



Simbiótica. Revista Eletrônica
ISSN: 2316-1620
revistasimbiotica@gmail.com
Universidade Federal do Espírito Santo
Brasil

Margens da arte contemporânea: um estudo de caso em Inhotim (Minas Gerais)

Veloso Sá, Juliana

Margens da arte contemporânea: um estudo de caso em Inhotim (Minas Gerais)

Simbiótica. Revista Eletrônica, vol. 5, núm. 1, 2018

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=575961684010>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Margens da arte contemporânea: um estudo de caso em Inhotim (Minas Gerais)

Márgenes del arte contemporáneo: un estudio de caso en Inhotim (Minas Gerais)

Contemporary art borders: a case study in Inhotim (Minas Gerais)

Juliana Veloso Sá
IPEA, Brasil
jvelososa@gmail.com

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=575961684010>

RESUMO:

Com o intuito de propor uma aproximação conceitual e analítica da arte contemporânea, bem como de sua relação com o público e com o espaço expositivo do museu, lançamos mão das abordagens de Nathalie Heinich, Anne Cauquelin e Artur Danto para estabelecer um diálogo com o contexto do Instituto Inhotim, seus monitores, mediadores, curadoria, visitantes e acervo. Pelo fato de se tratar de um centro de arte dedicado à formação de acervo e exposição permanente de parcela importante da produção artística contemporânea nacional e internacional, com destaque no Brasil e fora de suas fronteiras, Inhotim se apresenta como um lugar relevante para uma reflexão sobre a arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea, Instituto Inhotim, Museu, Acervo Artístico.

RESUMEN:

A fin de proponer un enfoque conceptual y analítico del arte contemporáneo y su relación con el público y con el espacio expositivo del museo, utilizamos las propuestas teóricas de Nathalie Heinich, Anne Cauquelin y Artur Danto para establecer un diálogo con el contexto del Instituto Inhotim, sus monitores, mediadores, curaduría, visitantes y su colección. Porque es un centro de arte dedicado a la obtención de objetos artísticos y a la exposición permanente de parte importante de la producción del arte contemporáneo nacional y internacional, con destaque en Brasil y allá de sus fronteras, Inhotim se presenta un lugar destacado para reflexionar sobre el arte contemporáneo.

Palabras clave: Arte Contemporáneo; Instituto Inhotim; Museo; Colección.

ABSTRACT:

In order to propose a conceptual and analytical approach of contemporary art and its relationship with the public and with the exhibition space of the museum, we propose a dialogue involving Nathalie Heinich, Anne Cauquelin, Arthur Danto and the context of the Inhotim Institute, their monitors, mediators, curators, visitors and assets. As it is an art center dedicated to the collection and permanent exhibition of important national and international contemporary art production, recognized in Brazil and outside, Inhotim appears as an important place to reflect on the contemporary art.

KEYWORDS: Contemporary Art, Inhotim Institute, Museum, Artistic Collection.

INTRODUÇÃO

“O contemporâneo é o intempestivo”.
(Roland Barthes)

Sob o nome arte contemporânea, uma polifonia de objetos, práticas, discursos, imagens se condensa, a partir de investidas que buscam classificar e qualificar parte da produção artística realizada, sobretudo, da segunda metade do século XX aos dias atuais. Apesar da relativa importância do marco temporal, que ora se localiza em 1945, ora em 1960, alguns autores recusam-se a compreendê-la como uma categoria temporal. Distintos são os argumentos que apresentam, mas nos valeremos, neste momento, apenas do de Nathalie Heinich (1998), que se faz suficiente. Segundo a autora, um grande número de obras de arte, dos mais variados estilos, é produzido atualmente, mas, dentre elas, somente uma parte é reconhecida como arte contemporânea por instituições, artistas e apreciadores. Outra parcela é excluída, como as obras de tendência clássica ou modernista. Para dar a palavra a Heinich

(...) a especificidade da situação atual reside no fato de que não existe mais um único „mundo’ da arte (manifestado nos salões de então) nem uma única definição do que são ou devam ser as artes plásticas, mas várias. As diferentes maneiras de fazer arte não estão mais dispostas gradativamente num único eixo, entre pólo inferior e superior, mas em vários eixos. (2008, p.180):

A autora compreende a arte contemporânea como uma categoria estética e propõe uma categorização a partir de observação empírica de grupos que decidem quais obras devem ser compradas ou quais artistas serão beneficiados pelas instituições públicas, ou seja, pelos intermediários. Ela estabelece três modos de conceber a arte hoje, três maneiras igualmente praticadas, porém desigualmente valorizadas, tomando como referência a “cultura dos espectadores”, são elas: a arte clássica, a moderna e a contemporânea. Como o que nos interessa é a última, não será apresentada, em profundidade, cada uma. Ressalto apenas que, para Heinich, a ruptura entre a primeira e a segunda se deu com a expressão da subjetividade do artista na arte moderna. O mesmo aspecto marca a separação entre a moderna e a contemporânea, com seu desaparecimento na última.

A arte contemporânea, dentro do esquema da socióloga francesa, fundamenta-se na transgressão sistemática dos critérios artísticos próprios das tradições clássica e moderna -transgressão que promove rejeições entre o público, principalmente quando altera os parâmetros fundamentais da arte moderna, como a expressão da subjetividade do artista e sua autenticidade. Outras transgressões a arte contemporânea opera nas mídias utilizadas: instalações, performances, suportes fotográficos e videográficos são alguns exemplos; na expansão do repertório técnico; na tendência ao ecletismo; e no questionamento dos limites dos quadros disciplinares, morais e jurídicos (HEINICH, 2008, p. 186). Em função da imprecisão e incerteza em sua categorização, a autora aponta alguns indícios periféricos,

relevantes para uma produção artística integrar o mundo da arte contemporânea, além dos materiais e formatos da obra, a data de produção da peça, a trajetória do artista e seu discurso.

Outro nome de relevância na discussão acerca da arte contemporânea, Anne Cauquelin (2005), também pretende distinguir o conjunto da arte contemporânea da totalidade de produções artísticas atuais. Para isso, busca critérios distintos daquele de Heinich, pois, para ela, não podem ser buscados nos conteúdos das obras, em suas formas, composições ou materiais, visto que “A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” (CAUQUELIN, 2005, p. 81). E ela encontra esses critérios na teoria dos sistemas, a partir da qual postula que a mudança da arte moderna para a contemporânea corresponde à passagem do regime de consumo para o regime de comunicação - uma transformação que acompanha outras de cunho social e econômico, sobretudo, associadas à ênfase cada vez maior dada à comunicação.

Os artistas Marcel Duchamp e Andy Warhol e o marchand-galerista-colecionador Leo Castelli são, para Cauquelin, como matrizes, a partir das quais são geradas as mais diversas expressões da arte contemporânea, pelo uso fragmentado das proposições de cada um. As diferenças e contradições entre eles contribuem para que essa proposta pareça não conferir uma unidade à arte contemporânea, um núcleo lógico a partir do qual ela se estrutura. Alguns aspectos destacados pela autora, que perpassam boa parte das produções da arte contemporânea, dizem respeito à dissociação entre arte e estética, ao abandono da segunda, portanto, das questões relativas ao gosto, ao belo e ao único, e ao descomprometimento do artista com a subjetividade e a expressividade - pontos que vimos ressaltados também por Heinich.

Para sublinhar a diferença entre as autoras francesas, em Cauquelin (2005), os valores da arte moderna e da contemporânea não estariam em conflito aberto, mas lado a lado, trocando fórmulas e constituindo dispositivos complexos e instáveis, sempre em transformação. Ao contrário, em Heinich (2008), eles aparecem em disputa por legitimidade e reconhecimento. De modo convergente, as duas primam por uma abordagem não historicista e linear da arte, e destacam, à década de 1990, a dificuldade do público de se relacionar com as obras de arte contemporânea. Cauquelin se refere a um “divórcio” entre esta e seu público, em que ele parece “desnortado”, mal preparado para o entendimento dessa arte, mesmo que dotado de

boa vontade diante das obras, galerias e museus, cada vez mais numerosos. Para ela, “a arte nunca esteve tão afastada do público” (CAUQUELIN, 2005, p. 13). Heinich

(1998), por sua vez, vê a arte contemporânea como um mundo altamente especializado, que retoma uma tradição específica acessível apenas a um pequeno número de conhecedores, distante das expectativas estéticas e éticas do grande público e das exigências de universalização que estruturam o senso comum da arte.

Nem sistema, nem gênero ou paradigma, para Arthur Danto (2006), o que caracteriza a arte contemporânea é o fim das narrativas mestras que definiram a arte tradicional e a arte moderna, sem que uma nova narrativa tenha tomado lugar. Por isso, o filósofo e crítico de arte, ao se posicionar, também ele, contrariamente a um entendimento temporal da arte contemporânea, opta por defini-la como pós-histórica, visto que, segundo o autor, ela não mais se permite ser representada por narrativa mestra alguma. Prefere o termo pós-histórica também por sua falta de unidade estilística. Em suas palavras: “O nosso momento é, pelo menos (e talvez unicamente) na arte, de profundo pluralismo e total tolerância. Nada será excluído” (DANTO, 2006, p. XVI).

Essa “arte depois do fim da arte” não sugere a morte da arte, mas que um complexo de práticas deu lugar a outro, de formato impreciso. O contemporâneo é um período de desordem informativa, de entropia estética, em que a ausência de direção narrativa única estabilizou-se como norma, de acordo com Danto (2006). Mais uma vez, o núcleo lógico estruturante da arte contemporânea, como um conceito, parece precário ou inexistente.

Da mesma forma que as autoras acima citadas, Danto ressalta que a beleza se apresenta pouco relevante para a arte contemporânea. Para ele, trata-se de uma questão de contingência histórica a relação entre arte e estética, e não parte constitutiva da primeira. A “desmaterialização” da obra, para colocar nos termos de Heinich, também parece fazer parte do entendimento de Danto (2006), que afirma que, para existir, a arte não precisa nem mesmo ser um objeto ou que os objetos em uma galeria podem se parecer com qualquer coisa. Diametralmente oposto a ela, por outro lado, o autor propõe que a arte pós-histórica é de uma “Impecável liberdade estética”, em que “Tudo é permitido”:

(...) os artistas, liberados do peso da história, ficavam livres para fazer arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade. Essa é a marca da arte contemporânea, e não é para menos que, em contraste com o modernismo, não exista essa coisa de estilo contemporâneo (DANTO, 2006, p. 18).

A socióloga vê esse aparente relativismo absoluto como ilusão da submissão da arte exclusivamente à contingência, à liberdade do artista ou à arbitrariedade das instituições. Para

Heinich (1998), o constante questionamento das fronteiras artísticas impõe, ao contrário, um universo de constrangimentos.

Ao lançar mão dessas três abordagens, não há nenhuma pretensão de esgotar o tema, mas esboçar um breve quadro da instabilidade do terreno da arte contemporânea e ressaltar a multiplicidade de vozes e tentativas de ordenar e compreender essa pluralidade de produções artísticas. Por fim, alguns dos pontos convergentes entre os três autores: o acento sobre a dissociação entre arte e estética, a não-expressividade do artista na obra, o ecletismo e a transgressão de materiais e a necessidade de recorrer a elementos além da obra para se compreender seu status. Tais aspectos, no entanto, não podem ser atribuídos a todas as produções da arte contemporânea. Como ressaltou Heinich (1998), as fronteiras que coloca à prova não são jamais fixas e, por isso, não é possível propor uma definição substancial, mas somente uma relacional e contextual da arte contemporânea.

Interessa-nos apreender, dessas conceituações, o esforço classificatório de nomear um tipo de produção artística (em meio a um conjunto mais amplo de tantas outras obras) elaborado a partir da segunda metade do século XX, que não diz respeito a uma categoria temporal, mas a um esforço de indivíduos e instituições de circunscrever um conjunto de práticas, de imagens, de objetos, criando, em torno deles, valores artísticos e econômicos.

Nesse sentido, o papel dos museus é fundamental na condição de instituição que seleciona, adquire e exhibe obras. Como não vamos enveredar pelas demais instâncias legitimadoras da arte contemporânea, de modo a investigar como e por quem ela é nomeada, atentemo-nos a um centro de arte dedicado à formação de acervo e exposição permanente de parcela importante da produção artística contemporânea nacional e internacional, o Instituto Inhotim.

Idealizado pelo empresário do ramo de mineração Bernardo de Mello Paz, este centro de arte contemporânea e jardim botânico tem início na propriedade particular de Paz, uma fazenda na antiga vila Inhotim, um pequeno povoado agrícola de Brumadinho, localizado a 60km de Belo Horizonte (MG). Possui uma área de visitação de aproximadamente 140 hectares de fragmentos florestais e jardins, por onde se distribuem 23 obras expostas a céu aberto e 23 galerias. Em 2013, a coleção de Inhotim era superior a 600 obras, de mais de 100 artistas de 30 nacionalidades distintas, de acordo com publicação de Inhotim (2013).

De modo fragmentado, podemos entrever a concepção de arte contemporânea de Inhotim, visto que não há, em publicações ou no site institucional, uma conceituação do que seja esse tipo de arte na visão do Instituto. Dizem apenas que “O acervo artístico de Inhotim tem foco na arte contemporânea produzida a partir dos anos 1960 e abrange escultura,

instalação, pintura, desenho, fotografia, filme e vídeo” (INHOTIM, 2011, p. 17). Por isso, enveredaremos brevemente pelo acervo da instituição e lançaremos mão de falas de mediadores e monitores² do Instituto coletadas em pesquisa de campo³.

A PESQUISA DE CAMPO E A ANÁLISE

Um primeiro ponto em destaque nas falas de profissionais de Inhotim incide no entendimento de arte contemporânea como “a arte de agora”, “a arte de hoje”, ao contrário do que postularam os autores com que nos deparamos há pouco. Esse aspecto pode funcionar como uma forma simples de comunicar ao público o que é arte contemporânea, ainda mais considerando as dificuldades de sua conceituação, como vimos. Entretanto, ela esbarra no mesmo argumento de Heinich, de que não encontramos em Inhotim obras produzidas desde os anos 1960 aos nossos dias, que contemplem os mais variados estilos artísticos desse período.

Um segundo ponto foi abordado por alguns monitores em entrevista, quando disseram que a arte contemporânea não tem uma definição, não tem explicação, não tem limite. Ela é o que você vê, o que sente. Cada um tem sua definição: “o que a pessoa achar, é. Isso é arte contemporânea”⁴; “Ela [a arte contemporânea] quer que você tire sua própria conclusão do quadro”⁵. A dificuldade ou impossibilidade de conceituá-la se resolve na resposta individual às obras, que é o que interessa mais diretamente aos frequentadores e também àqueles que os atendem, tendo em vista algumas das perguntas frequentemente postas pelos visitantes: “o que é isso?”, “o que significa isso?”, “o que o artista quis dizer?”. Associado a esse, estaria um terceiro ponto, enfatizado por alguns mediadores a respeito da participação do público na arte contemporânea. Essa se diferenciaria como uma produção artística que busca chamar “o outro pra participar do seu trabalho. Mas não só chamar essa cabeça, chamar o seu corpo”⁶ ou “como um lugar aonde a gente tá dentro da arte também, a gente participa de alguma forma”⁷.

Uma arte de hoje, interativa e que confere ampla autonomia ao público na atribuição de sentidos às obras - esses seriam os pontos focais do modo de Inhotim conceber a arte contemporânea e como a apresenta a seus visitantes, nas falas de monitores e mediadores. Cada uma dessas falas se pauta em estudos individuais, bastante incentivados entre educadores e mediadores, principalmente; nas trocas informais entre os profissionais da mediação artística e da monitoria; e em momentos formativos oferecidos pela instituição, com curadores e o próprio Bernardo Paz, formando uma cadeia discursiva em que a explicação que chega ao público, em geral, aquela dos monitores ou mediadores, está, em grande medida, afinada com os discursos de especialistas que concebem e realizam Inhotim, dando coerência à linha narrativa. A exigência mínima feita

aos monitores, segundo a gerente de monitoria à época da pesquisa de campo⁸, é que conheçam os textos das fichas técnicas das obras -elaborados pela equipe de curadores -, para explicarem aos visitantes quando solicitados. Eles também escutavam, quase diariamente, as explicações de diversos mediadores em visitas com grupos e, ocasionalmente, encontravam-se com os curadores, para uma visita mediada.

Somado ao quadro institucional, temos as falas de visitantes de Inhotim, escutadas em entrevistas ou ao longo do parque, que dão corpo às discussões anteriores e expressam o grau de familiaridade com a arte contemporânea e os principais aspectos elencados na compreensão desta. Como um mosaico das diferentes visões sobre arte contemporânea, seguem-se essas falas: “mais, assim, voltada para instalações”, “essa arte não é para ser entendida, é para ser sentida, experienciada”, “exige espaço”, “é uma coisa meio megalômana”, “é bem complexa”, “a liberdade total”, “ela é exatamente o que o mundo hoje precisa”, “não é diferente da gente”, “te leva a pensar”, “é a promoção do questionamento”, “é mais dinâmica, é mais livre pra você interpretar a obra”. As falas destacam aspectos distintos, alguns relativos à relação com a obra, ao processo de produção ou recepção, outros se referem à imagem dos objetos de arte, sua proporção e formato.

Sobre a pergunta feita em entrevista aos frequentadores, acerca da diferença entre arte moderna e contemporânea - margem delicada que revela muito de como se compreende a segunda - alguns expressaram que se sentiam pouco à vontade para discorrer sobre o assunto,

por falta de embasamento. Outros não viam diferenciação entre uma e outra. Dois visitantes falaram que conseguiam perceber visualmente as distinções, mas não se sentiam aptos a falar sobre. Os que se dispuseram a esboçar uma explicação levantaram pontos relevantes e distintos: a interatividade do público como um diferencial da arte contemporânea; a arte que responde aos anseios atuais e que interpreta outros momentos da história da arte; a ruptura com a representação da realidade; e a maior margem de aceitação das interpretações feitas pelo público.

A interatividade, apontada como diferencial da arte contemporânea por visitantes de

Inhotim, mas também mencionada por mediadores, foi relacionada pelos visitantes com a participação e o contato físico com a obra: “você entra na obra, (...) faz parte da obra”, “Faz até com que a gente se sinta como ele [artista] sentiu”. A instalação seria uma das principais linguagens representativa da interação na arte contemporânea, pois seria uma “obra penetrável, que exige do fruidor uma ação física de interação” (SILVEIRA, 2001, p. 13).

Tanto para o público quanto para a pesquisadora Marília Panitz Silveira, a ênfase da interação recai sobre a dimensão física da relação com a obra, no envolvimento de diferentes sentidos corporais, no manuseio do objeto ou na realização de gestos por parte do público, ambos importantes para a realização ou transformações da própria obra.

A ideia de interação, que de modo algum está presente em toda a produção de arte contemporânea, contém, em si, uma concepção de mútuo engendramento entre obra e público. Como contraponto à ideia de passividade, que assolava o modo de se perceber o público -tomado como um receptáculo das proposições da obra -, a interação pressupõe dois polos ativos e criativos, que interferem um no outro quando em relação.

A interação se apresenta tanto como um modo diferenciado de se perceber e de se instaurar a relação entre obra e usuário, quanto aponta para diferentes procedimentos de institucionalização da obra, na exibição ou na conservação. O tato, por exemplo, principal fronteira atravessada pelo público nas obras interativas, rompe antigas barreiras instituídas pelo museu - e que ainda são mantidas para obras que não permitem esse tipo de relação. Como disse uma monitora de Inhotim, na arte contemporânea pode interagir, mas “Claro, tudo dentro de regras”⁹.

Sob outra faceta se apresenta o distinto lugar do público na relação com a obra de arte contemporânea, também citado por visitantes como um diferencial desta, expresso na variedade dos possíveis entendimentos e perspectivas sobre a obra. Em contraponto ao que disse Cauquelin e Heinich, sobre a distância entre essa produção artística e seu público, a

ênfase no caráter propositivo atribuído a este, seja na leitura das obras de arte contemporânea, seja em suas atitudes com relação a elas, pode ser encontrada na fala de artistas, curadores, especialistas da arte e em funcionários e visitantes de Inhotim. O pesquisador Flávio

Desgranges (2006, p. 142) aponta que a arte contemporânea leva “ao extremo esta proposição de autoria feita ao espectador, de maneira que não só a significação fica ao seu encargo, mas, em certo sentido, a própria ‘escritura’ artística - o que se traduz por uma radicalização da abertura da forma e da significação”.

Esse traço tão ressaltado nas produções artísticas contemporâneas, que autoriza uma participação mais intensa do público na construção dos sentidos da obra, remonta a um processo de transformação sócio-histórico, que altera a posição social do artista e, conseqüentemente, a relação dele com o público, da mesma forma que propõe alterações no padrão de criação artística.

Norbert Elias (1994) nos elucida acerca dessas transformações que, de acordo com seu modelo explicativo, representam um deslocamento civilizador, visto que o artista passa a depender mais de sua autorrestrição pessoal, de sua capacidade de controlar e canalizar as próprias fantasias artísticas, do que do padrão de gosto de uma classe social superior, como a aristocracia, que perdeu, em boa medida, a função restritiva e supervisionadora da imaginação artística individual. O autor ainda destaca, como condições fundamentais para a conformação do cenário da arte no século XX, o impulso no sentido da democratização e ampliação do mercado de arte, com a redução da pressão da tradição artística e da sociedade local sobre a produção da obra, e o importante papel dos autocondicionamentos dos artistas.

Para explicar o processo de alteração social de um modelo de tensão de forças entre públicos e artistas, Elias (1994) constrói duas figuras, a arte de artesão e a arte de artista¹⁰, e propõe a explicação a partir da passagem de uma para a outra. Esse processo, que altera a posição social dos artistas, a relação entre eles e os públicos, bem como a estrutura da arte, ocorre juntamente com a ascensão da burguesia e declínio da aristocracia, por volta do século XVIII e XIX, em alguns países europeus. Importante ressaltar que essa passagem se dá, em cada contexto sócio-histórico e em cada linguagem artística, em momentos distintos. No domínio das artes plásticas, a chamada arte moderna¹¹ pode ser equiparada ao modelo de arte

de artista, de Norbert Elias, com fortes traços de individualização da obra de arte e ampla margem de experimentação e improvisação autorregulada pelo artista, por seus sentimentos e gosto.

Para que as obras “ecoem” nos visitantes, é preciso encontrar uma estrutura igualmente individualizada. Por isso, Elias (1994, p. 50) propõe que “Tanto na produção como na recepção, uma parte importante é desempenhada não apenas por sentimentos altamente individualizados, mas por um grau elevado de auto-observação”. No modelo proposto pelo autor, à mudança do lugar do artista na produção da obra corresponde a alteração da figura do seu consumidor. O público é visto, por Elias (1994), como um agregado de indivíduos isolados, com sentimentos altamente individualizados e um elevado grau de auto-observação. Isso pode parecer óbvio no contexto de intensa individualização em que nos encontramos, mas, a partir da abordagem de longa duração de Elias, é possível entrever como foi bastante diferente em outros momentos históricos, sobretudo, quando o consumo de arte estava inserido em ocasiões religiosas ou políticas e não em seus espaços próprios, como a sala de espetáculos e o museu, que veio a conquistar posteriormente.

Podemos relacionar a autonomia do público, defendida por monitores e mediadores de Inhotim, que o autoriza a pensar e sentir o que lhe convier de cada obra, a um processo amplo de mudanças no âmbito da arte e além dele. Tal processo envolve a relação entre artistas e públicos na condição de pessoas que desempenham funções e ocupam posições sociais distintas.

Também podemos compreender a liberdade do artista, apontada como traço característico da arte contemporânea, a partir do modelo eliasiano, como alguém que pode se orientar por sua própria imaginação, que confia em sua inspiração individual, acima de tudo; como especialista capaz de propor as novas direções do padrão da arte e do gosto artístico. Desse modo, a liberdade mencionada por monitores e visitantes de Inhotim se faz coerente, mas não se imaginarmos indivíduos descolados do seu contexto social - “liberados

do peso da 140 história”, nas palavras de Danto -, já que suas ideias estão sempre ligadas ao material sob o qual trabalha e à sociedade.

O conceito de mimesis¹² nos auxilia a acentuar este vínculo entre artista, obra e contexto social. Apesar de toda a subjetividade que perpassa a obra artística, a objetividade se faz presente, tornando possível a comunicação e um entendimento comum entre públicos e obras, mesmo que seja o reconhecimento como obra ou sobre um determinado estilo.

Seguindo os passos de Luiz Costa Lima (2003), percebemos como o produto mimético (mimema), neste caso, a obra de arte, alimenta-se da matéria histórica, mas configura-se de modo a não identificar-se com ela. A matéria histórica, por sua vez, provocadora da forma discursiva da obra, depositar-se-ia como um significado, passível de ser apreendido pela semelhança com uma situação externa conhecida pelo usuário e que sofrerá transformações diante de um novo quadro histórico, responsável por lhe emprestar outros significados. “relação mimética como a alocação de significados sobre um corpo discursivo significante” (LIMA, 2003, p. 80), sempre histórica, portanto, mutável.

Ao final, o que fica dos diversos pontos de vista sobre a arte contemporânea e sobre a relação do público com essa produção artística parece oscilar entre polos opostos: ora ela é vista como democrática e participativa, ora como elitista e excludente; ora aponta a distância em relação ao grande público, ora afirma a centralidade dele na relação com a obra de arte contemporânea - seja como participante, nas proposições de Hélio Oiticica, ou como usuário.

Ao lado da proclamada autonomia interpretativa do público caminha a dificuldade de se relacionar com as obras de arte contemporânea e, conseqüentemente, de lhe atribuir sentidos. Frases como essa não foram exceção ao longo da pesquisa de campo: “eu achei muito interessante em questão das obras, mas eu senti uma certa dificuldade de compreender.

13

Não vou omitir o fato”¹³. De visitantes que passeavam por Inhotim, com os quais não foram travados maiores contatos, foi possível ouvir que a arte contemporânea é para ser sentida e experienciada, mas não para ser entendida e que isso é o lado bom, “até porque, a gente não tem conhecimento para entender ela, não conhece muitos artistas”. Uma professora universitária comentou: “É, digamos que arte contemporânea é bem complexa, né? Eu,

especialmente, eu não entendo um monte de coisa, eu preciso de explicação, eu preciso ler a explicação que o próprio artista dá”¹⁴.

Monitores e mediadores, em entrevista, comentaram que, dentro da diversidade de públicos de Inhotim, há uma parcela com bastante conhecimento sobre arte contemporânea, composta por curadores, galeristas, colecionadores, estudantes e professores de arte, amigos de artistas... e outra, bastante grande, com pouquíssima ou nenhuma familiaridade com ela. As pessoas não têm, em sua maioria, contato com a arte contemporânea, não estão habituadas a ela, poucos possuem um entendimento do que seja, e o conceito de arte que possuem, de beleza e simetria, em formatos conhecidos como pintura e escultura, pouco condiz com a produção contemporânea. O estranhamento e o questionamento vêm em frases como “ah, isso não é arte; isso eu faço também”, bastante comum, segundo um educador.

Outro educador do Instituto disse que a “Arte contemporânea, pro público como um todo - o público geral -, é um elemento muito provocador assim, às vezes perturbador, desafiador... E em alguns momentos até constrangedor”. Um terceiro educador exprime que a angústia é algo que se observa recorrentemente entre os visitantes, angústia para entender a obra¹⁵. Dentre os frequentadores entrevistados, um grupo de estudantes de Pedagogia disse que se sentiu “oprimido e excluído”: “vou te explicar. Pelo simples fato da gente não ter acesso, não entender o que ela [obra] te diz, a nossa não-interpretação da obra. Aí, por diversas vezes, a gente se sente oprimido, sabe: „o que é isso?”¹⁶.

Esses são apenas alguns dos afetos acionados na visitação ao Instituto, que informam sobre os modos diversificados de relação do público com a arte contemporânea neste contexto, e que se somam a outras impressões e sensações despertadas em Inhotim.

O acervo do Instituto também nos diz sobre o modo como a arte contemporânea é concebida (e forjada) pela instituição. Além de produções em variadas linguagens, como escultura, instalação, pintura, desenho, fotografia, filme e vídeo, uma outra variedade é encontrada nas “vozes mansas e agressivas, altamente estéticas e políticas, narrativas e abstratas, físicas e emocionais” (PEDROSA; MOURA, 2008, p. 30), ou seja, na diversidade de proposições das obras, daquilo de que tratam e do modo como o fazem. Algumas convidam a um maior envolvimento corporal do usuário, como as *Cosmococas*, *Piscina*, *A Origem da Obra de Arte*, *Através*; outras estão mais alinhadas ao que é tradicionalmente

reconhecido como arte, tais como as pinturas figurativas de Luiz Zerbini e Juan Araújo; há ainda obras provocadoras ou agressivas, como as de Miguel Rio Branco, de Thomas Hirschhorn e de Mathew Barney. As obras expostas se mostram representativas da diversidade própria da arte contemporânea.

De acordo com a então curadora de Inhotim17, o artista Tunga convenceu Bernardo

Paz a trocar sua coleção de arte moderna por uma de arte contemporânea, com os argumentos de que é importante dialogar com a arte e os artistas do seu tempo e de que o colecionador que estabelece esse tipo de interlocução consegue uma participação mais definitiva no seu momento histórico.

18

Em resposta à Revista *Trip*18 (ago. 2013), sobre a questão de seu interesse por arte, o idealizador do Instituto Inhotim disse: “Já pensei muito isso, mas nunca quis entender de arte. Não entendo de arte. Vou dizer uma coisa com toda a franqueza: eu não entendo Picasso. Porque arte para mim tem um processo educativo, elucidativo”. Ainda nessa publicação, respondeu que seu parâmetro de boa arte: “é a educação. Arte contemporânea é a única arte crítica, interativa, que mexe com as pessoas.”

Apesar do pouco envolvimento pessoal que Paz revela com a arte contemporânea, a instituição demonstra um comprometimento com esse tipo de produção artística nos esforços para ampliação do acervo, em sua inserção no campo artístico, no quadro de profissionais qualificados e reconhecidos na área, com destaque para a equipe de curadores. A relevância da arte contemporânea como estratégia educativa, recorrente nos discursos de Paz, é também evidente nos projetos da instituição e na rotina do parque, com as visitas mediadas diárias realizadas com escolas e grupos de visitantes espontâneos.

Do total de espaços expositivos de Inhotim, quatro galerias são dedicadas a mostras temporárias, que duram, em média, dois anos. As outras dezenove, com obras permanentes, foram especialmente desenvolvidas para receber os trabalhos de artistas diversos, entre nomes nacionais e internacionais. Os trabalhos se espalham pelo parque sem que seja possível observar um maior relevo conferido aos artistas brasileiros ou estrangeiros, pois, além de não haver diferenças significativas na apresentação das obras, elas se aproximam em número de galerias e de obras externas, bem como aparecem lado a lado nas mostras temporárias.

As fronteiras que delimitam as nações se esmaecem nesse cenário, demonstrando a

reduzida atenção desse centro de arte contemporânea em afirmar a identidade nacional, conforme preocupação que ditava a agenda dos museus no século XIX. O historiador Lo'íc Vadelorge (2001) revela como, a partir de 1945, cresce a dimensão internacional dos visitantes e das coleções nos museus europeus. Ressalta ainda que a identificação com o contexto local, como a região ou a cidade em que se encontra, e a integração à ordem econômica internacional, por meio do turismo e dos meios de comunicação, parece ser o mais relevante para esses museus atualmente.

Em sintonia com esse modelo, a afinidade de Inhotim com o contexto local se revela no próprio nome da instituição e nos projetos que buscam integrar e manter um vínculo com Brumadinho e cidades vizinhas. Sua ambição pela inserção em um circuito mais amplo se evidencia na afirmação do curador Allan Schwartzman, de que “Inhotim vem sendo planejado como um lugar de convivência multicultural e de várias gerações, sem

nenhuma diferenciação entre local e internacional, onde a arte das culturas da Europa, da Ásia e das Américas pode viver lado a lado” (PEDROSA; MOURA, 2008, p. 30).

Na seleção de obras para o acervo, a equipe de curadores considera o espaço de Inhotim, seu contexto cultural e as outras obras que compõem a coleção, ou seja, “esse texto que já está sendo escrito aqui dentro”, nas palavras de Júlia Rebouças - texto que se inscreve na paisagem de Inhotim. Por isso, participa de modo central da construção do acervo a sua espacialidade como espaço socialmente produzido por um conjunto de práticas, valores, afetividades e materialidades diversas.

Outro importante critério para a aquisição de obras, ainda segundo Rebouças, diz respeito à capacidade de “resistirem ao tempo”. Com o interesse em um acervo permanente, preocupam-se em fazer escolhas que “resistam” a longas temporadas de exposição. Esta ambição é, em si, um desafio face à arte contemporânea que, tantas vezes, aposta na efemeridade da obra. Por outro lado, no gesto de selecionar do presente o que ficará na memória, outro gesto está contido, o de tornar memorável aquilo que foi selecionado para exibição.

O questionamento das fronteiras da arte não se opera sem que se questionem as fronteiras do museu. A produção artística contemporânea coloca alguns desafios a essa instituição, ainda que os artistas almejem ser incorporados a ela, em vista do reconhecimento. A partir de três estratégias básicas, podemos agrupar distintas maneiras de desafiar os limites do museu, conforme proposta de Nathalie Heinich (1998) inspirada em Gilles Deleuze. São elas: a desterritorialização, a desmaterialização e a desestabilização. A primeira consiste em

escapar do museu pela elaboração de obras para locais específicos ou, outra possibilidade, deslocando o lugar da criação do objeto para sua concepção ou para o momento de sua realização.

Também as instituições de arte contemporânea, segundo Heinich (1998) têm a tendência de “sair dos muros do museu” apropriando-se de antigos galpões industriais, de estações abandonadas, de castelos. Em consonância com essas propostas está a de Inhotim, que ocupa terrenos da zona rural do interior de Minas Gerais - “A fazenda é o último lugar onde se esperaria encontrar arte de última geração e arrojada” (PEDROSA; MOURA, 2008, p. 25). Iniciativas como essa, que buscam produzir o “fora do museu” dentro do espaço do museu, visam a lidar com a tensão entre a constante transgressão proposta pelas obras e a necessidade das instituições de integrá-las.

Beirando o limite da invisibilidade, a desmaterialização da obra, o segundo ponto elencado, implica a supressão de sua materialidade, que pode se dar pela destruição da obra ou pela exposição antes de sua finalização - uma perda de materialidade conceitual, em que vale mais a ideia do que sua execução. Outra possibilidade que se apresenta é o deslocamento da obra para a pessoa do artista. Ao contrário dessa forma de transgressão que atinge o museu, as produções em Inhotim encontram-se de tal modo “cristalizadas” e “enraizadas” que, além de ocuparem grandes espaços, por longos períodos de tempo (exposições permanentes), fincam profundamente, nos gramados de Inhotim, as raízes das edificações especialmente construídas para abrigá-las. As galerias e pavilhões do Instituto construídos para abrigar trabalhos específicos são o símbolo maior do “congelamento” dessa arte que se pretende desmaterializada, desterritorializada, desestabilizada.

O terceiro ponto levantado por Nathalie Heinich (1998) propõe a desestabilização das fronteiras mentais de referências espaço-temporais e de regras de comportamento próprias ao museu. Na condição de instituição que se organiza em torno do dogma da perenidade das obras do patrimônio, inalienáveis e supostamente duráveis, senão em seu valor, ao menos em sua materialidade, o museu enfrenta o desafio de recuperar a obra de arte para expô-la, visto

que se vincula à materialidade do objeto. A transgressão se dá tanto em níveis materiais, que colocam a dificuldade de expor uma ideia ou um gesto, quanto no plano cognitivo, pelas barreiras espaciais e temporais muitas vezes minadas. A grandeza temporal é perturbada pela impermanência de algumas obras, e a grandeza espacial, por seu parco potencial de universalização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esses desafios não demonstram inviabilizar a comercialização de obras ou sua entrada nos museus. No entanto, propõem deslocamentos nas práticas efetuadas por essas instituições, na apresentação ou conservação das produções artísticas.

Debruçar-se sobre a arte contemporânea contribui para se compreender como esse tipo de produção artística, difícil de ser apreendido conceitualmente, é apresentado e consumido; para quais transformações apontam no campo da arte e fora dele, de cunho estético, econômico, de valores e dos modos de organização e relação entre os agentes. Com esse intuito elegemos o Instituto Inhotim, um contexto em que a arte contemporânea desempenha papel central na identidade da instituição; que mobiliza um número expressivo de frequentadores - em 2015, atingiu a marca de 2 milhões de visitantes, contando desde 2006, quando foi aberto ao público - e que exhibe e coleciona obras com reconhecimento nacional e internacional.

REFERÊNCIAS

- CAUQUELIN, Anne (2005). *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.
- DANTO, Arthur C. (2006). *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora.
- DESGRANGES, Flávio (2006). *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Editora Hucitec.
- ELIAS, Norbert (1994). *Mozart - sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GOMBRICH, E. H. (1993). *A história da arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan.
- HEINICH, Nathalie (2008). *A sociologia da arte*. Bauru, SP: Edusc.
- _____. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- _____. (2008). "Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea". In: BUENO, M. L.; CAMARGO, L. O. L. (Orgs.). *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, pp.179-194.
- INHOTIM (2011). *Inhotim*. Brumadinho, MG: Instituto Cultural Inhotim.
- INHOTIM (2013). *Relatório de parceria*. Brumadinho, MG: Instituto Cultural Inhotim.
- LIMA, Luiz Costa (2003). *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra.
- PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo (Orgs.). (2008). *Através: Inhotim Centro de Arte Contemporânea*. Brumadinho: Instituto Cultural Inhotim.
- RAMALHO, Cristina (2013). "Bernardo Paz: ele transformou sua propriedade particular no Inhotim, o maior museu a céu aberto do mundo". *Revista Trip*, n. 224. Disponível em <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/224/paginas-negras/bernardo-paz.html>>. Acesso: mar/ 2013.
- SÁ, Juliana Veloso (2014). *Entre os públicos e a espacialidade: um percurso pela recepção da arte contemporânea em Inhotim*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (SOL-UnB), Brasília. Acesso em: abril/2016. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16771/1/2014_JulianaVelosoSa.pdf>.
- SILVEIRA, Marília Panitz (2001). *As escritas da imagem em arte: da obra ao olhar <--> do olhar à obra*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, IdA-UnB, Brasília.
- VADELORGE, Lo'íc. (2001). "European Museums in the Twentieth Century". *Contemporary European History*, v. 10, n. 2, pp. 307-316. Acesso em: abril de 2013. Disponível em: <<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=817777>>.

Notas

2

Os monitores tinha por função, à época da pesquisa de campo, zelar pela conservação das obras e informar aos visitantes sobre o que não podia ser feito nos espaços expositivos. Também forneciam informações sobre os trabalhos artísticos e sobre o parque, de modo geral. Os mediadores e educadores faziam parte do programa educativo da instituição. Eles atuavam nas visitas mediadas e nos projetos de arte-educação. De acordo com a Supervisora de Arte e Educação em exercício, em fevereiro de 2014 havia, em Inhotim, 10 educadores e 40 mediadores. O número de monitores era 93, ao final de 2013.

3

Uma pesquisa de campo foi empreendida pela autora em agosto e novembro de 2013, no âmbito da realização do mestrado em Sociologia, na Universidade de Brasília. Ao longo da estada em Brumadinho, cidade mineira onde se localiza Inhotim, foi realizada pesquisa de observação diariamente, entrevistas com visitantes e diversos profissionais do Instituto e foram aplicados questionários aos frequentadores.

4

Conversa com monitor que supervisionava a galeria Mathew Barney, em 10 de agosto de 2013.

5

Monitor Gebearte, em entrevista concedida à autora em 03 de novembro de 2013.

6

Mediadora Silvana, em entrevista concedida à autora em 24 de agosto de 2013.

7

Mediadora Flora, em entrevista concedida à autora em 25 de agosto de 2013.

8

Informação concedida em conversa, no dia 1º de novembro de 2013.

9

Stéfani, em entrevista concedida à autora em 03 de novembro de 2013.

10

A arte de artesão é a produção artística feita para um patrono pessoalmente conhecido, com status social bastante superior ao do produtor. Aquele subordina sua imaginação ao padrão de gosto do patrono. A arte não é especializada, mas cumpre uma função em outras atividades sociais dos consumidores. A arte de artista corresponde à arte criada para um mercado de compradores anônimos. Aponta para mudança na relação de poder em favor dos artistas, marcada pela paridade social entre o artista e o comprador de arte (democratização). Artistas podem influir sobre a produção e sobre o gosto, conforme Elias (1994). Nesta, a obra de arte depende, em larga escala, do autoquestionamento dos indivíduos sobre o que lhes agrada particularmente em suas fantasias e experimentos materializados.

11

O moderno seria, para Danto (2006), uma noção de estratégia, de estilo e de agenda, não um conceito temporal. Como uma das características da arte moderna, destaca sua preocupação com a materialidade da obra: forma, superfície, pigmento etc. Segundo Cauquelin (2005), a arte moderna se origina de uma ruptura com o antigo sistema do academismo, fraciona-se em vários grupos independentes e descentralizados e assiste ao crescimento do espaço intermediário entre produtor e consumidor de arte e sua ocupação por um grande número de figuras, como o marchand, o galerista, críticos, colecionadores. Heinich (2008) e Gombrich acentuam a expressão da interioridade do artista na arte moderna. De acordo com o segundo, “foi este o mais notável efeito de ruptura com a tradição: os artistas sentiam-se agora livres para passar ao papel suas visões pessoais, algo que até então só os poetas costumavam fazer” (GOMBRICH, 1993, p.385).

12

Na concepção de Luiz Costa Lima (2003), mimesis não é imitação, tampouco se restringe ao universo da arte, mas é compreendida como marca da capacidade humana de aprender, apreender e atualizar significantes e significados. No contexto artístico, o acento da mimesis recai, portanto, sobre a capacidade de atualização constante da obra, as transformações de seus significados e a figura do receptor.

13

Visitante Márcia, em entrevista concedida à autora em 15 de novembro de 2013.

14

Maria Inês, em entrevista concedida à autora em 10 de agosto de 2013.

15

Entrevistas com educadores de Inhotim concedidas à autora em agosto de 2013.

16

Entrevista concedida à autora em 15 de novembro de 2013.

17

Informação concedida por Júlia Rebouças, em entrevista à autora em 29 de agosto de 2013.

18

Trip é uma revista brasileira lançada em 1986, cuja distribuição mensal atual é de 30 mil exemplares e o número de usuários on-line ultrapassa 200 mil. Desde 2010, circula também na Alemanha, Áustria e Suíça.