p.86 e 87

de vida e desenvolvimento na região. Isso contribui para a formação de uma imagem “Inhotim” ou mesmo de uma “marca”.

Selbach, que estuda essa vertente de atuação dos museus americanos explica que imagens de marca atreladas aos museus

beneficiam de uma notoriedade, de uma legitimidade de qualidade e de prestígio junto ao grande público, aos turistas e amadores que apreciam as reproduções de objetos de arte. Os museus vendem suas logos e suas linhas de produto sua licença a outros fabricantes e editores. Os royalties podem chegar à 15% do preço de venda. Um verdadeiro mercado nasce¹³⁴ (2000, p. 111 e 112, tradução nossa).

Embora, esta por ora, não pareça ser a realidade do Inhotim, em alguma medida já se nota um direcionamento nesse sentido. A cerâmica e a venda de produtos extra muros do Inhotim são uma indicação. Além disso, Bernardo Paz informa que “vários empresários já me procuraram para criar espaços de moradia na região, com construções sustentáveis e usando o nome do Inhotim. Eles me ofereceram 15% e eu aceitei” (SERAPIÃO, p. 26). Por enquanto a imagem “Inhotim” acontece fortemente atrelada aos projetos de cunho social e cultural, além é claro, atrelada à legitimação de artistas e arquitetos.

No âmbito de projetos sociais e culturais, há projetos semelhantes ao Descoberta no que concerne ao Instituto fornecer algum tipo de formação e incentivo - fora de seu espaço físico - a partir de captação de recursos em sua maioria públicos. Assim, na parte da música, o coral Inhotim Encanto é coordenado pelo Inhotim e os ensaios ocorrem no Lar dos Idosos¹³⁵, em Brumadinho. Já à Banda de São Sebastião, e às outras 3 bandas da região, são oferecidos cursos de formação musical. Em troca, participam de eventos em nome do Inhotim e conseguem, em parceria com o museu, a captação de recursos. É uma via de mão dupla e, nesse sentido, encontra-se talvez um ponto de equilíbrio.

Tanto no caso dos artesãos com a *estética Inhotim*¹³⁶, como no dos corais e bandas onde “as ações têm os objetivos de inserir a população nas atividades de canto e instrumentalização, ampliar o gosto **pela música de qualidade** e formar público” (op. Cit. p. 10, grifo nosso), nota-se um discurso de trazer *uma boa cultura*. **Talvez caiba questionar o que seria a estética desejada pelos artesãos e a música de qualidade desejada pelos**

¹³⁴ “elles bénéficient d'une notoriété, d'une légitimité de qualité et de prestige auprès d'un large public, de touristes et d'amateurs qui apprécient les reproductions d'objets d'art. Les musées vendent également leurs logos et leurs lignes de produits sous licence à d'autres fabricants et éditeurs. Les *royalties* peuvent atteindre 15% du prix de vente. Un véritable marché est né.”

¹³⁵ No início de 2012, quando a pesquisa de campo se deu por encerrada os ensaios ocorriam neste local.

¹³⁶ Reproduz-se o termo utilizado no documento do próprio Instituto no qual é colocado como um dos objetivos do programa a preocupação com o desenvolvimento de produtos com a estética Inhotim. Definir esta estética não seria algo simples, mas inclui-se nas características dos produtos encontrados na loja do museu um bom acabamento, algum tipo de ineditismo ou especificidade, preocupação com a comercialização possuindo embalagens e etiquetas próprias e algum diálogo com o acervo do Inhotim: pela temática, pelos materiais (ecológicos / renováveis), entre outros.

músicos e não, necessariamente, pelo museu. Sobre o Descoberta, apesar de inicialmente ter rendido bons frutos, segundo alguns dos artesãos com os quais conversei o projeto não teve continuidade, terminando com o encerramento do curso junto ao Sebrae. E, segundo o relatório das atividades desenvolvidas pelo museu, um dos desafios dos projetos de música é a falta de interesse de alguns participantes (INSTITUTO Inhotim, 2010a, p. 14).

Nesse sentido, os conceitos de transculturação e zona de contato dos quais se utiliza Pratt são de grande importância para pensar sobre os limites e hibridismos culturais. Por zona de contato entende-se: “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação” (PRATT, 1999, p.27). A partir dos exemplos dados, percebe-se como zona de contato os espaços de Brumadinho e Inhotim, onde estas “culturas díspares” se encontram. Há interesses, modos de operar e até mesmo, uma “estética” divergentes.

Pratt acrescenta que são espaços “no qual pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contato umas com as outras e estabelecem relações contínuas (...)” (Ibidem, p. 31). Estas características se refletem tanto na relação Inhotim povoado com Inhotim museu, mas sobretudo na relação Inhotim com Brumadinho, com as parcerias entre museu e prefeitura, na contratação de funcionários da região e nos projetos de cunho “social”.

Já transculturação refere-se ao que “grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir de materiais a eles transmitidos por uma cultura dominante ou metropolitana” (ibidem, p.30). A autora ainda atenta para como os modos metropolitanos ou dominantes de representação são recebidos e apropriados pela periferia e como a periferia determina também a metrópole.

Os relatos presentes nos documentos do Inhotim demonstram a dificuldade em se aproximar da realidade local, demonstrada pela falta de interesse dos participantes. Por outro lado, o próprio discurso presente neste relato qualifica o que é feito pelo museu como bom e possível de melhorar a qualidade de vida desses cidadãos. Há portanto uma postura a priori de que o que é do museu é de qualidade, que deve ser repassado. Existe uma transmissão de materiais a partir dessa “cultura” dominante; por outro lado existe a apropriação destes pela periferia, que pode ou não realizá-los de maneira a se adequar à “estética Inhotim de qualidade”. Os conceitos de Pratt são bastante esclarecedores dessas relações e apontam que não há uma simetria nessas relações. Tal se reflete nos relatos e na apresentação das propostas do Inhotim.

Um dos impactos marcantes na instauração do Inhotim na região foi a empregabilidade. Sendo a “principal fonte de emprego proveniente de instituição privada individual **na região**, Inhotim empregou formalmente 481 pessoas no ano de 2010, além de contratar estagiários”. Destaca-se que “81,3% dos funcionários residem atualmente no município de Brumadinho (...) e 91,3% incluindo os municípios limítrofes” (INSTITUTO Inhotim, 2011a, doc. não pag., grifo nosso). Desse percentual dois grupos de trabalhadores chamam a atenção: os monitores e os trabalhadores oriundos de comunidades quilombolas.

Os monitores são jovens de Brumadinho, alguns captados através da *Rede que Vale*¹³⁷, e que em sua maioria vê no Inhotim a oportunidade de um primeiro emprego. Muitos estão terminando o ensino médio, cursando o ensino técnico ou a faculdade durante a noite e trabalhando no Inhotim durante o dia. Uma das exigências da seleção é morar em Brumadinho. Alguns monitores, posteriormente, acabam indo para outros setores e crescendo profissionalmente dentro do museu (ver cap. 01).

Na loja de móveis, em uma das avenidas principais da cidade, em uma das mesas à venda, são cortadas flores para enfeitar a vitrine. Ali estão algumas ex-monitoras do Inhotim que me contam que nenhuma, após o trabalho no museu, se envolveu com artes ou algo semelhante. Uma encontra-se desempregada e outras duas são vendedoras. Elas, assim como outros que saíram do Inhotim, apesar de verem no museu um ambiente profissional agradável e de aprendizado, não deram continuidade ao conhecimento ali adquirido e, tampouco, retornaram ao museu em visita. Devido aos baixos salários e à alta carga horária¹³⁸ há uma grande rotatividade de monitores¹³⁹. Além disso, há ainda um distanciamento da realidade local com a do Inhotim. “Não é o mundo ao qual a gente está ligado” me diz uma das ex-monitoras. O que se nota, portanto, é que esse “mundo” Inhotim fica restrito a área do museu, não acompanhando o cotidiano dessas pessoas fora do ambiente de trabalho.

Por volta das 17 hs, na saída do Inhotim, inúmeros ônibus de funcionários com suas camisas vermelhas, verdes, cinzas ou bege saem enfileirados. Alguns desses direcionam-se às comunidades quilombolas. Cinquenta moradores dessas comunidades são contratados pelo museu “garantindo melhora na renda familiar, inclusão cidadã no trabalho e acesso a bens culturais” buscando uma aproximação da comunidade quilombola ao “contexto do museu” (INSTITUTO Inhotim, 2010a, p. 26 e 27). Além da contratação de

¹³⁷ Rede que Vale realiza uma pré-seleção a partir de seu banco de currículos. Entre os pré-requisitos necessários estão a boa aparência e o falar com desenvoltura. Após selecionados os candidatos são encaminhados para entrevista no Inhotim.

¹³⁸ Em 2011 era cerca de um salário mínimo, trabalho de 3ª a domingo, folgando um final de semana por mês e trabalhando cerca de 8hs diárias, recebem assistência médica e alimentação e 5 cortesias para amigos e familiares

¹³⁹ Essa queixa e desmotivação têm sido reavaliadas, e o setor de monitoria passa por uma reestruturação com “plano de carreira”. Criando alguma perspectiva para esses funcionários. (ver cap. 01)

funcionários, Inhotim desenvolve projetos semelhantes à proposta do “Descoberta”, que visam a capacitação para alguma produção (artesanal) buscando uma geração de renda autônoma. Dessas parcerias vislumbra num futuro, que em Sapé, uma das comunidades quilombolas do município de Brumadinho, haja condições para que “se torne uma comunidade visitada por turistas e pessoas interessadas” (op. cit. p.28). Alguns moradores de Brumadinho veem essa parceria como uma real maneira de melhorar a vida de quem ali habita; para outros, a parceria talvez passe por cima de uma tradição e interfira grandemente no modo de vida daquelas pessoas. **Seria necessário estudar quais impactos um possível turismo geraria e igualmente qual relação esses moradores, atualmente funcionários do Inhotim, desenvolveram entre museu e comunidade.**

Muitos dos funcionários do museu não tinham e, curiosamente, ainda não tem, qualquer relação com a arte. A partir de uma iniciativa da biblioteca desejou-se aproximar esse espaço de leitura dos funcionários. Ao perceber que muitos nunca haviam entrado em uma das galerias do museu, a ação foi ampliada realizando uma parceria com o setor educativo. Atualmente, o projeto denominado Encontro Mercado (figuras 63 e 64) desenvolve visitas com os jardineiros, faxineiros e pessoal da manutenção aos espaços do museu. O que se nota, portanto, é que essa aproximação com o museu não deve ser meramente física. Os monitores, os moradores de comunidades quilombola e inúmeros outros funcionários, apesar de irem diariamente ao Inhotim, não têm, necessariamente, conhecimento, para além da sua função desempenhada no Instituto, sobre o conteúdo de seu acervo e não se sentem à vontade, nem convidados à explorar esse museu. A arte contemporânea é uma grande novidade na vida deles.



Figura 62_ participantes da inauguração do projeto. Foto: acervo biblioteca Inhotim



Figura 63_ jardineiros durante visita do projeto Encontro Mercado *Forty Part Motet*, Janet Cardiff, 2001 Foto: acervo biblioteca Inhotim

Antônio, um dos funcionários de desde antes do Inhotim ser Centro de Arte aberto ao público, conta que foi contratado inicialmente apenas para receber, conferir e guardar as obras enquanto as galerias não ficavam prontas. Como era morador de Inhotim, estava disponível para recebê-las na hora que fosse necessário. Atualmente é responsável pela limpeza das galerias e das obras expostas. E ele que trabalha tão próximo das obras conta que até o Centro de Arte crescer por ali, ele “não tinha noção do que era obra de arte.”

Trago aqui uma breve passagem de uma conversa que tive com Sônia. Antiga moradora de Inhotim, mãe de Claudia e Carlos, mulher de Pedro e atualmente funcionária do setor de jardinagem, demonstra a importância e necessidade de se fazer um convite aos funcionários para conhecerem o museu:

Sônia- Achei aquela obra que tem tudo vermelho¹⁴⁰ muito bonita. Nós fomos visitar. É muito bonita. Uma vez no mês nós vamos visitar as galerias, no projeto da biblioteca, encontro marcado. Ai nós ficamos conhecendo. A última vez que nós fomos, foi lá. Eu não tinha ido ainda. Eu já tinha ido em outras, agora nessa me marcou muito, eu achei muito interessante. Tão diferente.

Anna Thereza - E antes desse programa da biblioteca, a senhora já tinha ido em alguma galeria?

Sônia- Não, ainda não. Só fui depois que a biblioteca abriu. **Eles convidam e a gente fica alegre.** Agora é que eles organizam tudo né. E, então quando a gente saía nesses carrinhos¹⁴¹ pela mata, pra gente não tinha coisa melhor. Era uma alegria. A turma ia toda né. E ai a gente ia conhecendo mais coisas também, porque é muito interessante. **Lugares que eu não conheço né. Porque mudou tudo. Então agora é que eu estou conhecendo.**

No depoimento de Sônia destaca-se a necessidade do convite, que em sua relevância aponta ao ainda não pertencimento e inclusão ao local. Esse não pertencimento é demonstrado ainda em outra fala sua ao afirmar que *não conhece o lugar onde viveu porque mudou tudo*, perdeu, portanto, suas antigas referências.

Além dessas atividades internas, se vê o apoio e parceria de Inhotim em eventos na cidade. Durante minhas estadias alguns eventos ocorreram: encontro de corais, feira de artesanato, apresentação de teatro, seminário regional de patrimônio cultural, entre outros. Todos realizados com apoio ou pelo Inhotim. Detenho-me no Seminário que tive oportunidade de participar e acompanhar mais de perto. Seguem minhas anotações de alguns momentos dos dois dias do evento:

Por volta das 20:00hs, enfim acabam as apresentações do dia. Do lado de fora do salão há um grupo que conversa. Duas das pessoas são do Inhotim.(...) Na volta, de Betim para Brumadinho, o carro vai cheio de material que sobrou das oficinas, de bolsas feitas com saco de cimento e

¹⁴⁰ refere-se à obra *desvio para o vermelho* de Cildo Meireles

¹⁴¹ carrinhos elétricos, semelhantes aos utilizados em campos de golfe, transportam os visitantes para as obras mais distantes e realizam o transporte interno de funcionários

algumas fotos que vão colocar em exposição amanhã (...) Os comentários são sobre as sacudidas na cadeira e o desconforto de “cortar” a palavra de gente importante. O telefone toca. “Não, nenhuma autoridade confirmada por enquanto. E olha amanhã vamos ter que ser rígidos com o horário. Tá dando não. Amanhã vai ser no nosso território.”

No dia seguinte o evento tem início com atraso, na ASA, a faculdade da cidade. (...) e, depois do almoço, continua no Inhotim. (...) O seminário (...) tem início em Inhotim mais de uma hora depois do esperado. Por fim, coxinha, pão de queijo e quibe, e alguém do museu diz que “o povo tem que ir embora, pois daqui a pouco vão passar a vassoura.” Quando dou por mim já não tem mais salgadinho nem nada. Sobrou um isopor no chão, que depois descubro cheio de refrigerantes. Tiramos então as fotos das cidades e municípios vizinhos da parede, organizando-as por localidades para serem devolvidas às respectivas prefeituras. E levamos (...) o que sobrou para o carro. O enorme isopor também. “Imagina que vamos deixar ai os refrigerantes. E os salgadinhos, tinha sobrado algum? (...)”

Uma das organizadoras já vinha com os olhos vermelhos de choro. (...) Sentia-se aliviada por aquilo tudo ter acabado.”

A organização ficou a cargo das prefeituras de Betim e Brumadinho. Os parceiros entraram com a oferta do espaço e o apoio. A parceria acontece mais como uma indicação de um “bom evento” do que propriamente um apoio organizacional, financeiro e de infraestrutura. O mesmo, segundo pessoas ligadas a prefeitura e a faculdade, ocorre em outros eventos em parceria com o Instituto. A queixa, no geral é que a parceria é mais simbólica do que “ativa”. Por outro lado, nota-se uma cobrança do município em uma participação maior do Inhotim na vida da cidade. Deste modo, não apenas o Inhotim deseja se expandir, mas lhe é exigida essa expansão. Sem tentar encontrar a ponta deste círculo, o que cabe aqui pensar é que essa atuação extramuros vai além da atuação de um museu. O Instituto atua muito além de seu acervo e, mesmo sem realizar ações efetivas, tem repercussão e opera no município.

Para os funcionários das prefeituras (de Brumadinho e municípios vizinhos), contar com o apoio do Inhotim é quase uma provação, e coloca a boa realização do evento como uma obrigação ainda mais árdua. Como disseram algumas pessoas com quem conversei “Inhotim faz com que sejamos melhores.” E esse ser melhor por vezes é dificultado pelos poucos recursos em comparação com os do Inhotim. A cena do isopor demonstra isso e traz à tona esse grande vão que separa o que existe no Inhotim e o que existe ao redor. Essa disparidade é evidenciada quando essas parcerias ocorrem. O isopor, por exemplo, era algo destoante no espaço do Inhotim assim como as fotos coladas às pressas na parede.

Deste modo, ao que parece há um desejo de aproximação e melhoria da qualidade de vida da população por parte do museu, mas talvez essa aproximação deva se dar de maneira mais horizontal e não tão vertical, buscando entender qual é a formação e real necessidade dessa população em ser atendida e “ajudada”. O próprio partir por princípio de que há uma carência já é uma afirmação de que de um lado tem algo importante que do outro não tem. E, igualmente, é necessário ver os projetos e ações como parcerias onde

existe uma via de mão dupla. Um exemplo que ficou na memória da população da região e que de algum modo, demonstra o quão distante é, por vezes, Inhotim da realidade onde está inserido, foi a apresentação do Teatro Oficina. Essa apresentação, além de polêmica, contou, em sua realização, com a presença de alguns membros do Descoberta e foi apresentada nos jardins do Inhotim, terminando dentro de um dos restaurantes. Relata uma das artesãs:

Os artesãos foram convidados para fazer figurinos e cenários. O figurino quase não existia, era mais colar. Ficamos esperando um tempão, depois explicaram o texto. Os atores vão entrar nus de quatro, ela vai lamber o rabo dele (...) depois a dança do siri (...) eu sai antes de explicarem tudo.



Figuras 64 e 65_ Apresentação teatro oficina no Inhotim. Fotos Igor Marotti

Esse episódio demonstra que, apesar de todos os projetos e esforços que buscam uma aproximação do Inhotim com o entorno e, embora tenham resultados muito positivos, este ainda é um estranho no local e por vezes gera, perante o desconhecimento, um afastamento ainda maior da população. Há quem ache caro¹⁴², quem não entenda o que pode ir lá fazer, quem tenha receio, quem diga que não entende o que está exposto, entre inúmeras outras justificativas. De uma maneira geral, as opiniões contrárias ou indiferentes ao museu convergem para um ponto: o museu não lhes diz respeito. Este é um dos desafios do Inhotim nessa aproximação com o entorno, ganhar uma forma que os aproxime e identifique.

No teto da casa duas nuvens cinza inicialmente em dois opostos, dividem agora o mesmo quadrado. Há entre elas ainda um espaço porém, observando com atenção é possível ver algumas bolinhas de isopor que passam de uma nuvem à outra. Esse trânsito faz com que as nuvens ganhem outra forma. Dali, elas podem formar juntas um grande

¹⁴² desde 2012 a entrada no museu às terças-feiras é gratuita

continente, que ocupará o quadrado latitude C, longitude 4 (se nomear um lado com letras e o outro com números), nesse mapa de fronteiras móveis. Ou podem simplesmente se desfazer em inúmeras nuvens ou se manter nas duas originárias, mas agora cada uma com alguns elementos da outra. Eu observo por um tempo essas soluções e dissoluções. Mas o que importa é que o que era uma nuvem hoje, amanhã já não será mais. O enorme continente, mesmo que se forme, nessa obra, sempre será remodelado, e pode mesmo se desmembrar. Eu me levanto do degrau, desço e saio pela mesma porta que entrei. Lá fora, no céu de verdade, nenhuma nuvem. Por vezes as transformações cessam e se encontra enfim, um equilíbrio.

Considerações finais

Partindo-se da pergunta como as obras habitam o espaço do museu e como o museu se deixa habitar pelas obras, algumas questões concernentes à relação da arte contemporânea com o museu e, conseqüentemente, com a museologia foram colocadas. Teve-se como foco o Inhotim a partir do estudo de suas obras. Como desdobramento deste estudo, a relação das obras com o espaço do museu e essa percepção expandida para o espaço do Inhotim com entorno foram de grande importância. A partir destas relações foi possível observar sua (re)configuração espacial e de atuação e as possíveis reflexões para o campo da museologia.

Tendo em vista a complexidade do Inhotim, inúmeras abordagens e questionamentos poderiam ter sido feitas, assim como outros focos de pesquisa poderiam ter sido tomados. A ação do educativo, o funcionamento da diretoria de inclusão e cidadania, a curadoria artística¹⁴³ ou mesmo botânica, merecem isoladamente um estudo aprofundado. Do mesmo modo, a trajetória de algumas obras e a participação dos envolvidos nesse processo e o impacto sociocultural do Inhotim na região merecem ser explorados. Porém, por ser artista educadora e estudante de museologia, me interessei pela relação dessas áreas afins. Corroborou para esse interesse a falta de conexão, por vezes, desses assuntos. Com isso, não creio, de maneira nenhuma que este campo está concluído, mas sim acredito poder contribuir para posteriores estudos.

A observação das obras partiu do princípio que a arte contemporânea, ao contrário da arte moderna, constrói uma relação (proposital e ativa) com o espaço, o insere na sua “estrutura”, o que influencia na sua apreciação. Deste modo, não há como separar obra e meio ao qual está inserida. Ou seja, a arte se realiza, se apropria e compreende o espaço como parte ativa da obra, o modificando e sendo modificada por ele.

Outro fator importante, percebido em Inhotim, é a exibição em caráter permanente de muitas de suas obras. Correspondem à grandes estruturas “enraizadas” no museu, para as quais a possibilidade de traslado representa uma grande mudança de significado para a obra, chegando mesmo a sua destruição. O local de exposição passa a ser também a “reserva técnica”.

Deste modo, não há uma flexibilização do museu como a apresentada por Sonia Castillo (2008) e por Lisbeth Gonçalves (2004), na qual o espaço expositivo é inteiramente modificado entre uma exposição e outra. No Inhotim, devido a exposição em caráter

¹⁴³ durante o desenvolvimento desta pesquisa, frequentaram junto comigo dois pesquisadores, um com foco nos impactos sociais do museu e o outro com foco na coleção artística. Existem igualmente pessoas que já pesquisaram o museu, em suas monografias e dissertações poucos foram os que trataram da interseção museologia e arte.

permanente essa flexibilização se dá de forma complementar a cada nova entrada de obra, o espaço se modifica mas as obras permanecem e outras são acrescentadas. Estas autoras realizam um paralelo entre as exposições de arte e o teatro ao apresentarem a versatilidade e dinâmica do espaço nas diversas exposições, traçando um paralelo com a cenografia teatral e o espaço do palco em constante transformação.

Há uma aproximação do Inhotim, com a teatralidade, no que tange o envolvimento que o espaço terá (GONÇALVES, L., *ibidem*). O espaço é visto como um invólucro, como se o visitante atuasse em uma peça teatral, como se estivesse no palco. “O visitante se envolve num jogo de representações e projeções a partir da sua própria história, de sua experiência de vida. Não há separação entre cena e espaço do espectador” (*ibidem*, p. 20). Este seria talvez, um contraponto da participação ativa apresentada por Eco (2010), na qual, apesar de fisicamente ativo, o fruidor permanece sendo espectador. Esta relação teatral apresentada por Lisbeth, estará fortemente presente no Inhotim. Porém, essa autora se questiona sobre “até que ponto as características da arte e da cenografia da exposição caminham em direções semelhantes” (2004, 21). Nesse sentido, conforme visto, a configuração apresentada em Inhotim procura uma semelhança entre as características da arte que expõe e a forma de expô-la.

No Inhotim o cenário da exposição é elaborado a partir das construções das obras e galerias; do projeto paisagístico do jardim; e dos resquícios que existem, de certa forma, camuflados por toda essa estrutura nova, organizada e limpa do museu. Esse museu também se reconfigura com frequência, mas não exatamente da forma proposta por estas autoras. O Inhotim a cada nova obra se transforma a partir dos diálogos que se estabelecem entre as obras e o jardim. Neste sentido, reforça-se a análise das obras de arte contemporânea que possuem uma relação específica com o local: sendo *site-specific*, como no caso da obra *Sonic Pavilion*, de Doug Aitken, apresentada no primeiro capítulo, ou em obras que não são assim consideradas, como é o caso da *Através*, de Cildo Meireles e *Continente-nuvem*, de Rivane Neuenschwander, respectivamente apresentadas no segundo e terceiro capítulos desta dissertação. Estas últimas ganham uma “felicidade específica” de *site-specific*, que enriquece a obra.

Para os museus de arte é necessário se perguntar cada vez mais o que “deseja” o seu acervo, a partir de seus materiais e intenções artísticas. E isso não é distante, por exemplo, do que já fazem os conservadores quando vão “cuidar”, por exemplo, de uma pintura. Eles vão perguntar qual clima é necessário, qual tipo de tinta, o que pode ser efetivamente aplicado na obra e ainda, como o ambiente vai se relacionar com aquela obra, em termos de umidade, temperatura, entre outros. Na arte contemporânea para além dessas relações do ambiente e materiais (como visto no cap. 01) estas especificidades serão ainda

de outra ordem. São ampliadas para a relação do espectador, que agora não será mais aquela pessoa que apenas observa, mas também que participa e, também, para uma relação simbólica e na forma de operar dos visitantes com a obra a partir da relação dos materiais com a obra e local.

Esta dissertação focou na importância do museu de arte contemporânea em ter a percepção do que a obra necessita e suscita para “acontecer” e de que forma obra e local podem dialogar. Este recorte pode ser ampliado ao Inhotim como um todo. Foi utilizada no segundo capítulo, uma analogia do museu como armadilha e, no terceiro, apresentou-se o museu como *continente-nuvem*, em direta apropriação do título da obra de Rivane Neuenschwander. Uma comparação não exclui a outra. A proposta *armadilha* diz respeito à adaptação e flexibilidade constante a partir de sua presa: seja ela o artista e a obra, o visitante, a população local, os investidores ou os funcionários. Existem, então, várias presas sobre as quais, é necessário conhecer previamente para a sua captura. Como *continente-nuvem* o museu vai tendo flexibilidade na sua atuação e também, nos seus limites, tal como vem acontecendo no Inhotim. Deste modo, são formas complementares de pensar o museu e de auxiliar neste estudo de caso.

Não se sabe até quando se dará o crescimento do Inhotim, seja em termos de propostas de atuação, seja espacialmente ou mesmo em acervo exposto “permanente”. Tem-se então, algumas incógnitas sobre os rumos que o Instituto irá tomar. Como se viu, em seu breve percurso inúmeras barreiras, interdições e mudanças foram feitas. Porém, parece se aproximar do que era um projeto inicial, já apontado no catálogo *Cultural Park Inhotim* ([200-]a). Apresentava-se como um espaço de arte onde o visitante poderia habitar, passar o tempo que fosse necessário e onde teriam pousadas, SPAs, moradias e campo de golf. Bernardo Paz diz que “Inhotim já está pronto na minha cabeça. E a expectativa de ver tudo funcionando é muito grande. Até agora fizemos 10%” (SERAPIÃO, pg. 26). “Ele afirma que vai construir hotéis, condomínios, campos de golfe. Tem até um terreno reservado para um aeroporto” (idem). O primeiro passo para essa proposta inicial já vem sendo realizado: a pousada, já em construção, é um projeto da arquiteta Freuza Zechmeister e conta com 42 chalés com cerca de 100m² cada um, além de outras unidades para hospedagem.

Selbach, apresenta projetos discutidos para o Massachusetts Museum of Contemporary Art (MASS MoCA), no início da década de 90, que se assemelham ao que se vê nesse projeto do Inhotim: “Um propunha a construção de um hotel de 145 quartos, ligado diretamente às diversas salas do museu, um outro se oferecia a converter um dos prédios (do museu) em centro comercial”¹⁴⁴ (2000, p.157, tradução nossa). Caso fosse levado ao

¹⁴⁴ “L’un proposa la construction d’un hotel de 145 chambres, relié directement aux diverses salles du musée, un autre offert de convertir un des bâtiments en centre comercial”

cabo, “de um local ao serviço da arte contemporânea, do artista e do amante de arte, o complexo do MASS MoCA se tornaria em local ao serviço de clientes-consumidores indiferenciados”¹⁴⁵ (ibidem, p. 161, tradução nossa). Não se sabe ainda quais rumos estes acréscimos, na configuração e atuação do Inhotim, tomarão, e tampouco o que espera como “presa”.

No que tange a museologia e a definição de museu, na realidade o Inhotim tenta se afastar desse “imaginário museológico”. Autodenomina-se como Instituto, tendo sido anteriormente Instituto Cultural, alcunha que foi retirada, passando a ter um sentido ampliado. Este posicionamento reforça a percepção do termo museu ainda atrelado às definições das décadas de 50¹⁴⁶ e 60¹⁴⁷, onde as atividades do museu se restringiam, essencialmente, à conservação e à exposição de objetos materiais ou animais (no caso de zoológico e aquários).

Segundo relatório das atividades do Inhotim “a imagem do museu como um espaço fechado e restrito, distanciado do contexto a que pertence, já não é compatível com o cenário contemporâneo” e acrescenta que “Inhotim caminha **pioneiramente** nesse sentido” (INSTITUTO Inhotim, 2011a, grifo nosso). Ao observarmos outras tipologias de museu, percebemos que em Inhotim, apesar de se tratar de um jardim botânico e museu de arte contemporânea, pode-se buscar uma aproximação com museus comunitários ou com ecomuseus. A partir das afirmações destacadas acima, nas quais ressalta-se o pioneirismo ao se perceber o contexto ao qual pertence, nota-se uma anulação das discussões da museologia¹⁴⁸. Cabe ressaltar que já na definição de museus comunitários está prevista a aproximação com o contexto a que pertence. Por este museu entende-se

que não depende do espaço amplo, mais extensivo geograficamente, tem a proposta de um espaço social de encontro em torno do patrimônio como gerador de sentido da população local e circunvizinha, verificando suas múltiplas funções sociais, onde se deve fomentar os processos de identificação cultural e de melhoramento da qualidade de vida dos grupos sociais. (OLIVEIRA, 2007)

¹⁴⁵ “d'un lieu au service de l'art contemporain, de l'artiste et de l'amateur d'art, le complexe du MASS MoCA est devenu un lieu au service de clientes-consommateurs indifférenciés.”

¹⁴⁶ segundo o ICOM, em 1951 “le mot musée désigne ici tout établissement permanent, administré dans l'intérêt général en vue de conserver, étudier, mettre en valeur par des moyens divers et essentiellement exposer pour la délectation du public un ensemble d'éléments de valeur culturelle: collections d'objets artistiques, historiques scientifiques et techniques, jardins botaniques et zoologiques, aquariums.” EDSON, Gary. Définir le musée. In. MAIRESSE et DESVALLÉES. Vers une définition du musée? Paris: L'Harmattan, 2007, pg. 42

¹⁴⁷ em 1969 “L'ICOM reconnaîtra comme musée toute institution permanente qui conserve et expose à des fins d'étude, d'éducation et de délectation des collections d'objet d'importance culturelle ou scientifique.” EDSON, Gary, 2007, p. 43

¹⁴⁸ nos anos de 1994 e 1995, o Icom tratou em sua série de estudos anual do tema museologia e comunidade. Além disso, a definição de museu pelo Icom, informa que é uma instituição ao serviço da comunidade e seu desenvolvimento.

Já o ecomuseu amplia a área de atuação do museu comunitário e não separa museu e comunidade. Hugues de Varine, um dos inventores e propagadores do termo, explica que uma das aplicações de ecomuseu

utiliza o espaço natural e o *habitat* tradicional, assim como os problemas contemporâneos, em uma perspectiva global, sem deslocar seus elementos, que conservam, assim seu contexto normal. Ela se dirige, enfim, a um público nacional para que este se concilie com seu meio ambiente. Em certa medida, ela leva em conta a população local, considerada ao mesmo tempo como tema de estudo (da mesma forma que os objetos e os sítios) e como público privilegiado de ação educativa. (VARINE, 2000, p. 68)

Para Varine “(...) o prefixo “eco” refere-se a uma noção de *ecologia humana* e às dinâmicas que o homem e a sociedade estabelecem com sua tradição, seu meio ambiente e os processos de transformação desses elementos (...)” (ibidem, p. 69). A população é agente, tema e público desse museu que tem como principal objetivo o seu desenvolvimento.

A necessidade em se afirmar como algo que vá além do que se julga ser um museu reflete, paradoxalmente, uma vontade em se firmar como um paradigma museológico. Algumas notícias sobre o Inhotim o veem dessa forma: enquanto proposta inovadora de museu de arte contemporânea. O próprio Bernardo Paz, em entrevista (ao Manhattan Connection) se diz surpreso em perceber que criou algo único no mundo.

É necessário refletir sobre em que aspectos ou reunião destes, o Inhotim é realmente paradigmático. Cabe aqui ressaltar que ainda é um Instituto em construção e as suas diretrizes e formato, parecem estar sendo constantemente reelaborados. Tal reelaboração talvez não fosse presente caso o museu se encontrasse em um grande centro urbano, onde as tensões, desafios e relações entre museu e localidade já seriam esperados ou mesmo conhecidos. Ao mesmo tempo, o fato de poder se expandir e com isso criar espaços não apenas destinados à exibição, cria uma dinâmica que, segundo catálogo de 2009, “o Inhotim sempre será... nunca estará terminado” (INSTITUTO Inhotim, 2009, p. 43).

Em termos de proposta espacial, congregando jardim e arte contemporânea, haja vista no capítulo 1, dessa dissertação, Inhotim apresenta configuração semelhante à de outros museus. Porém, ao somar o aspecto espacial, seu acervo, sua grandiosidade e as várias frentes de atuação, entre elas a “inclusão e cidadania” e a “educativa”, talvez, tenha aí, a reunião de algo único.

Outro quesito relevante é a sua busca por uma autossuficiência. Muitas obras são produzidas e elaboradas contando com a equipe do Inhotim, caso da obra *Sonic Pavilion*. As que não são nem elaboradas nem produzidas, contam com uma equipe atenta ao

“funcionamento” da obra, como foi o caso por exemplo da *Continente-nuvem*¹⁴⁹ e da *Através de Cildo Meireles*. Sobre esta última o próprio artista diz que a montagem em Inhotim, se tornou paradigmática.

Além da produção das obras, feita pela própria equipe do Inhotim¹⁵⁰ possui uma produção de cerâmica, de pavi-s e ainda conta com a empresa Horizontes¹⁵¹, de mesmo dono, que é ligada à construção civil. Todas atuam na área total¹⁵² do Inhotim, havendo pouca terceirização da mão de obra. Neste sentido, talvez, exista aí uma novidade em sua atuação e gestão como “museu”.

Como forma de não se enquadrar em nenhuma das categorias existentes, o Inhotim passa a se auto definir, pura e simplesmente, como “um lugar”. Assim, lê-se que “Inhotim é um lugar em contínua transformação, onde a arte convive em relação única com a natureza” (INSTITUTO Inhotim, [200-]c), segundo o mesmo documento, existia o desejo de

transformar Inhotim em um destino, “um lugar” ímpar e diferenciado, onde as diversas formas de manifestação de arte, tanto do homem quanto da natureza, possam expressar-se em sua plenitude, de forma complementar e com inserção sociocultural das comunidades do entorno. (idem)

A definição do Inhotim como um lugar é uma constante em seus catálogos e textos de divulgação. Para além disso de forma geral se auto proclama Inhotim, excluindo o termo Instituto ou qualquer categoria na qual possa se enquadrar (museu, centro de arte, centro cultural). Em inúmeros textos é tratado, gramaticalmente, sem a presença de artigo, lê-se com frequência em Inhotim, e não no Inhotim, o que parece reforçar a idéia de lugar e destituí-lo de outras categorias. Essa separação entre Inhotim lugar e Instituto, fica clara na passagem “as atividades desenvolvidas em Inhotim são promovidas pelo Instituto Cultural Inhotim”. (idem)

Qual e como será, então, esse “lugar chamado Inhotim” (INSTITUTO INHOTM, 2010a) declarado pelo Instituto? Após a criação da diretoria de inclusão e cidadania, o Instituto se organiza para criar um relato histórico da região e, igualmente, inserir a sua própria história, através do Centro de Memória, neste relato. Parece com isso buscar uma estabilidade, juntamente com uma identidade. Ao se dizer um lugar, pretende demarcar um lugar “próprio” ao lado do município sede e, igualmente um lugar “próprio” entre os museus

¹⁴⁹ A artista conta que em Inhotim a obra ganhou uma automação de ventiladores que anteriormente não possuía.

¹⁵⁰ O que não ocorria no início do museu. Vindo uma equipe de São Paulo para montagem, produção e execução das obras.

¹⁵¹ Esta empresa não atua exclusivamente para Inhotim, mas nas construções necessárias no Instituto é chamada a atuar.

¹⁵² Esta é mais uma dificuldade do uso do termo Inhotim. Já que existem essas inúmeras funções desempenhadas nos “bastidores” do museu. Assim há a área de exposição e o entorno, onde existe essa variedade de produção.

de arte. Assim, busca uma estabilidade nos “meios” geográfico e conceitual. Por mais que ainda esteja se “definindo” e seja um museu relativamente novo tem conseguido deixar de ser um espaço fluido para se tornar um lugar com práticas demarcadas, conhecido por esta nova atribuição dada ao antigo nome, Inhotim.

A sua configuração como espaço de hotelaria, polo gastronômico¹⁵³ e de comércio indica algo para o qual Selbach, em seus estudos sobre os museus americanos, aponta. O Inhotim, em inúmeros aspectos se assemelha ao modelo americano de museu, de instituição privada, sem fins lucrativos, com atuação pública¹⁵⁴, que conta, entre seus patronos, com os amigos do museu, grandes investidores (atualmente a Vale, é a maior patrocinadora) e ajudas do governo por meio de leis de incentivo à cultura e por isenção fiscal. Deste modo

Ainda que o seu estatuto jurídico os assimile às associações sem fins lucrativo, se beneficie de um estatuto de isenção de imposto, e se baseie, para o seu financiamento, em uma filantropia frequentemente interessada, enfrentam as severas leis do mercado e da concorrência. (SELBACH, 2000, p. 235, tradução nossa)¹⁵⁵

Por outro lado a experiência possibilitada pelas obras e jardins e a sua distância de um grande centro urbano, com todo um percurso para lá chegar, o transformam em “um lugar” quase imaginado, como nos contos das cidades invisíveis de Ítalo Calvino (2008). Apesar de inserido na região - pelas relações apresentadas ao longo dos capítulos - tendo uma breve história e uma outra que o sobrevoa, parece se transformar aos poucos em uma “nova cidade”, tal como dito por um de seus funcionários. Ali as pessoas vão, se instalam e ficam dias embebidas naquele imaginário onde habita a arte contemporânea, as plantas do jardim botânico e seu idealizador, Bernardo Paz. O Inhotim, por assim dizer, leva ao extremo aquilo que propõe Lisbeth Gonçalves sobre o envolvimento do visitante com a exposição. E enfim, eu me pergunto a questão que se fez Selbach: “Podemos considerar, nestas condições, que a partir de um lento desvio do comportamento museológico, os museus copiem as técnicas comerciais de uma Disneylândia ou de um parque temático?” Este mesmo autor propõe uma resposta: “os museus não vão mais *in fine* procurar vender suas coleções ao público, mas vender o lazer e diversão cultural: o setor do *l’edutainment*¹⁵⁶ nasce”¹⁵⁷ (SELBACH, op cit, p. 241, tradução nossa)

¹⁵³ O que em certa medida já ocorre, havendo mesmo pessoas que vão ao museu apenas para almoçar. Caso de executivos e funcionários das mineradoras da região.

¹⁵⁴ O Inhotim é considerado uma OSCIP- organização de sociedade civil de interesse público

¹⁵⁵ “même si leur statut juridique les assimile à des associations à but non lucratif, s'ils bénéficient d'un statut d'exemption en matière d'imposition, et s'ils reposent pour leur financement sur une philanthropie souvent intéressée, ils se heurtent néanmoins aux dures lois de l'arché et de la concurrence”

¹⁵⁶ o termo une educação com entretenimento

¹⁵⁷ “Pouvons-nous envisager, dans ces conditions, qu'après une lente déviance du comportement muséal, les musées copient les techniques commerciales d'un *disneylandou* d'un parc à thème?”

A partir das considerações de Selbach e dos esforços do Inhotim em se afastar de uma concepção “fechada” de museu, se afirmando como um *lugar*, pode-se observar o Instituto Inhotim como uma nova proposta de museu para arte contemporânea. Nesta proposta inclui-se, como uma de suas características primeiras, uma atenção às especificidades das obras, algumas delas explicitadas ao longo desta dissertação. A possibilidade da exposição de obras de grandes dimensões em caráter permanente é um aspecto marcante, embora igualmente observado em outros espaços. Observa-se nesta proposta do Inhotim uma possibilidade de remodelação constante do museu, seja espacialmente ou na sua atuação.

Para além desses aspectos, há a busca por uma gestão “autossuficiente” de sua infraestrutura, ou seja, possui pouca terceirização e desenvolve pesquisa e experimentação nas diversas áreas em que atua. Inclui-se nessas áreas de atuação a manutenção e construção do grande parque, das obras e do espaço. Caminha, igualmente, no sentido de uma autossuficiência onde se dependa cada vez menos de recursos públicos, tal como alguns museus americanos que têm uma certa satisfação em afirmar que se mantêm 100% sem verbas públicas (ibidem). Estes aspectos são fatores importantes para a percepção de um museu no século XXI. Sem entrar no mérito aqui sobre de onde viria o capital necessário para a construção e sustentação do Instituto Inhotim, o fato é que se observam medidas para que se torne, por meio do *edutainment*, cada vez mais autônomo. O aumento do valor de entrada e do valor do serviço de transporte interno, o alto custo da alimentação no interior do Instituto, a presença de duas lojas com produtos próprios e de terceiros e a possibilidade de lojas de marcas em seu interior, entre outros, reforçam essa percepção.

A proposta de um espaço de dormida, como hotéis e pousadas, onde o visitante se demore um tempo de pelo menos um dia inteiro de visita e um pernoite, também demonstra uma imersão no universo artístico de certa forma¹⁵⁸, inovadora. Por fim, a combinação de acervo artístico e botânico, embora com separação na atuação dos profissionais que lidam com cada tipologia de acervo (ver cap. 01 e 02), possibilita novas relações - sobretudo no que diz respeito aos limites das obras inseridas em um espaço “delimitado” como o museu - ao menos no campo das artes.

Apesar do Inhotim, em alguns aspectos, parecer extrapolar as funções do museu, mantém aquelas previstas pela definição do ICOM. O seu transbordamento pode ser visto também como uma forma diferenciada de atender a tais funções. Por outro lado, a própria definição do ICOM (ver introdução, pg. 20) merece ser revista. Em recente publicação,

“Les musées vont *in fine* ne plus chercher à vendre leurs collections aux publics, mais à vendre des loisirs et du divertissement culturel: le secteur de l'*edutainment* est né”

¹⁵⁸ Como visto anteriormente em algumas obras distantes de grandes centros, como as de Land-art, há essa experimentação onde o tempo da visita e o deslocamento são de grande importância

pensadores da museologia foram chamados a propor uma redefinição de museu. Algumas reflexões se aproximam de aspectos observados no Inhotim.

O caráter “sem fins lucrativos” aparece em alguns textos onde é apontada, entre outras, a dificuldade dos museus em lidar com a globalização e inserção em sociedades baseadas em critérios competitivos-mercantilistas. Deste modo, alguns museus são geridos como “produtos culturais rentáveis”¹⁵⁹ (SANSONI In. MAIRESSE e DESVALLÉES, 2007, p. 131). O caráter não-lucrativo parece para alguns pensadores

cada vez menos adequado. O caráter comercial de numerosas atividades ligadas ao financiamento do museu (da gestão das lojas à alienação de coleções) parece para vários entrevistados incompatível com o qualificativo *não lucrativo* que deveria por razões práticas, ser suprimido. (MAIRESSE, 2007, p. 216, tradução nossa)¹⁶⁰

A partir da definição do ICOM, este autor propõe uma redefinição na qual o museu é

uma instituição permanente, **raramente autossuficiente**, atenta à sua imagem visual, ao serviço da identidade cultural de uma sociedade, aberta ao público e que faz pesquisas sobre os testemunhos materiais do homem e de seu meio ambiente, os adquire, gere, conserva, comunica e notadamente, os expõe principalmente para fins de educação, mas também **de turismo**, prestígio, estudo ou **lazer**. (ibidem., p. 224, tradução e grifo nossos)¹⁶¹

Nesta proposta de Mairesse, encontra-se uma preocupação com a complexidade da autossuficiência dos museus em oposição ao caráter não lucrativo simplesmente. Além disso acrescenta a finalidade de turismo e lazer entre as funções do museu. Tais acréscimos e modificações são pertinentes ao se observar o caso do Inhotim. Além da busca pela autossuficiência, esta definição aproxima-se também do Inhotim no voltar-se para um relaxamento e lazer do visitante, atrelada à uma experiência sensível e um fortalecimento como destino turístico.

Sobre a experiência sensível, uma definição que corrobora para isso é a de Deloche. Segundo ele,

o museu é uma função específica, que pode ter ou não a figura de uma instituição, cujo objetivo é de assegurar, **pela experiência sensível**, o arquivamento e a transmissão da cultura entendida como o conjunto de

¹⁵⁹ “Les effets négatifs de cette crise se reflètent sur les musées en une certaine désorientation par rapport à leurs activités et leur finalité, conduisant aux extrêmes qui voient les musées considérés et utilisés par des groupes privés comme de simples entreprises au service de leurs intérêts, gérés comme des produits culturels rentables.”

¹⁶⁰ “ainsi, le caractère non lucratif clairement affirmé du musée semble de moins en moins compris. Le caractère commercial de nombre d’activités liées au financement du musée (de la gestion de la boutique à l’aliénation de collections) paraît, pour plusieurs intervenants, incompatible avec le qualificatif *non profit* qui devrait, pour des raisons pratiques, être supprimé.”

¹⁶¹ “Une institution permanente, rarement autosuffisante, soucieuse de son image visuelle, au service de l’identité culturelle d’une société, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l’homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les gère, les conserve, les communique et notamment les expose, principalement à des fins d’éducation, mais aussi de tourisme, de prestige, d’étude ou de détente.”

aquisições que fazem de um ser geneticamente humano um homem. (ibidem, p.99, tradução e grifo nossos)¹⁶²

Para além da experiência sensível apontada por Deloche como o modo pelo qual os museus asseguram os seus objetivos, a possibilidade de não apresentar a figura de uma instituição é outro fator que aproxima esta tentativa de definição de museu do que é o Inhotim atualmente. Ao não delimitar a apresentação do museu como uma instituição (ideia esta também presente em outros autores) deixa um grande campo de possibilidades abertas, inclusive a do museu como lugar. A inadequação a uma categoria do “formato” apresentado pelo Inhotim reflete-se talvez nesse grande campo de possibilidades que os museus possuem atualmente. O fato do Inhotim ter uma fluidez tanto em sua forma física, não sendo somente parque, nem somente galeria, possuindo distintas tipologias de acervo e ainda, apresentando modificações e ampliações constantes reflete esse campo expandido de possibilidades. Em adição a sua atuação por um lado como “agente social e cultural” e por outro, como “empresa” demonstram alguns dos formatos possíveis que os museus podem tomar no desenvolvimento de suas ações.

Essa abertura à flexibilizações é vista igualmente no desenvolvimento da redefinição apresentada por Scheiner. Diz ela que **“o museu é um processo**, nós sustentamos uma definição evolutiva de museu, se modificando, melhorando e/ou se completando quantas vezes forem necessárias” (ibidem, p. 165, tradução nossa).¹⁶³ Deste modo aponta para a importância de não se fechar esta definição e conseqüentemente, a atuação dos museus, como algo em processo sem necessariamente, uma conclusão.

A partir das redefinições propostas percebe-se uma necessidade de abertura da compreensão do que se pode qualificar como museu segundo suas práticas. Nota-se que tais propostas refletem questionamentos em âmbito mundial sobre os caminhos tomados na prática e que passam a ser discutidos pela museologia, que revê constantemente sua conceituação. A análise aqui desenvolvida buscou demonstrar, a partir do estudo de caso do Inhotim, de que forma esse espaço e proposta trouxeram importantes reflexões para a museologia, ao serem considerados e inseridos na categoria de museu. Considerar Inhotim como tal, à luz das teorias e pensamentos aqui expostos implica dizer que aparentemente, agrega características de outros museus igualmente difíceis de se serem enquadrados na atual definição do ICOM. Neste sentido, não se encontra sozinho na busca pelo estabelecimento de novos paradigmas museológicos. Representa portanto, uma proposta diferenciada mas mantendo-se ainda (e cada vez mais) como museu de arte.

¹⁶² “Le musée est une fonction spécifique, qui peut prendre ou non la figure d’une institution, dont l’objectif est d’assurer, par l’expérience sensible, l’archivage et la transmission de l’aculture entendue comme l’ensemble des acquisitions qui font d’un être génétiquement humain un homme.”

¹⁶³ “Le musée est un processus, nous soutenons une définition évolutive du musée, se modifiant, s’améliorant et/ou se complétant autant de fois qu’il sera nécessaire.”

Quinta-feira, dia 19 de abril de 2012, ao chegar em Brumadinho, faço o percurso já conhecido. Da rodoviária viro à esquerda e, na praça da Bandeira (que nada mais é do que uma pequena rotatória), novamente à esquerda. Sigo até o posto de gasolina onde encontra-se a livraria da cidade. De lá me encaminho para o bairro de Lourdes, onde fica a pousada e a casa de alguns dos meus entrevistados. Chego e informo meu nome. A atendente diz que está tudo cheio e me conduz para o que era, em outubro de 2011, a casa de um dos sócios da pousada. Ela me indica meu quarto, num espaço ainda sendo remodelado. À noite, quando retorno, quem está na recepção é um dos donos. Comento com ele a expansão da pousada. Ele sorri. De casa nova e mais quartos para os hóspedes, se diz satisfeito com o contingente de visitantes e com as adaptações necessárias.

No mesmo dia fui à Casa de Cultura e depois ao Inhotim. Na Casa soube de medidas de patrimonialização e da criação de um Centro de Referência da Cultura Negra, ambos pela prefeitura. No quadro de avisos, logo à entrada da Casa, havia um informe sobre o resultado da seleção das aulas de música com instrumentos de corda e sobre o coral juvenil, ambos ofertados pelo Inhotim. Lia-se sobre o coral que as inscrições estão abertas e são realizadas, juntamente com os ensaios, no Lar dos Idosos¹⁶⁴, próximo à Igreja matriz da cidade.

Depois de alguns dias deixo a cidade. Neste período a pousada esteve sempre lotada, assim como todas as outras da localidade. Vou para o aeroporto em um serviço de taxi acostumado a cobrar somas consideráveis para o traslado de turistas direcionados ao Inhotim. Lá de cima, no avião, penso que muito em breve já será possível voar diretamente para o Inhotim e, para os mais afortunados, depois de um dia de arte e jardim, dormir em chalés quase casas. E, ainda lá de cima, antes do avião pousar, será possível identificar Inhotim como uma linha no mapa.

¹⁶⁴ Tentei participar, porém no local e horários indicados não havia ninguém que soubesse me informar sobre o coral. Havia meia dúzia de senhores em cadeiras de rodas ou bengalas, e uma mulher realizando a limpeza do pátio.

Referência Bibliográfica

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Uma introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papyrus, 2005

_____. Les lieux de mémoire du point de vue de l'ethnologue. **GRADHIVA : revue d'histoire et d'archives de l'antropologie**, 1989, pgs. 3 - 12 .

BECKER, Howard. **Les Mondes de l'art**. Paris : Flammarion, 2010

BERQUE, Augustin. Território e pessoa: a identidade humana. **Desigualdade & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, no 6, jan/jul, 2010, pp. 11-23

BHABHA, Homi – “O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência” e “Como o novo entra no mundo. O espaço pós-moderno, os Tempos Coloniais e as Provações da Tradução Cultural” In: **O local da cultura**. Belo Horizonte, UFMG, 1998. (pgs; 239-273; 292-325).

BLIER, Susanne Preston. Houses are human: architectural self-images. In: **The anatomy of architecture: ontology and metaphor in Batammaliba architectural expression**. Chicago: The Chicago University Press, 1987 introduction e cap. 4 p. 1-34; 118-139

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Globo, 2006

_____. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009 (Coleção todas as artes)

_____. O que é um artista (hoje)? *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano X, n. 10, p. 77-78, 2003

BRETT, Guy. **Brasil experimental: arte/ vida, proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005

_____, et al. **Cildo Meireles "Through" / Tunga "Lezarts"**. Kortrijk, Bélgica: Kanaal Art Foundation, 1989 (catálogo)

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

CASTILLO, Sonia Salcedo del . **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposição**. São Paulo: Martins, 2008

CERTEAU, Michel de. Relatos de espaço In: **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994. Vol. 1 p. 199-217; 340-342

CÓDIGO de ética. ICOM, 2009. Documento não paginado. Disponível em: http://www.icom.org.br/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf Acesso em: 03 de outubro de 2011

COSTA, Heloisa Helena F. G. da. Museologia e patrimônio nas cidades contemporâneas: uma tese sobre gestão de cidades sob a ótica da preservação da cultura e da memória. Boletim do museu paraense Emílio Goeldi. Ciências humanas: Dossiê Museologia e Patrimônio. V.7 n.1 p. 87-101, jan-abril 2012

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: ANNABLUME, 2006

_____. Museu, filho de Orfeu, e musealização. ICOFOM-LAM VIII Encontro Regional: **Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e no Caribe**. 28 nov. – 04 dezembro, 1999, Venezuela. Pg.50-55

DANTO, Arthur C.. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: EDUSP; Odyseus, 2010

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimento: guia enciclopédico da arte moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2003

_____. **Destination art**. California: University of California Press, 2006

PRINCENTHAL, Nancy; BASUALDO, Carlos; HUYSSSEN, Andreas. **Doris Salcedo**. Londres: Phaidon, 2000

DUNCAN, Carol. O museu de arte como ritual. In: ARAÚJO, Carolina; D'ANGELO, Martha; VINHOS, Luciano (orgs.). **Poiésis/ Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte**. Niterói: UFF, 2008 pg. 117 - 134

ECO, Humberto. "A obra aberta nas artes visuais". In: _____. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010 (col. Debates) p. 149- 177

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da *pedra e cal*: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p.56-76.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: **Arte e Ensaios: Revista do Programa em Artes Visuais**. EBA-UFRJ, ano XII, número 12, 2005

FREITAS, Lima de. Das Geometrias Labirínticas. In: **Revista ICALP** (Instituto de Cultura e Língua Portuguesa), vol. 2/3, 1985, 69-81. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/revistaicalp/> acesso em maio de 2012

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. In: **Revista do Programa de pós-graduação em Artes Visuais**. EBA-UFRJ – ano VIII nº 08. 2001 pg. 175-191

GELL, Alfred. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology". In: J. Coote e A. Shelton (eds.), **Anthropology, Art & Aesthetics**. Oxford: Clarendon Press, 1992, pp. 40-63

GLUSBERG, Jorge. **A arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: IPHAN/ DEMU, 2007

_____. O Patrimônio como categoria de Pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre-cenografias: o Museu e a Exposição de Arte no Século XX**. São Paulo: Edusp / Fapesp, 2004

GORELIK, Adrián. Brasília: O Museu da Vanguarda, 1950 e 1960. In: _____. **Das Vanguardas à Brasília: Cultura urbana e arquitetura na América Latina**. editora UFMG, Belo horizonte, 2005

GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta: momento-limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

GUPTA, Akhil e FERGUSON, James. Más allá de la "cultura": Espacio, identidad y las políticas de la diferencia. In: **Antípoda**. nº 7, jul-dez de 2008, pgs 233-256

HEINICH, Nathalie. **Le triple jeu de l'art contemporain**. Paris: Minit, 1998

HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. **Cildo Meireles**. Londres: Phaidon, 1999

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss eletrônico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009 (CD-Rom)

INGOLD, Tim. **Being Alive: Being alive : essays on movement, knowledge and description**. Londres: Routledge, 2011

_____. "Building, dwelling, living: how animals and people make themselves at home in the world". In: **The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill**. Londres: Routledge, 2000. Pp. 172-188

INSTITUTO Inhotim. **Relatório de ações educativas e sociais**. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2011 a

_____. **Inhotim: [Catálogo]**. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2011 b. 71 p.

_____. **Diretoria de Inclusão e Cidadania: relatório de encerramento do Projeto Centro de Memória e Patrimônio Histórico Cultural do Instituto Cultural Inhotim / Diretoria de Inclusão e cidadania**. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2011c

_____. **Diretoria de Inclusão e Cidadania: relatório anual da diretoria de inclusão e cidadania**. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2010a

_____. **Descentralizando o acesso: caderno educativo 02**. Brumadinho, MG: Instituto Cultural Inhotim, 2010b

_____. **Inhotim**, Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2009

_____. **Centro de Arte Contemporânea Inhotim: CACI**. Brumadinho, MG : Instituto Inhotim, 2004. 63 p.

_____. **Cultural Park Inhotim**. Brumadinho, MG : Instituto Inhotim, [200-]a. 40 p.

_____. **Instituto Inhotim**. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, [200-]b. 32 p.

_____. **Inhotim**. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, [200-]c. np.

JARDIM, Décio Lima e JARDIM, Márcio Cunha. **História e Riquezas do Município de Brumadinho**. Brumadinho: Prefeitura municipal de Brumadinho, 1982

JIMENEZ, Marc. **La querelle de l'art contemporain**. Paris : Gallimard, 2005

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian (org.). **Land and environmental art**. Londres : Phaidon, 2010

KOSELLECK, Reinhart. "Espacio de experiencia" y "horizonte de Expectativa", dos categorías históricas. In:_____. **Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos**, Barcelona: Paidós, 1993, pp. 333-357

LARA, Fernando; SERAPIÃO; Fernando; WISNIK, Guilherme. **MONOLITO: Inhotim, arquitetura arte e paisagem**. Edição nº4, agosto/setembro, 2011

LATOUR, Bruno. *O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?* In: **Horizontes Antropológicos**. V. 14 n. 29 Porto Alegre jan./jun. 2008 disponível em: «www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01041832008000100006&lng=pt&nrm=is o&tlng=pt». Acesso em: 20 jun. 2010

LOPES, Lucas e VASCONCELOS, Décio de. **Central elétrica do Fêcho do funil: anteprojeto**. Belo Horizonte: Imprensa oficial do Estado, 1946, vol.1

MADERUELO, Javier. **La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960- 1898**. Madrid: Akai, 2008

MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André (org.). **Vers une redéfinition du musée?**. Paris: L'Harmattan, 2007

- MAIRESSE, François. La relation spécifique. In: **Muséologie et Philosophie ICOM/ICOFOM**. ICOFOM Study Series - ISS. 31, Coro, 1999, pg. 60 -67
- MARTINS, Tatiana G.. **O museu como vereda fértil: a museologia no museu de arte contemporânea**. Rio de Janeiro: UNIRIO / MAST, 2008. Dissertação de mestrado em Museologia e Patrimônio- PPG-PMUS. Orientador: Teresa Cristina Moletta Scheiner
- MATOS, Manuel Cadafaz de. Uma aproximação à problemática do labirinto em alguns andamentos diacrônicos de inspiração helênica. In: **Amaltea: Revista de Mitocrítica**. 2009, p. 1-22 disponível em: www.ucm.es/info/amaltea/revista.html
- MENEZES, Anna Thereza. O museu como casa da arte: propostas e soluções na experiência do Inhotim. Anais da 27ª Reunião da ABA (Associação Brasileira de Antropologia) disponível em: http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_27_RBA/arquivos/grupos_trabalho/gt45/atm.pdf
- MILLET, Catherine. **L'art contemporain: histoire et géographie**. Paris: Flammarion, 2006
- MOURA, Rodrigo; PEDROSA, Adriano (Orgs.). **Através: Inhotim Centro de Arte Contemporânea**. Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2008.
- NAO Omarou., Muséologie, identité et multiculturalisme. **Muséologie et Philosophie ICOM/ICOFOM**. ICOFOM Study Series - ISS. 31, Coro, 1999, p. 74 – 79
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. Revista do programa de estudos pós-graduados em história do departamento de História. São Paulo: PUC-SP, 1993. nº 10
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. **Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010
- OLIVEIRA, José Claudio Alves de. O patrimônio total: dos museus comunitários aos ecomuseus. **Revista Museu**, ano 2007 disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/18demai/artigos.asp?ano=2007> acesso em: 20/11/2011
- OLIVEIRA, Valdir de Castro. **Réquiem para o Inhotim**. São Paulo: All Print, 2010
- PRATT, Marie Louise. **Olhos do Império: Relatos de Viagens e Transculturação**. Bauru, Edusc, 1999
- REISS, Julie H.. **From Margin to Center: The Spaces of Installation Art**, Massachusetts: MIT (Massachusetts Institute of Technology, 2000
- RESOLUÇÃO CONAMA nº 339, de 19 de setembro de 2003 - <http://www.rbjb.org.br/sites/default/files/users/u1/docs/339-2003.pdf>
- ROBBA, Fábio; MACEDO, Silvio Soares. **Praças Brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp) : Imprensa Oficial do Estado, 2002 – col. Quapá
- SANTOS, Milton. Estado e espaço: o estado-nação como uma unidade geográfica de estudo. In: _____. **Por uma geografia nova**. São Paulo: Edusp, 2008, pgs.221-233
- SARAIVA, Clara. **Luz e água: etnografia de um processo de mudança**. Portugal: EDIA, 2005
- SCHEINER, Tereza Cristina. As bases ontológicas do Museu e da Museologia. ICOFOM-LAM VIII Encontro Regional: **Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e no Caribe**. 28 nov. – 04 dezembro, 1999, Venezuela pg. 133-164
- _____. O museu como processo. In: JULIÃO, Letícia; BITTENCOURT, José Neves (org.). **Caderno de diretrizes museológicas 2. Mediação em museus: curadorias,**

exposições e ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008

SCOVINO, Felipe (org.). **Cildo Meireles.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009 (encontros)

SELBACH, Gérard. **Les musées d'art américains: une industrie culturelle.** Montréal: L'Harmattan, 2000

SIMMEL, Georg. O estrangeiro. In: **RBSE: Revista Brasileira de Sociologia da Emoção.** dez.de 2005 , Vol. 4, nº 12, pgs. 265 – 271

TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros. O labirinto contraria o linear. **Psicanálise e Barroco em Revista.** V. 7, nº 1: 63-88, jul. 2009

THE MIDDELHEIM Collection. Antuérpia: Ludion, 2010

VARINE, Hugues de. O Ecomuseu. **Ciências & Letras,** Porto Alegre, n.27, p.61-90, jan.-jun.2000

Bibliografia de base utilizada para a construção desta dissertação

BENJAMIN, Walter. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. In :_____. **Œuvres.** Paris : Gallimard, 2000. Vol. 3 p. 269 – 316

BOT, Marc Le. L'art sans patrimoine. In: JEUDY, Henri Pierre. (org.). **Patrimoine en Folie.** Paris : Ed. De la Maison des sciences de l'homme, 1990 pg.219- 226

CABRAL, Maria Cristina. Museus de artes visuais: relações entre arte, arquitetura e museologia. In: QUEIROZ, Rodrigo. **Arquitetura de museus: textos e projetos.** São Paulo: FAU-USP, 2008. P. 29-51

COSTA, Heloisa Helena F. G.. Museus, pontes entre gerações. **Revista Museu,** ano 2005. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos.asp?id=5985> acesso em 20/11/2011

DUARTE, Paulo Sergio. **Arte Brasileira Contemporânea: um prelúdio.** Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008

FARIA, Laura Amaral. Arte e Natureza na reprodução do modo de vida urbano: o Instituto Inhotim (Brumadinho- MG). **XII Simpósio Nacional de Geografia Urbana: Ciência e Utopia,** Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://xiisimpurb2011.com.br/home/> acesso em: jan, 2012

FOUCAULT, Michel. Heterotopias In: **Michel Foucault: Ditos e escritos.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Vol. III p. 411-422.

GRANDE, Nuno. Museus e centros de arte: ícones de urbanidade, instâncias de poder. In: SEMEDO, Alice e LOPES, J. Teixeira (coord.). **Museus, discursos e representações.** Porto: Afrontamento, 2006

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade e seus elementos. In: *A imagem da cidade.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999, cap. 3 p. 51-100.

NOGUEIRA, Lidiane das Graças da Paixão. **O Inhotim e o espaço turístico de Brumadinho.** Belo Horizonte: UFMG, 2008. Monografia apresentada ao curso de graduação em Turismo. Orientadora: Claudia Lamounier Freitas.

POMIAN, Krzystof. Entre l'invisible et le visible: la collection. In :_____. **Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise XVI-XVIII siècle.** Gallimard, 1987 pg. 15-59

SENA, Roseni; LOPES, Rosalba; OLIVEIRA, Juliana G.. Desenvolvendo um território com inclusão e cidadania. **Revista Inclusão Social**, Brasília, DF, Vol. 4, nº 2, 2011 Disponível em: <http://revista.ibict.br/inclusao/index.php/inclusao/issue/current/showToc> acesso em: fev, 2012

SUESCUN, Lilian M. **Design da experiência nos jardins botânico.** Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST/MCT, 2011. Dissertação de mestrado em Museologia e Patrimônio / PPG-PMUS. Orientador: Tereza Cristina Moletta Scheiner

TRAQUINO, Marta. **A construção do lugar pela arte contemporânea.** Portugal: Húmus, 2010

VITAMIN 3-D: New perspectives in Sculpture and Installation. Londres: Phaidon, 2009

WATERSON, Roxana. **The Living House: An Anthropology of Architecture in South-East Asia.** Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore, 2009

ZEITLIN, Marilyn A. et *alii*. **John Ahearn and Rigoberto Torres.** Houston: Contemporary Arts Museum, 1991

Material de imprensa

FURLANETO, Audrey. **A escola Inhotim.** Rio de Janeiro: Jornal O Globo, Segundo caderno, capa. 17 de março de 2012

VELASCO, Suzana. **Disney das artes.** Rio de Janeiro: Jornal O Globo, Segundo caderno, capa e pág. 2, 08 de outubro de 2011

BRUMADINHENSES ficam indignados com reportagem da revista Globo. Brumadinho: Tribuna do Paraopeba. Comunidade, pg. 10. Abril de 2008, nº 29

CARLOS, Helvécio. **Objetos do campo viram instrumentos de fé.** Belo Horizonte: Estado de Minas. Cidades. 10 de março de 1995

TRADIÇÃO e beleza no 11º Encontro de Folia de Reis. Brumadinho: Informativo da prefeitura municipal. Ano V, nº 19, mai/jun 2005 pg. 09

GOVERNADOR Aécio Neves visita o Inhotim nas comemorações de um ano de abertura do museu ao público. Brumadinho: Informativo da prefeitura municipal. Ano VII, nº 31, out – dez, 2007 p. 3

BRUMADINHO pode ter aeroporto. Brumadinho: Informativo da prefeitura municipal. Ano V, nº 21, out/dez 2005 pg. 03

VOCÊ merece um vôo de 1º mundo! Prefeitura faz parcerias com Escola Guignard e CACI. Brumadinho: Informativo da prefeitura municipal. Ano V, nº 20, jul/ set 2005 pg. 05

REIS, Sérgio Rodrigo. **Capela contemporânea.** Belo Horizonte: Estado de Minas, 16 de setembro, 2004, caderno cultura

57 anos de Brumadinho. Brumadinho: Circuito de Notícias, dez /1995. Pgs 05-08

BRUMADINHO tem muita história para contar nos seus 59 anos de emancipação política. Brumadinho: Circuito de Notícias, dez/1997 pg. 05-08

CADÊ o prédio que estava aqui? Brumadinho: Informativo da prefeitura de Brumadinho, ano III, nº 18. Jun- ago, 1995 pg. 02

GULLAR, Ferreira. **O cachorro como obra de arte** publicado na Folha SP / Ilustrada / UOL - em 20.04.2008 <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2004200823.htm>

SAUNA. Brumadinho: FASCUM, 20/02/1970, nº03, ano 01

TRIBUNA do Paraopeba, ano VI, edição nº 66, julho/agosto de 2011, Brumadinho, p. 06

FAXINEIRA destrói obra de arte na Alemanha ao tentar limpá-la. São Paulo: O estado. 03 de novembro 2011 disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteeazer,faxineira-destrui-obra-de-arte-na-alemanha-ao-tentar-limpa-la,794240,0.htm> acesso em: dez. 2011

ARTISTA plástico Tunga, nascido em Pernambuco, ganhará um pavilhão em Inhotim. Diário de Pernambuco, 05 de abril de 2012. Disponível em <http://www.diariodepernambuco.com.br/viver/nota.asp?materia=20120405152727> acesso em: abril de 2012

MARTI, Silas. Primeira edição da feira carioca ArtRio fatura três vezes mais que última SP Arte. Folha de São Paulo, Ilustrada. 12 de setembro de 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/974188-primeira-edicao-de-feira-carioca-artrio-fatura-tres-vezes-mais-que-ultima-sp-arte.shtml> acesso em: março de 2012

Material da exposição Yves Klein: corps, couleur, immatériel de 05 de outubro de 2006 a 05 de fevereiro de 2007, no Centro Georges Pompidou.

Referências audiovisuais

AHEARN, Charlie; BREIDENBACH, George (Prod.). **Juanito: sculpture John Ahearn**. New York [Estados Unidos]: [s.n.], 1991. 1 DVD (7 min): son., color

BERNARDO PAZ. Manhattan Connection, Rio de Janeiro: Globo News, setembro, 2011. Programa de TV

BERNARDO PAZ. MARÍLIA Gabriela entrevista, Rio de Janeiro: GNT, 24 de julho de 2011. Programa de TV

CACI. **Inauguração do Centro de Artes Contemporânea Inhotim**. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2004

INSTITUTO INHOTIM. **John Ahearn & Rigoberto Torres**. Brumadinho, MG: Centro de Arte Contemporânea Inhotim, 2004. 1 DVD (ca. 5 min 23 s): son., color.

_____. **Doris Salcedo**. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2009. Coleção encontros

_____. **Adriana Varejão**. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2009. Coleção encontros

_____. **Beam Drop**. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2009

INHOTIM. Starte, Rio de Janeiro: Globo News, 09 e 16 de março de 2010. Programa de TV

MOURA, Gustavo Rosa (Dir.) **Cildo**. Brasil, 2008

O MUNDO de Lygia, 1973

PRODUÇÃO cultural no Brasil: Jochen Volz. [filme-vídeo]. 2010 Em: <http://www.producaocultural.org.br/slider/jochen-volz/> acesso em: 20 de setembro de 2011

Anexo 1_ Ata de reunião da diretoria da Associação Comunitária do Inhotim

Aos 06 (seis) dias do mês de novembro de 2004, sábado, às 20h (vinte horas) reuniram-se na Capela Santo Antônio os moradores do Inhotim para discutir seguintes assuntos: (a) **Participação da comunidade na organização da festa de São Benedito** a ser realizada no dia 28 de novembro pelo Caci; (b) discutir a eleição de nova diretoria para Associação Comunitária do Inhotim tendo em vista que o mandato da diretoria anterior venceu em fevereiro desse ano sem que tenha sido convocada a eleição. Os moradores presentes indicaram a mim, Valdir de Castro Oliveira, e a Lúcio Arruda, para coordenar a reunião e registrar as discussões e as decisões ali tomadas, o que o que foi aceito por todos. Em seguida foi iniciada a discussão dos assuntos em pauta. **Foi explicada a parceria da comunidade com o Caci para a organização da Festa de São Benedito no dia 28 de novembro** e os resultados da conversa mantida entre o jornalista Valdir de Castro Oliveira e o empresário Bernardo Paz a este respeito. **Alguns moradores reclamaram da destruição do campo de futebol local, que servia como espaço de lazer para os jovens da comunidade, em função da construção da nova estrada Souza/Noschesi/Inhotim/Brumadinho.** Além de não ter sido construída nova área de lazer, eles reclamaram ainda de que esse assunto não foi discutido com a comunidade e tampouco de que maneira este espaço será substituído por outro. **Também alguns moradores queixaram-se de que quando houve a inauguração do Caci, no dia 27 de setembro de 2004, vários residentes da comunidade foram impedidos de transitar livremente nos seus locais públicos e alguns ainda sofreram a humilhação de serem revistados pelos guardas de segurança. Questionaram também o fato de que o Salão São Vicente de Paulo foi derrubado sem prévia consulta à comunidade e igualmente as mudanças na Capela Santo Antônio.** O administrador do Caci, Maurício, e Lúcio, também funcionário do Caci, explicaram rapidamente o que se pretende fazer na igreja e a respeito de um futuro clube de lazer a ser instalado na comunidade. Os presentes quiseram saber quem teria acesso ou não a esse clube e as razões porque as decisões estão sendo tomadas à revelia da comunidade. Foi respondido que devido ao volume de atividades sempre há falhas mas que, aos poucos, elas podem ser sanadas se houver diálogo entre as partes. Em seguida, foram acertados detalhes da Festa de São Benedito no dia 28 de novembro ficando decidido o seguinte: as guardas de Congado e Moçambique irão buscar o andor da festa no Caci e seguirá depois para a Capela Santo Antônio acompanhada dos artistas hospedados no

Caci; o número de guardas deverá ser de cinco a sete; a festa terá início às 11h, com almoço às 13h e missa às 17h; foi discutido e autorizado a presença de um grupo de capoeira na festa coordenado por Lúcio Arruda; será servido às guardas e aos convidados o almoço, água e refrigerante, gratuitamente, sendo que a venda de bebida será feita por uma comissão a ser designada e o lucro auferido revertido para obras de interesse público da comunidade ou diretamente para a Sociedade São Vicente de Paulo; no local será instalada tendas para servir de local de descanso e almoço dos convidados; foi levantada a possibilidade de instalar no local banheiros móveis no dia da festa, tendo em vista que os existentes não são capazes de atender simultaneamente a um grande número de pessoas; b) **Associação Comunitária do Inhotim**: acertados os detalhes da festa, os presentes passaram a discutir a situação da Associação Comunitária do Inhotim, constatando que o mandato da última diretoria encerrou-se em fevereiro desse ano e que não houve convocação de novas eleições e, sendo assim, passaram a discutir as seguintes questões: tendo em vista as rápidas transformações pela qual vem passando a comunidade e a necessidade de se estabelecer interlocutores formais entre os órgãos públicos, entidades privadas e, principalmente o Caci, os presentes decidiram que a eleição da nova diretoria não poderia esperar mais tempo e, mediante convocação, deveria ser feita, na próxima semana, sábado, dia 13 de novembro, às 19h30, a eleição para a nova diretoria ficando todos os moradores da comunidade convidados a constituir chapas ou apresentar nomes como candidatos nessa data. Os cargos eletivos da Associação a serem preenchidos são os seguintes: Presidente e vice-presidente; primeiro e segundo secretários; primeiro e segundo tesoureiros; três membros para o Conselho Fiscal e três ou mais membros para o Conselho Deliberativo. Nada mais havendo a tratar, eu, Valdir de Castro Oliveira, lavrei a presente ata que depois de lida e aprovada será por mim assinada e pelos demais presentes. Inhotim, 06 de novembro de 2004.

CONVOCAÇÃO

Considerando que o mandato da última diretoria da associação comunitária do inhotim expirou-se em fevereiro de 2004 e que até o presente momento não foi convocada nova eleição; considerando as rápidas transformações pela qual vem passando a comunidade e a necessidade de se estabelecer formalmente interlocutores para dialogar com os órgãos públicos e privados, especialmente o Caci, para a tomada de decisões de interesse mútuo, os moradores do inhotim,

reunidos na Capela Santo Antônio, no dia 06 de novembro de 2004, resolveram convocar eleição para constituir uma nova diretoria da Associação Comunitária do Inhotim a ser realizada no dia 13 de novembro, sábado, na mesma capela, às 19h30.

Em virtude dessa decisão, ficam todos os moradores e amigos do Inhotim convocados para até essa data constituir e apresentar chapas ou indicar nomes para concorrer aos seguintes cargos:

- Presidente e vice-presidente;
- Primeiro e segundo secretários;
- Primeiro e segundo tesoureiros;
- Três membros para o Conselho Fiscal;
- Três ou mais membros para o Conselho Deliberativo.

Inhotim, 06 de novembro de 2004

Comissão designada pelos moradores para eleição da nova diretoria da Associação Comunitária do Inhotim

Anexo_2 entrevista Cildo Meireles

Entrevista com Cildo Meireles, concedida à Anna Thereza de Menezes, em 12 de julho de 2011.

Como se deu seu contato com o Inhotim?

O Inhotim apareceu na minha vida através da Luisa Strina da galeria lá de São Paulo. A primeira compra foi o *Glovetrotter*, que eu tinha mostrado na Luisa, em 2002 e o Bernardo (Paz) passou por lá e comprou a peça. Foi também, mais ou menos nessa época, que eu primeiro visitei (o Inhotim)... era o começo só tinha a casa da fazenda. E tinha já uma coisa construída mas com outra finalidade. Era um galpão logo em frente, ao lado do que seria o restaurante, e o Bernardo contando dos planos dele eram planos grandiosos e tudo.. . Eu até brinquei, por que eu tenho um amigo com o qual eu partilhei ateliê quando eu voltei para o Rio, em 67, em Santa Teresa que era o Colares, o Raimundo Colares. Colares era mineiro e um dia a gente conversando apareceu a palavra loucura. Ele falou: “Cildo você sabe que em Minas ninguém fala que fulano de tal ficou louco”.. Eu falei: “Ah não, fala como?”.. “Fulano de tal se declarou. Louco todo mundo é, poucos tem coragem de se declarar”. Então eu contei essa história para o Bernardo quando ele estava contando dos planos dele. Mas ele foi tocando... quer dizer.. a segunda peça que ele comprou foi uma peça para o lado de fora, para o jardim, que foi uma versão em aço da *Inmensa*. Seria a continuação, por que a *Inmensa* são duas progressões, a da cadeira e a da mesa, razão um meio e razão um quarto

E ai para o Inhotim já foi...

E para o Inhotim seria o próximo passo em relação a primeira que eu fiz de madeira, que era um metro. A do Inhotim tem 4 metros de altura e quatro metros o tampo da mesa..

Mas essa obra foi feita para o Inhotim?

É ela foi feita para Inhotim. O Bernardo tinha até planos de fazer o outro passo, mas para esse já tinha que ter 16 metros, e ai já começa a ficar absurdo. Por que como é uma coisa fractal...

Sim, é igual à Antes..

Sim, é um pouco o esquema da *Antes*, só que o *Antes*, quando eu pensei, eu pensei, simplesmente de uma coisa anódina, bizarra, só que vista de uma certa altura do chão. Na verdade era uma mesa com uma toalha de plástico, flores de plástico, só que vista de uma certa altura, portanto, isso muda o tipo de percepção. Depois eu acabei usando assim essa coisa de fractal, modular, escala. Mas ai bom, desenhei a *Inmensa* lá, e foi executada. Em seguida ele se interessou em comprar mais duas peças: O *Através* e o *Desvio para o vermelho* e ele queria o *Volátil* (que não foi comprada) também. Então foi feito aquele pavilhão. Onde está hoje o *Desvio para o vermelho* e o *Através*. Só que na sala que era para ser o *Volátil* está o *Glovetrotter*, portanto foi essa a modificação. Hoje eu tenho quatro peças... talvez tenha peças pequenas de *inserções*, mas não deve estar em exibição. Bom, brevemente, a história é essa.

Sobre a Através me falaram que antes ela ficava num espaço aberto.

Bom, a primeira vez que a gente montou em 2004, essa primeira inauguração, pré-inauguração.... Porque *Através* é o seguinte: eu fiz a primeira vez na Bélgica em 89, e era numa antiga fábrica de tecidos... é a primeira versão.. fiquei anos.. eu, pessoas e amigos que estavam interessados em remontar a peça, a gente procurou

um lugar em que pudesse montar, mas sempre saímos desiludidos. Em cada lugar que eu ia eu ficava medindo quantos metros tinha.

Ela sempre tem a mesma dimensão?

É essa tem 15 x 15 metros, mas com uma circulação ideal é pelo menos mais dois metros. O Inhotim tem mais até. É preciso então 19 x 19 metros. E isso foi durando até 2000- 2001 janeiro, quando o Basualdo, Carlos Basualdo, curador argentino, fez essa exposição no Reina Sofia, e quis remontar essa peça e a gente remontou no Palácio de Cristal. Então na verdade a primeira situação era uma coisa assim: uma fábrica fechada, um espaço muito rude, a gente não pintou nem nada, então essa versão fábrica foi a primeira. A segunda foi no Palácio de Cristal que ficava dentro do Parque do Retiro que era todo de vidro, tinha uma integração com a natureza e, claro, que uma natureza com moderação, mas de qualquer maneira era isso. E funcionou. Lá no Palácio de Cristal a peça funcionou. Só que quando a gente foi desenhar esse pavilhão eu tinha essas duas opções: ou fábrica ou aberta. E aí eu propus que a gente tentasse fazer o aberto. Mas já na inauguração eu vi que não ia funcionar, por que vento, as folhas e, numa situação de chuva, o vento ia começar a jogar os tecidos para cima das grades e aí a gente decidiu fechar. E eu acho que ficou melhor. Eu gosto da maneira que ela está instalada lá. Eu acho que é bem neutra. Primeiro por que, por exemplo, no Inhotim, a natureza não é a do Retiro. A do Retiro é quase assim monástica. Já o Inhotim é um escândalo. Então, a competição é um pouco o caso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

E o MAC (Niterói) também...

Ou o próprio MAC... Mas então eu coloquei essa coisa do fechado (na obra *Através*) e fica como um paradigma. Agora mesmo essa peça deve estar indo para os Estados Unidos. Tem lá uma coleção também, que é aberta ao público e eles estão interessados em comprar e a gente vai usar o modelo do Inhotim. Vai ser também em uma sala fechada.

Quando teve a exposição (individual do Cildo Meireles) da Tate ela estava num espaço junto com as outras...

É por que lá o Vicente (Todolí) resolveu experimentar uma montagem. Porque eles tinham aquelas paredes que eram provisórias, mas nunca eram, estavam se tornando permanentes. Ele propôs que a gente fizesse todas essas peças que tem, de uma certa maneira, prolongam o *Através* no sentido do olhar poder atravessar. Tipo *Eureka*, *Glovetrotter*, *Missões*. São sólidos, mas ao mesmo tempo, são vazados. E era uma solução. Senão a gente ia compartimentar tudo. Então a gente resolveu fazer daquele jeito. Mas claro, você tendo condição de desenhar o espaço você já tem um controle maior.

No Inhotim a presença do som é muito mais forte. Esse elemento acaba aparecendo muito mais do que por exemplo na de Londres.

É e a de Londres a gente brinca que foi o *Através* com preservativo, porque eles têm lá um departamento de segurança e saúde com normas bem restritivas... e insistiram em botar as placas de vidro soltas sobre o vidro quebrado o que fica mais perigoso. Porque começa a deslizar e começa a soltar um pó. E esse pó pode ir para baixo. Porque quando ela não tem o vidro você anda, quebra mas aquele pó vai se depositando no fundo. Mas quando tem aquela placa ele tende a sair para fora do espaço e isso, se você vai para o *Volátil* e para o *Desvio para o vermelho* pode começar a criar problema, pois ao caminhar esse pó pode vir a se espalhar nas outras obras. Além disso, as pessoas por estarem mais confiantes caminhavam mais rápido, o que é mais perigoso já que a obra possui arame farpado, placas de vidro na vertical entre outros elementos. Mas claro, sem dúvida... então, a acústica ficou inteiramente prejudicada. Já ficaria porque a *Eureka* / *Blindhotland* tem som,

tinha uma outra coisa que, de uma certa maneira, o som também chegava até lá... o *Fontes* também que não era muito longe e o *Babel*. Então tinha som em um outro espaço... não pode aplicar da mesma maneira. Então foi acontecendo isso. A exposição da Tate foi muito importante porque acabou tendo um público muito grande. Você sabe como é o esquema da Tate de exposição?

Não, não sei...

Você tem o terceiro e o quinto andares...

Ah sim, para permanente e temporária.

A coleção....

Sim, sim... uma são pagas e as outras são gratuitas...

A exposição teve 75...76... mil pagantes. Isso também, de uma certa maneira, muda um pouco a maneira como você vê. Por exemplo, eu mesmo não tenho paciência de entrar em fila para ver trabalho. Também não gosto muito de vídeo porque acho que é uma agressão a uma coisa que as artes plásticas têm de generoso que é não tentar te escravizar ao tempo de um disco, um filme, ver uma peça.. Se você não lê um livro até o fim você não pode opinar sobre ele, se você não vê um filme... já as artes plásticas têm um empatia imediata. Senão você gasta três segundo vira as costas e vai embora.

Você diz inclusive sobre a restrição ao tempo da visita?

E normalmente você já obriga a pessoa a ficar na fila, eu acho antipático isso. Lá as vezes acontecia...

Sim, ou se não eles marcam um horário..

Mas também é um tipo de fila, por que você está do outro lado da cidade... e ai tem que voltar. Então é claro que foi uma exposição importante em termos de visitação e resposta de público, mas ao mesmo tempo é claro que foi uma exposição que ficou prejudicada pela condição física mesmo do espaço. O *Babel* foi muito prejudicado. Primeiro por que ele ficou com 4 metros e sessenta em vez dos seis e pouco. E a própria sintonia, porque o edifício é muito caveado, é muita computação. Tinha isso e tinha o *Fontes* que era perto. E *Fontes* tem o fluorescente, e o fluorescente aqui, quando a gente estava recuperando os rádios, a gente tinha que pedir para o vizinho desligar o fornecimento de luz por que senão iria interferir no reator, e esse reator interfere à beça na sintonia. E lá tinha o bank district cheio de torres, então era difícil conseguir uma versão legal. As três peças tinham que ficar... Se, por um lado, o *Através* acabou se beneficiando com essa aparente extensão do campo proposto, por outro lado, tem essa coisa do som que limitou muito, teve essa coisa do vidro que é complicado, mas foi uma exposição legal. Mas é claro que o *Babel* ficou melhor em Barcelona. No Macba, na capela ficou essa peça, então ficou bem montada, por que desaparecia no escuro. E no México também, por que eram salas muito altas, salas de 8 metros de altura.

A exposição da Tate que também foi pra lá?

la para os EUA mas acabou tendo problema de itinerância (Tate, Museu d'Art Contemporani de Barcelona - MACBA, Museum of Fine Arts Houston- MFAH, Los Angeles Country Museum of Art - LACMA, Art Gallery of Ontario) , porque teve aquela crise econômica e aí o primeiro museu ficou sem dinheiro. Eram três, o primeiro ficando sem dinheiro, o rateio ficava complicado... Já estava em dificuldades por que estava nos EUA. Então ia para o MACBA e depois o Canada. Mas ai ficou caro para eles bancarem e ai foi caindo. Esse museu do México tinha se interessado pela exposição antes, mas como já tinha 5 itinerâncias ia ficar

demais. Mas aí quando caiu nos EUA o Vicente recontactou e então foi para lá. E a exposição ficou muito boa. Em termos de espaço foi onde ficou muito bem montado.

Por que teve esse isolamento da obra?

É.. porque o espaço do museu (MUAC- Museu Universitário de Arte Contemporânea) era maior. Era um museu novo, a segunda exposição. Tinha começado em 2008.

E essa limitação que as vezes o museu impõe para a obra no caso da Tate do vidro, acho que você comentou (em evento no Parque Lage) também do *Fiat lux* na Espanha, as vezes é um problema?

É, o *Fiat lux* a gente ia fazer mas eu não fiz. Sempre tem. Você sempre acaba batendo na realidade do museu. Eu durante muito tempo, claro, eu sou de uma geração que cresceu, que se iniciou, que começou a trabalhar contra os museus. Mas a essa altura da vida eu vejo que tem duas grandes vantagens os museus para os trabalhos de arte: primeiro que eles têm condição de manutenção de guardar bem, climatizar, controle de luz, temperatura esse tipo de coisa, humidade. E segundo que eles podem disponibilizar isso para o público. Que é uma pena quando uma peça importante cai numa coleção particular, é triste para o trabalho. Então eu mudei um pouco a minha opinião com relação aos museus. É... se eles podem guardar melhor... Quando a Tate estava comprando o *Eureka*, um dia veio aqui a Tanya (Barson) a gente estava na mesa lá de baixo conversando, ela chegou com uma pasta. Ela tinha muito mais informações sobre a peça do que eu. Porque foi uma peça que eu fiz em 75.

Mas de catalogar, escrever...

Dados mesmo, dados sobre a peça, que eu não me lembrava mais.. é... então isso também ajudou a eu aceitar a vender a peça.

Mas isso, por exemplo, da experimentação das obras, do público participar também, de certa forma rompe com aquela ideia que se tem de museu de que não se pode tocar..

É mas hoje em dia pode. Mas a primeira coisa que eles fizeram foi.. eles fizeram uma réplica. Então as bolas não são as bolas... eles têm as bolas originais guardadas, eles fizeram logo uma para, exatamente, mostrar a peça na íntegra, exatamente como foi pensada, as pessoas têm que pegar, se não pegar essa peça não se realiza.

Que é a mesmo do *Através*...

É, o *Através* não dá para você ficar vendo de fora. Não é a mesma coisa. Nessas peças grandes, eu sempre pensei que ao contrário dessas peças menores, que as vezes você tem algo fisicamente pequeno, uma coisa pequena e você pensa assim para muita gente, simultaneamente. Mas essas peças grandes o ideal é para uma pessoa pelo tempo que ela quiser. Nas instalações *Marulho* e o *Através* são para você entrar e ficar o tempo que você quiser. São peças para se ter um visitante de cada vez, enquanto que, por exemplo, *Inserções* que são peças pequenas são feitas para circular por inúmeras pessoas.

No museus nem sempre essas relações acontecem.

É, é um pouco paradoxal mas é um pouco assim que funciona. E é claro que os museus eles sempre são mais lentos, é uma estrutura muito pesada para você ir entrando assim. Hábitos, padrões e procedimentos de exibição. Mas aos poucos você vai... eles vão se adequando a isso.

Pegando as *Inserções*, quando elas saem do circuito e vão ser exposta nos museu...

Mas ai não é o trabalho... esse trabalho só existe quando alguém estiver fazendo. Quando ele está ali ele é mais um exemplo... por que o trabalho ele se funda no verbo, na ação.

É um documento....

É um resíduo, uma memória, um souvenir... mas não é exatamente o trabalho. No caso das *Inserções* isso para mim é muito claro, você retira e volta a situação inicial, que é uma pessoa diante de um objeto, mas você não está diante do circuito.

Muda completamente a função

É, ali ela está informando sobre o trabalho e não se mostrando como trabalho, na verdade. Repousa no verbo, na ação. Ali ela está imobilizada.

Essa coisa do Inhotim que também aparece em outros museus, quando você pode acompanhar a peça, você acha que cria uma relação maior da obra com o lugar onde ela está sendo exposta?

É a vantagem do Inhotim, quer dizer, é que os trabalhos lá estão em exibição permanente, isso claro muda, por exemplo, se você sai daqui para Nova Iorque para ver uma peça que você sabe que está permanentemente em exposição, por exemplo o (Valter) De Maria, que tem uma peça que está permanentemente em exibição no novo México através da Dia Art Foundation que ele usa, o *Lightning Field*, no Novo México. Você sabe que você vai sair e vai chegar lá e vai visitar um determinado trabalho. Apesar de não saber se vai ver os raios há toda a viagem para chegar à peça. Agora se você sai daqui para ver uma exposição no MoMA, com exceção do jardim de escultura, você não tem certeza do que você vai ver, a não ser que esteja acompanhando, claro. É um pouco isso, quer dizer, o Inhotim possibilitou a exibição permanente de determinada obra como o *Missão/ missões* que está permanentemente no Blanton (Museum of Art). Eles estavam fazendo um novo prédio e ia ter uma sala para exibição permanente dessa peça e isso me fez decidir vender a peça para eles. Então, se alguém estiver interessado ou eu quiser rever essa peça eu sei que se eu for até o Texas vai ter um museu que vai ter uma sala com essa peça. Nesse sentido é que eu acho que pode mudar. Se você com uma estrutura, você mostra e você tem parte do acervo em exibição permanente claro que muitas vezes você começa a fazer uma associação automática, mecânica entre o lugar e o trabalho. Mas nem sempre acontece, e pode também acontecer de o trabalho estar lá e não acontecer nada. Passar a ser desapercebido. Ontem eu encontrei um artista que tem uma peça que eu gosto muito. Tem uns 10 anos, por ai. Ele fez uma exposição que eu perdi. Rubens Pileggi do Paraná é sobre essa coisa do lugar, não foi em Curitiba, não sei... Londrina ou coisa assim. Tem essa praça que é uma praça central, importante à beça, acho que é Londrina a cidade. É uma praça que todo mundo usa, os estudantes, os vendedores, os comerciantes, a população em geral. No meio dessa praça tem uma estátua de uma Nossa Senhora cujo o nome eu esqueci. E as pessoas usavam aquela praça o tempo todo, e tinha lá uma obra de arte. O trabalho dele, dentro de um evento que houve há uns 10 anos, ele comprou uma máscara do grito, do Munch e ele simplesmente colocou aquela máscara na imagem de Nossa Senhora e, de repente, com uma coisa que estava completamente ali, com uma economia magistral de meios... Isso ilustra talvez a questão. Porque as vezes você coloca uma obra de arte no lugar e não quer dizer nada, aquela relação vai ficando anestesiada, e depois de um tempo você passa.. e você não liga muito para aquilo.

Há algum museu ideal?

Eu acho que o museu mudou, a própria Tate é um exemplo disso. E o Inhotim está sendo um exemplo, está sendo uma experiência fantástica, por que é raro ou impossível você ver uma coisa parecida. Essa coisa assim que constitui uma coleção, muito interessante. E o lugar é esplêndido. Você sabe que um quinto da visitação é para o jardim, e isso significa que desses 20% que vão para lá, você conta mais ou menos assim com uns 5 % que se interessariam (pela arte)? Agora é claro que o *Através* do Inhotim aberto não daria certo. É legal quando você tem um momento de supressão mesmo, e ai inclusive estabelece o lugar da arte, quer dizer, você tem a natureza e você tem a arte. Eu acho que é importante você sair desse paraíso e entrar numa situação que deixa claro isso e ai a decisão de deixar fechado foi correta, é assim quase que a negação do entorno. Você sai daquilo.

O *Desvio para o vermelho* é sempre no mesmo tamanho e formato? Ou varia?

Por necessidade física, quando eu mostrei ele em 99, no New Museum em Nova Iorque, em vez de, ele tem 15 x 10, então lá você tinha 9, 5 ou coisa assim, então mudou um pouquinho. Fora essa vez ele sempre teve 15 x 10.

Você continua acumulando objetos para o *Desvio*?

Eu posso mudar ou eu posso manter o volume. Isso é um ambiente mutável ele tem já um estoque de coisas que podem ser repostas, substituídas. Essa coisa de mudar um quadro de lugar, isso dá, isso pode ser feito. Não dá para ir só acrescentando indefinidamente, é uma coisa que o tornaria meio bizarro. Mas são três versões, a partir de 80 eu trabalho sempre com três versões de cada um deles. Então o que está no Inhotim é a segunda de três versões. A primeira está até por ai (pelo ateliê), guardada.

Mas a versão do espaço, ou dos objetos mesmo?

Da peça, como peça mesmo. São claro, os objetos são parecido, mas não são a mesma coisa, as telas são diferentes, os móveis, o sofá, mantêm a posição, mas não é assim exatamente uma cópia, é uma versão mesmo. Há essa que está lá no Inhotim que está pronta, tem outra aqui (no ateliê) que está pronta e tem uma que a gente está fazendo. Já tem muita coisa. A sala está sendo feita, mas já tem a pia, e da sala todos os móveis, vamos dizer assim, a parte volumétrica..

E essa vai ser para onde?

Não, por enquanto está sendo feita. Sempre tem algum interesse. A própria Tate está interessada no *Desvio*. Quando primeiro me contactaram em 99 foi por conta do *Desvio*.

O *Desvio* que foi para Tate na exposição era do Inhotim?

É, era do Inhotim.

Eu lembro que eu fui na Tate e depois no Inhotim, e não tinha o *Desvio*, apenas as outras duas obras.

É, o *glovetrotter* na Tate era meu. Era a segunda versão das três. A primeira é do Inhotim.

De todas as obras são realizadas três versões?

É sempre foi, a partir de 1980 sempre fiz três.

Mas por exemplo a *Através*, os objetos que estão lá, eles podem ser trocados?

Ah é, você sempre tem a manutenção. Você só tem a estrutura, o desenho.

E essa estrutura é que varia, mais ou menos, em cada uma das versões?

Não, da *Através* é claro que o material (varia), por que a que a gente fez em 2004, de repente em 2014 se você for remontar, deve estar indo para os EUA, para Washington, seguramente a tela vai ser diferente. Vão ter diferenças sim, mas a ideia do trabalho é a mesma: um labirinto de interdições.

E nessas montagens você normalmente atua participa?

Eu vou cada vez menos, não tenho mais paciência de ver a mesma coisa... No caso do *Através* eu tenho um grande amigo que é artista e que montou a peça a primeira vez na Bélgica, e foi quando a gente se conheceu. Depois disso ele sempre deu uma supervisão nas montagens, inclusive no Inhotim, na Tate.

Tem algumas obras suas que possuem instruções, por exemplo aquelas do estudo para espaço, estudo para tempo, estudo para espaço/tempo. Há uma expectativa de como o público deve mais ou menos se comportar?

Não, não. Eu tento fazer quando é uma coisa de instrução. Mas claro, a rigor, porque isso era uma questão muito presente no final dos anos 60, no final do dia quando a gente sentava para conversar, era fazer trabalhos que as pessoas pudessem reproduzir. Então, no meu caso, em várias coisas eles se fundavam na oralidade, com alguma instrução oral. As *inserções* são exemplos. São trabalhos que se você explicar qualquer pessoa pode fazer. Os *espaços virtuais* também, mas era um pouco mais complicado, vai precisar de um pouco de noção de geometria, os cálculos, mas em princípio eles podem ser replicados. E aí eu tentava fazer algo que claro, que as pessoas pudessem refazer sem pompa sem solenidade, e fizesse como experiência mesmo.

Mas nessas outras obras como *Eureka*, você acha que se não tivesse talvez escrito ali, as pessoas iriam automaticamente..

Mas o *Eureka* não tem nada escrito, depende um pouco da iniciativa, da curiosidade.

Mas tem o texto explicativo do trabalho...

Ah não.. claro que tem as referências do trabalho, mas eu nunca botei instruções dizendo...

Você já é, de certa maneira, encaminhado para o trabalho através dessas referências.

E aí pergunta para o segurança se pode tocar, não pode tocar...

É por que a arte ficou muito tempo, de certa maneira nesse impasse, toca não toca, toca não toca. Quando eu fiz o *fiat lux* era para não tocar, e aí as pessoas embaladas por aqueles procedimentos neoconcretos, achavam mesmo que tinham que ir, e ali não era bem assim, alto lá. Mas isso é parte.

A possibilidade em Inhotim de você poder ver o tamanho da obra, escolher o espaço, ter esse diálogo com a curadoria, o colecionador...

Tem que ver se isso depois fica protegido. Essa é a diferença de uma coleção do MOMA, de uma Tate, que você já sabe que não vão vender, não vai fazer nada, agora sempre que uma coisa é privada, você não tem o controle total. Mas ainda, quer dizer, eu prefiro que uma peça minha esteja em um lugar como o Inhotim, do que encaixotada, sem ter o uso.

Anexo_3 imagem aérea do Inhotim



2005



2011

Anexo_4 tabela de divisão de áreas monitoria

MACRO ÁREAS														
ÁREA	08:00	09:00	10:00	11:00	12:00	13:00	14:00	15:00	16:00	17:00	18:00	M. MACRO ÁREA	FOLGA	
Área 1												Débora Cristina	2ª semana	
Área 2												Amanda Amorim	4ª semana	
Área 3												Keoma Maciel	1ª semana	
Área 4												Nathalia Isidoro	3ª semana	
CORINGAS														
ÁREA	08:00	09:00	10:00	11:00	12:00	13:00	14:00	15:00	16:00	17:00	18:00	M. MACRO ÁREA	FOLGA	
A.1/ A.2												Edno Marques	4ª semana	

ÁREA 1 - Galeria Praça; Galeria Cildo Meireles; Galeria Rivane Neuenschwander; Galeria Fonte; Galeria Cosmococa.

ÁREA 2 - Galeria Adriana Varejão; Dominique Gonzalez-Foerster; Viewing Machine; Galeria Valeska Soares; Galpão Cardiff & Miller; Viveiro Educador; Rirkrit Tiravanija; Jorge Macchi; Marilá Dardot; Beam Drop; Beehive Bunker; Giuseppe Penone.

ÁREA 3 - Tamboril; Vandas; Lézart; Galeria Mata; Galeria True Rouge; Galeria Doris Salcedo; Galeria Miguel Rio Branco; Galeria Matthew Barney; Galeria Doug Aitken.

ÁREA 4 - Dan Graham; Imensa; Olafur Eliasson; Edgard de Souza; Galeria Marcenaria; Galeria Lago; Magic Square; Yayoi Kusama.