

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural



Dissertação

**O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE INHOTIM/ MG:
A FRUIÇÃO DA OBRA COMO ESTRATÉGIA DE CONSERVAÇÃO**

GABRIELA ZILLI

Pelotas, 2017

GABRIELA ZILLI

**O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE INHOTIM/ MG:
A FRUIÇÃO DA OBRA COMO ESTRATÉGIA DE CONSERVAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, na linha de pesquisa Instituições de Memória e Gestões de Acervos, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Santos

Pelotas, 2017

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

Z69m Zilli, Gabriela

O Museu de Arte Contemporânea de Inhotim/MG : a
fruição da obra como estratégia de conservação / Gabriela
Zilli ; Carlos Alberto Ávila Santos, orientador. — Pelotas,
2017.

134 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação
em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de
Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

1. Arte contemporânea. 2. Museu de arte. 3.
Conservação. 4. Patrimônio. I. Santos, Carlos Alberto Ávila,
orient. II. Título.

CDD : 702.88

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Banca examinadora

Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Santos (orientador)

Prof. Dr. Fábio Cerqueira Vergara

Prof. Dr. Daniel Acosta

À minha família.

RESUMO

ZILLI, Gabriela. **O museu de arte contemporânea de Inhotim/ MG: a fruição da obra como estratégia de conservação.** 2017. 134f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

Até o início do século XX, a arte era concebida como objeto único, fruto da genialidade artística. A partir dos anos de 1960, essa característica se dilui em formas mais dinâmicas de arte, trazendo a interatividade como parte fundamental da obra. O objeto, antes meramente contemplativo, passa a ter outros significados a partir de sua relação com o espectador, com o entorno e com o espaço social. Do objeto estático à ação, a arte hibridiza-se na sociedade, mescla-se à cultura e às formas tradicionais de viver o cotidiano. Em meio a esse universo de formas possíveis, a conservação apresenta-se como uma atividade complexa. A preservação das produções contemporânea requer mais do que o conhecimento sobre a técnica e os materiais empregados, exige o entendimento da proposta do artista e a compreensão de seu valor cultural. Tendo o acervo museológico do Instituto Inhotim como fonte de pesquisa, buscou-se, nesta dissertação, compreender as relações estabelecidas, no contexto museal, entre a proposta do artista, a instituição e o público. Objetivou-se assim, verificar como estas relações se manifestam e são refletidas nas práticas de preservação das obras de arte atuais. Usando dessas informações como subsídio, discute-se a fruição das obras de arte como estratégias de conservação.

Palavras-chave: arte contemporânea – museu de arte - conservação - patrimônio

ABSTRACT

ZILLI, Gabriela. **The contemporary art museum of Inhotim / MG:** the enjoyment of the work as a conservation strategy. 2017. 134f. Dissertation (Master's Degree in Social Memory and Cultural Heritage) - Postgraduate Program in Social Memory and Cultural Heritage, Institute of Human Sciences, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2017.

Until the beginning of the 20th century, the art was conceived as a unique object, the fruit of artistic genius. Since the 1960s, this characteristic has been diluted in more dynamic forms of art, bringing interactivity as a fundamental part of the work. The object, previously merely contemplative, has other meanings from its relation with the spectator, with the environment and with the social space. From the static object to the action, the art hybridizes in the society, mixing with the culture and the traditional forms of living the quotidian. In the midst of this universe of possible forms, conservation presents itself as a complex activity. The preservation of contemporary productions requires more than just the knowledge about the technique and the materials used, it requires the understanding of the artist's proposal and the understanding of its cultural value. Having the Inhotim Institute's museological collection as the main object of research, this dissertation sought to help the understanding of the relationships established in the museum context between the artist's proposal, the institution and the public. An analysis was performed to verify how these relations are manifested and are reflected in the practices of preservation of current works of art. Using that information as subsidy, we discuss the fruition of the works of art as conservation strategies.

Keywords: contemporary art - art museum - conservation - heritage

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Lygia Clark. <i>Bicho: caranguejo duplo</i> , 1961 14 Alumínio, 53x59x53 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: http://www.pinacoteca.org.br
Figura 2	Henrique Oliveira. <i>Tapumes – Casa dos Leões</i> , 2009 16 7ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre/ RS Foto: Eduardo Ortega Fonte: http://www.henriqueoliveira.com/
Figura 3	Jorge Macchi. <i>Piscina</i> , 2009 19 Acervo Instituto Inhotim Foto: Gabriela Zilli
Figura 4	Jarbas Lopes. <i>Troca-Troca</i> , 2002 Acervo Instituto Inhotim..... 31 Foto: Eduardo Eckenfels Fonte: http://www.inhotim.org.br/
Figura 5	Yorkshire Sculpture Park..... 37 Magdalena Abakanowics. <i>Ten seated figures</i> , 2010 10 figuras em ferro fundido 300 x 160 x 96 cm cada Fonte: https://www.yorkshire.com/
Figura 6	Hakone Open Air Museum..... 37 Arnaldo Pomodoro. <i>Sfera con sfera</i> , 1979 Bronze ø 250 cm Fonte: https://www.flickr.com/photos/bobowen/
Figura 7	Rirkrit Tiravanija. <i>Palm Pavilion</i> , 2006/2008..... 38 Acervo: Instituto Inhotim Foto: Gabriela Zilli
Figura 8	Artur Barrio. <i>Situação T/T1</i> , 1970 42 Acervo do Instituto Inhotim Foto: César Carneiro Fonte: http://doobjetoparaomundo.org.br/artista/artur-barrio/
Figura 9	Cildo Meireles. <i>Através</i> , 1983-89..... 44 Projeto de instalação para o Inhotim. Fonte: PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo (orgs.). Através: Inhotim . Brumadinho: Inhotim, 2016. p.87
Figura 10	Hélio Oiticica. Maquete <i>Invenção da cor</i> , 45 <i>Penetrável Magic Square # 5, De Luxe</i> , 1977 Tinta crílica, madeira, tela de arame, plexiglas 115 x 600 x 600 mm Acervo de César e Cláudio Oiticica Foto:© César and Claudio Oiticica Fonte: http://www.tate.org.uk/
Figura 11	Crianças brincando na obra de Hélio Oiticica..... 50 <i>Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe</i> , 1977/2007 Acervo do Instituto Inhotim Fonte: http://www.inhotim.org.br/blog/

Figura 12	Vista aérea do Instituto Inhotim, com a localização das principais obras e galerias Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagem retirada do site https://www.google.com.br/maps/	52
Figura 13	Cristina Iglesias. <i>Vegetation Room Inhotim</i> , 2010/12 Construção em aço, bronze, resina de poliéster e fibra de vidro Acervo do Instituto Inhotim Foto: Eduardo Eckenfels Fonte: http://cristinaiglesias.com/	54
Figura 14a	Valeska Soares. <i>Folly</i> , 2005. Vista da parte externa da obra Pavilhão de madeira e espelho 250 x ø 1110 cm Projeção de vídeo com trilha sonora <i>The look of love</i> , 5' Docas Arsenal de Veneza Fonte: http://valeskasoares.net/	55
Figura 14b	Valeska Soares. <i>Folly</i> , 2009. Vista da parte externa da obra..... Pavilhão de madeira e espelho 250 x ø 1110 cm Projeção de vídeo com trilha sonora <i>The look of love</i> , 5' Acervo do Instituto Inhotim Fonte: http://www.inhotim.org.br/	55
Figura 15	Cildo Meireles. <i>Inmensa</i> , 2002 Escultura em aço, 400 x 810 x 445 cm. Acervo do Instituto Inhotim Foto: Gabriela Zilli	57
Figura 16	Fachada da Galeria Lygia Pape, Instituto Inhotim, e esquema de concepção da ideia do edifício Projeto: escritório Rizoma Arquitetura, BeloHorizonte/MG Fonte: http://www.galeriadaarquitetura.com.br/ Foto: Gabriela Zilli	58
Figura 17	Galeria Cláudia Andujar, Instituto Inhotim Foto: Gabriela Zilli.....	59
Figura 18	Caminhos e paisagens encontrados no Instituto Inhotim Fotos: Gabriela Zilli	60
Figura 19	Doug Aitken. <i>Sonic Pavilion</i> , 2009..... Poço tubular de 202 m, microfones e amplificadores de som Acervo do Instituto Inhotim Foto: Gabriela Zilli	61
Figura 20	Yayoi Kusama. <i>Narcissus garden Inhotim</i> , 2009 500 esferas de aço inox flutuantes. Acervo do Instituto Inhotim Foto: Gabriela Zilli	61
Figura 21	Marilá Dardot. <i>A Origem da Obra de Arte</i> , 2002/2011..... 150 vasos de cerâmica em forma de letras, terra, sementes e instrumentos de jardinagem Acervo do Instituto Inhotim Fonte: http://www.mariladardot.com/	63

Figura 22	Marilá Dardot. <i>A Origem da Obra de Arte</i> , 2002/2011 64 Acervo do Instituto Inhotim Fotos: Gabriela Zilli	64
Figura 23	Marilá Dardot. <i>A Origem da Obra de Arte</i> , 2002/ 2011 66 Fotos postadas em blogs e redes sociais Fonte: https://images.google.com/	66
Figura 24	Marilá Dardot. <i>A Origem da Obra de Arte</i> , 2002/ 2011 67 Foto retirada do site oficial da artista. Fonte: http://www.mariladardot.com/images.php?id=2	67
Figura 25	Distância entre a entrada do Instituto Inhotim e a obra 68 <i>A Origem da Obra de Arte</i> Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagem retirada do site https://www.google.com.br/maps/	68
Figura 26	Carlos Garaicoa. <i>Ahora juguemos a desaparecer (II)</i> , 2002/2012..... 70 Instalação com vídeo, mesa de metal e velas Acervo do Instituto Inhotim Fonte: http://www.inhotim.org.br	70
Figura 27	Carlos Garaicoa. <i>Untitled</i> , 2004..... 71 Coleção particular Fonte: https://www.artslant.com/	71
Figura 28	Carlos Garaicoa. <i>Ahora juguemos a desaparecer (II)</i> , 2002/2012..... 71 Vela em formato de Praça e Basílica de São Pedro, Vaticano Acervo do Instituto Inhotim Fonte: http://www.inhotim.org.br	71
Figura 29a	Carlos Garaicoa. <i>Ahora juguemos a desaparecer (II)</i> , 2002/2012..... 72 Vista da parte interna Fonte: http://www.playarquitectura.com/	72
Figura 29b	Carlos Garaicoa. <i>Ahora juguemos a desaparecer(II)</i> , 2002/2012..... 72 Vista da parte externa Foto: Gabriela Zilli	72
Figura 30	Ateliê de produção das velas para a obra de Carlos Garaicoa..... 73 Foto: Gabriela Zilli	73

SUMÁRIO

Introdução	12
1 A arte moderna e contemporânea como patrimônio museológico	23
1.1 A ruptura com a arte tradicional – o novo perfil das coleções	23
1.2 Arte e patrimônio cultural – alguns conceitos	27
1.3 Os museus de arte contemporânea – locais de convivência	32
2 A Conservação da arte contemporânea - algumas discussões	40
2.1 A conservação da ideia e a importância da documentação	41
2.2 O artista como fonte de informação	46
2.3 A obsolescência tecnológica.....	48
3 O Instituto Inhotim - experiência e análise	50
3.1 Marilá Dardot	63
3.2 Carlos Garaicoa	70
Considerações Finais	75
Referências	79
Glossário	86
Apêndices	88
Apêndice A – Calendário das atividades da pesquisa de campo.....	89
Apêndice B – Questionário base utilizado nas entrevistas	92
Apêndice C – Transcrição da entrevista com Paulo Soares	95
Apêndice D – Transcrição da entrevista com Cecília Rocha	108
Anexos	133
Anexo A – Mapa do Instituto Inhotim	134

Introdução

Falar da preservação de acervos de arte contemporânea exige uma ampla reflexão, para além do que já se convencionou e se aplica na prática às coleções de arte tradicional. A preservação dessas obras requer mais do que o conhecimento sobre a produção técnica e os materiais utilizados, exige o entendimento da proposta do artista e a compreensão de seu valor cultural, ou seja, sua importância para a sociedade.

As mudanças nas definições de patrimônio no decorrer do último século, e a ampliação do conceito de patrimônio artístico para o conceito de patrimônio cultural, no que concerne a produção artística contemporânea, têm gerado grandes dificuldades quanto à aquisição, à exibição e à preservação de arte por parte dos museus e galerias.

Os esforços enfrentados no âmbito institucional para a conservação dessas obras, vêm se transformando em grandes desafios para os profissionais da área, à medida que as criações atuais têm se distanciado das categorias descritas e estudadas na História da Arte¹, rumo à uma arte mais efêmera e conceitual. A diversidade de formas possíveis e as especificidades de cada criação obrigam os conservadores e museólogos a reavaliarem os critérios e métodos utilizados na prática cotidiana.

¹ No decorrer da história, as artes foram classificadas em função de seu uso, em *artes maiores* – arquitetura, pintura e escultura – e *artes menores* – incluindo todos os gêneros de artesanato. Essa classificação surgiu inicialmente como distinção entre a atividade mental e a operacional, atribuindo valor aos objetos (ARGAN, 1994). Nos séculos XIX e XX, manteve-se a classificação das obras de arte em categorias, porém desvinculadas de sua função original de uso e voltada à distinção por técnica. Na atualidade, o sistema de classificação por categorias tornou-se inadequado às novas representações artísticas, possuindo parâmetros estabelecidos caso a caso.

A diluição do caráter de objeto único e finalizado, testemunhado por formas mais dinâmicas de arte – como instalações, performances, *happenings*, objetos efêmeros, e outras tantas formas possíveis –, traz a interatividade como parte fundamental da obra. O objeto, antes meramente contemplativo, passa a ter outros significados a partir de sua relação com o espectador, com o entorno e com o espaço social. Do objeto estático à ação, a arte hibridiza-se na sociedade, mescla-se à cultura e às formas tradicionais de viver o cotidiano. Esse novo olhar do artista para o mundo e para o social, exige dos profissionais da área da conservação uma nova forma de agir perante a obra.

A conservação, dessa forma, apresenta-se como uma atividade complexa pois esbarra nas próprias atribuições do museu² que, muitas vezes, na prática, utiliza em seus métodos de salvaguarda, preceitos empregados para obras produzidas com técnicas tradicionais, voltados principalmente ao aspecto material do objeto. Em meio ao universo de expressões artísticas, não raro a importância do aspecto intangível da obra é ignorada ou relegada a um segundo momento, restringindo a interação e a experiência proposta pelo artista.

Usando exemplos do cenário artístico brasileiro, podem-se citar as produções dos artistas neoconcretos Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988). Estes artistas apresentavam suas obras como proposições, como propostas de fruição, ou seja, os trabalhos somente se concretizavam mediante a participação direta do espectador através da manipulação dos objetos e da experiência vivida por meio desse contato³. Ao serem incorporados aos acervos museológicos, os “Parangolés” de Hélio Oiticica, originalmente criados para serem vestidos pelo espectador, foram, por vezes, expostos em cabides ou manequins, nos quais não se podia tocar, ou mesmo aproximar. Os “Bichos” de Lygia Clark (Fig.1), antes manuseáveis, acabaram assumindo formas estáticas, ao serem exibidos em

² Segundo o Conselho Internacional de Museus (ICOM), o museu, de uma forma geral, comporta três funções básicas: a *preservação* - compreendendo a aquisição, a conservação e a gestão das coleções -, a *pesquisa* e a *comunicação*. Esta última abrange também as funções de educação e exposição. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013)

³ Para os artistas do movimento Neoconcreto, a participação do público era fundamental. A obra necessitava ser tocada, experimentada, manipulada para estar completa. Lygia Clark em seu texto-manifesto *Nós recusamos...* escreve: “Pertencemos a um terceiro grupo, que tenta provocar a participação do público. (...) recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição; (...) recusamos o artista que pretende transmitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador; (...)” (CLARK, 1966) Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=24> Acessado em 17/03/2013

redomas de vidro. As instituições cumpriam a função de preservar e as obras permaneciam no tempo, porém destituída de sua função/objetivo original.

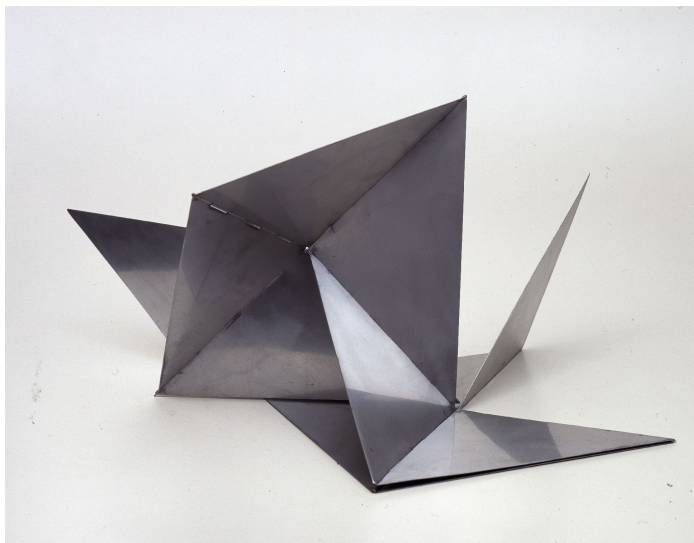


Fig 1. Lygia Clark. *Bicho: caranguejo duplo*, 1961

Para desempenhar seu papel, conservadores e museólogos têm buscado diversificar estratégias a fim de garantir a legitimidade das obras e o desejo dos artistas. Atualmente, obras como os “Parangolés” e os “Bichos” recebem réplicas para que possam ser manipuladas pelo público. Porém, os problemas com os quais os profissionais defrontam-se perante as produções artísticas dessa natureza continuam gerando dúvidas e divergências quanto estes e outros métodos a serem adotados. Ao saírem da esfera física e passarem para a conceitual, as preocupações que assomam a esses profissionais perpassam pelo valor simbólico da obra dentro do contexto em que ela foi produzida, e do público que afeta. O que deve e o que não deve ser preservado? Para quê e para quem se está preservando?

Esses questionamentos demonstram a necessidade de uma discussão aprofundada sobre a relevância de se pensar as propostas conservativas, não apenas no que se refere às medidas e métodos relacionados à permanência e exibição da obra em seu aspecto material, mas também, no que tange a interpretação e a compreensão do sentido imputado pelo artista. Afinal, qual é a intenção do artista com determinado trabalho ou proposição? Como essa intenção é evidenciada, preservada e transmitida pela instituição?

Dessas indagações surgiu a motivação para o desenvolvimento da presente pesquisa. Tendo o acervo museológico do Instituto Inhotim como objeto de estudo, buscou-se compreender as relações estabelecidas no contexto museal, entre a proposta do artista, a instituição e o público. Deste modo, objetivou-se verificar como estas relações se manifestam e são refletidas nas práticas de preservação das obras de arte contemporâneas.

Admitindo a produção artística como uma prática social geradora de experiências, questiona-se ainda, a pertinência dos modelos e métodos tradicionais de conservação para esse patrimônio, e busca-se reconhecer a fruição da obra como uma possível estratégia de preservação.

A escolha do Instituto Inhotim

A escolha do Instituto Inhotim, em Minas Gerais, como estudo de caso, ilustra a tendência das instituições museológicas da atualidade em buscar alternativas para uma maior aproximação do público com o seu acervo. No caso da arte contemporânea, essa questão é uma necessidade imposta, na maioria das vezes, pelos próprios artistas que compreendem sua produção não como uma simples forma de expressão individual, mas como uma extensão da vida e da sociedade, de forma que deve ser compartilhada, vivida e complementada pela presença ativa do espectador.

Situado há 60 km de Belo Horizonte, no interior de Brumadinho – cidade de pouco mais de 30 mil habitantes -, o Instituto Inhotim originou-se na condição de museu de arte contemporânea, a partir do acervo particular de obras do magnata da mineração Bernardo Paz, em uma área de fazenda que o empresário adquiriu na década de 1980. Inaugurado há 10 anos⁴, atualmente o Instituto possui 500 obras em exposição de um acervo de cerca de 1300 peças. São 22 obras ao ar livre e 23 galerias, dispostas em 140 ha de área verde - com matas, lagos e jardins - destinados à visitação.

Um ponto crucial na seleção da instituição para esse estudo foi a relação das obras com o espaço e a viabilidade da realização de projetos artísticos mais

⁴ A instituição surgiu em 2002, mas somente em 2006 foi aberta ao público em dias regulares e com estrutura completa para visitação.

elaborados. A característica monumental de muitas das produções contemporâneas as tornam frequentemente efêmeras ou temporárias. A brevidade da existência dessas obras não necessariamente está associada à sua fragilidade material mas, muitas vezes, à falta de espaço adequado ou à impossibilidade (técnica e financeira) das instituições para financiar essas propostas e mantê-las funcionando. Na maioria dos casos, projetos desse tipo ocorrem em grandes exposições ou feiras, a exemplo das Bienais, e são concebidos para durarem apenas o período de tempo específico das mostras. (Fig. 2).



Fig. 2. Henrique Oliveira,
Tapumes – Casa dos Leões, 2009
7ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre/ RS

Ante essa realidade, o Instituto Inhotim surge como um campo fértil para as criações artísticas. A possibilidade de execução de obras de grande porte em caráter permanente, revela uma situação distinta da verificada normalmente em museus de arte, no que tange à exibição e à conservação de seus bens. Ao mesmo tempo em que as obras estão sujeitas à degradação em função da sua exibição contínua e da interação com o público, a circulação constante de pessoas, entre as quais funcionários, permite uma percepção antecipada dos possíveis danos, um acompanhamento diário do processo de desgaste e envelhecimento, e uma rápida reparação.

A pesquisa – metodologia e apresentação

Tomando por conceito de pesquisa o que Gil (2008. p. 26) coloca “como o processo formal e sistemático de desenvolvimento do método científico [...] [visando] descobrir respostas para problemas mediante o emprego de procedimentos científicos”, poder-se-ia classificar esta investigação como uma pesquisa aplicada,

de caráter exploratório e de método de análise qualitativo⁵. Porém, valendo-se das experiências descritas por Umberto Eco (2014. p. 32), que demonstra claramente que “é possível fazer uma tese ‘científica’ mesmo sem utilizar logaritmos e provetas”, foi desenvolvida uma metodologia específica de pesquisa, mesclando técnicas conhecidas a procedimentos próprios. Dessa forma, esse estudo foi dividido em dois aspectos - prático e teórico - que ocorreram de forma paralela, um em complementação do outro.

No aspecto teórico, foi realizada uma revisão bibliográfica de trabalhos recentes e fundamentais que envolvem os temas e conceitos de obra de arte, patrimônio, preservação, entre outros; temas esses essenciais para a compreensão do objeto pesquisado. Dentre a extensa bibliografia estudada, destacou-se algumas publicações de referência.

Sobre a arte atual e suas relações no contexto museológico ressalta-se, como de grande importância para esta pesquisa, o livro “Arte contemporânea: uma introdução” de Anne Couquelin, no qual a autora apresenta as novas concepções de arte através das transformações observadas no sistema das artes ao longo das últimas décadas. Outro livro de extrema importância para o entendimento da arte contemporânea no cenário nacional é o estudo feito por Cristina Freire em “Poéticas do processo: arte conceitual no museu”. Nesta publicação, a partir da experiência como funcionária do acervo e pesquisadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC- USP), a autora aborda a problemática do lugar – físico e simbólico – destinado às obras de arte conceituais no museu e no próprio sistema das artes. Tendo como ponto de partida os trabalhos pertencentes ao MAC, especialmente aqueles que foram ali expostos na década de 1970 e que hoje fazem parte da coleção do museu, Freire faz uma análise dessa problemática e aponta questões por vezes paradoxais a serem discutidas no sistema museológico.

⁵ *Pesquisa aplicada*: objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática, dirigidos à solução de problemas específicos. *Caráter exploratório*: visa proporcionar maior familiaridade com o problema com vistas a torná-lo explícito ou a construir hipóteses. Constituem a primeira etapa de uma investigação mais ampla onde o tema escolhido é bastante genérico e torna-se necessário uma delimitação. Assume, em geral, as formas de pesquisas bibliográficas, entrevistas e estudos de caso. *Método qualitativo*: não se utiliza de métodos e técnicas estatísticas, ou muito rígidas. Não há fórmulas nem receitas definidas, ficando a critério do pesquisador a interpretação dos fenômenos e atribuição de significados. É muito utilizado em estudos de campo, estudos de caso, pesquisa-ação ou pesquisa participante por seu caráter dinâmico e relação direta com o sujeito. (SILVA, 2005. p. 20-21)

Ainda sobre a relação entre arte e museu, é importante destacar o livro referencial “No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte”⁶, de Brian O’Doherty, no qual o autor discute o local museológico em suas relações com a obra de arte. Nos ensaios escritos na década de 1970, aborda o modelo de ambiente de exposição destinado à arte daquela época – a galeria modernista, o “cubo branco”. De forma irônica, discute e critica o sistema das artes onde a obra apresenta-se subordinada à neutralidade do espaço, de forma descontextualizada.

Sobre a transição para a pós-modernidade enfrentada no meio artístico e cultural e a problemática advinda desse novo contexto, foram importantes os textos de Hans Belting, como o ensaio resultante da palestra “Arte Contemporânea e o Museu na Era Global”⁷, e o livro “O fim da história da arte”⁸.

Para uma contextualização histórica e a necessária compreensão dos movimentos artísticos que deram origem à arte contemporânea, utilizou-se textos e obras clássicas das quais apenas citaremos algumas como: “Arte Moderna”, de Giulio Carlo Argan; “Os novos realistas”, de Pierre Restany; “Experiência neoconcreta: momento-limite da arte”, de Ferreira Gullar. Também é pertinente sublinhar o livro “Escritos de Artistas: Anos 60/70”, organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim, como fonte do pensamento artístico da época, em complementação à história contada por críticos e estudiosos da área.

Quanto à definição de obra de arte, foi utilizado o conceito trazido por Nicolas Bourriaud de *obra relacional*. O autor do livro “Estética Relacional” define a arte como “uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos” (BOURRIAUD, 2008. p.135, tradução da autora), sendo a arte relacional o “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o conjunto de relações humanas em seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo” (BOURRIAUD, 2008. p.142, tradução da autora).

⁶ Publicado originalmente em 1976, na revista Artforum, em forma de três artigos.

⁷ Palestra de Hans Belting proferida durante a conferência “L’Idea del Museo: Identità, Ruoli, Prospettive” entre os dias 13 e 15 de dezembro de 2006, organizado pelos Museus do Vaticano, em decorrência das festividades de seu aniversário - “Quinto Centenario dei Musei Vaticani. 1506-2006”

⁸ Proferido originalmente em uma aula inaugural na Universidade de Munique, publicado em forma de ensaio em 1984, reescrito e reeditado dez anos depois, em 1994.

Nesse contexto de relações entre arte e sociedade, é preciso destacar o valor da produção artística contemporânea como patrimônio. Como fundamentos teóricos do assunto, foram utilizados os livros de Dominique Poulot, “Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII– XXI”, e de Françoise Choay, “A alegoria do patrimônio”, para a compreensão do patrimônio através de um panorama histórico e das bases conceituais que o formam.

Para finalizar, destacam-se publicações de importância na área da conservação dos bens patrimoniais, da memória e, em específico, das obras de arte. Contribuíram para a pesquisa, estudos basilares de teóricos do século XX e XXI, como: “O culto moderno dos monumentos”, de Alois Riegl; “Teoria da restauração”, de Cesare Brandi; “Teoría contemporánea de la Restauración”, de Salvador Muñoz Viñas e “Conservare l’arte contemporanea” de Oscar Chiantore e Antonio Rava; apenas para citar alguns.

A partir da revisão bibliográfica inicial, recorreu-se à pesquisa de campo, com o intuito de validar as reflexões provenientes dos estudos teóricos. A observação *in loco* das obras foi importante para compreensão da dinâmica do museu, que mantém ao ar livre, com amplo acesso ao público e em constante exibição, considerável parte de seu acervo.

Essa configuração de museu, suscita preocupações com a conservação e a preservação dos seus bens a partir de outra perspectiva: a da necessidade de constante manutenção. A obra *site specific* “Piscina” 2009, do argentino Jorge Macchi (Fig.3), - realização escultórica de um desenho que o artista fez em uma caderneta de endereço com índice alfabético, e que foi transformada numa piscina real – é um exemplo. Apesar do valor desta obra estar predominantemente concentrado em seu aspecto simbólico e não em sua materialidade, sem esta não há interação nem há



Fig. 3 . Jorge Macchi. *Piscina*, 2009

construção de significado. Por estar exposta ao ar livre e em pleno funcionamento⁹, requer uma constante manutenção: limpeza da água, cuidado com a superfície e escada, manutenção do gramado do entorno, etc.

A visita técnica ao Instituto Inhotim teve o apoio da instituição, que ampara as iniciativas de pesquisas¹⁰ realizadas nas suas dependências, fornecendo entrada gratuita ao parque, acompanhamento de um funcionário especializado, acesso à internet, biblioteca e setor educativo. Porém, alguns setores, como o arquivo com a documentação sobre obras e os artistas, a reserva técnica e área de restauro, ainda se encontram inacessíveis aos pesquisadores externos.

O primeiro contato com a instituição ocorreu meses antes da visita, a partir de uma ligação telefônica e o posterior encaminhamento do projeto de pesquisa, juntamente de um formulário de solicitação e outros documentos preenchidos, à Comissão de Ética em Pesquisa do Instituto Inhotim (COEPI). Após a aprovação (que levou cerca de quarenta dias), foi designado um funcionário responsável por mediar e organizar a visita.

Essa etapa transcorreu entre os dias 1º e 4 de março de 2016. Foram destinados dois dias e meio para a visita das obras *in loco*, e o tempo restante foi dedicado às entrevistas, à pesquisa na biblioteca e às conversas com os mediadores. A observação e análise das obras foram acompanhadas de amplo registro fotográfico e anotações. As fotografias têm, não apenas caráter documental, mas também ilustrativo, buscando exemplificar e dar coerência às ideias centrais da dissertação.

Também foram realizadas duas entrevistas¹¹ (com o Coordenador da Área Técnica e com uma das Curadoras Assistentes) com o objetivo de esclarecer, sob o ponto de vista da conservação, aspectos específicos do funcionamento do complexo

⁹ Próximo à obra há vestiários para que as pessoas possam trocar-se e usufruir da piscina.

¹⁰ O Instituto Inhotim desenvolve e acompanha pesquisas em diversas áreas do conhecimento, entre elas as artes, a arquitetura, a botânica e o meio ambiente, o turismo, a educação e o patrimônio. Possui equipes de investigadores da própria instituição e recebe investigadores externos vinculados às universidades públicas e privadas, além de manter parcerias com empresas e outros órgãos. Para o acompanhamento das pesquisas, a instituição possui uma Comissão de Ética em Pesquisa, através da qual todos os projetos propostos são submetidos a uma avaliação e aprovação prévia.

¹¹ Pretendia-se também, uma entrevista com o conservador-restaurador, e uma visita a uma das reservas técnicas. No período da pesquisa de campo, a instituição não possuía museólogo ou conservador-restaurador responsável especificamente pela conservação das obras e reserva técnica. Em virtude disso, não foi possível o cumprimento desses objetivos.

museológico de Inhotim e sua relação com as obras e com os artistas. As entrevistas seguiram um modelo semiestruturado, ou seja, foram elaboradas questões gerais que permitiram, através do diálogo espontâneo com os entrevistados, o surgimento de questões específicas, improvisadas durante a conversação. As perguntas de caráter mais geral são importantes pois “possibilitam ampla liberdade de resposta” (GIL, 2008. p. 122) e permitem observar e registrar pontos relevantes dos métodos de atuação do profissional, que não são evidenciados apenas com questões direcionadas. As interlocuções foram gravadas, transcritas e anexadas ao final da dissertação (Apêndices C e D).

A interpretação dos dados obtidos através da pesquisa de campo e bibliográfica, foi realizada a partir de uma abordagem qualitativa. Esse modo de análise permitiu registrar aspectos pontuais de cada obra, gerando estudos comparativos sobre as divergências e as convergências entre o posicionamento da instituição e o observado na prática quanto a conservação dos trabalhos expostos. Em muitos casos, o artista não tem interesse sobre as questões científicas que envolvem a preservação e a permanência da sua obra no decorrer do tempo. De maneira geral, os artistas elegem os materiais e técnicas, e os utilizam, não em função da sua durabilidade, mas em função da sua capacidade comunicativa e expressiva no presente (HUMMELEN, 1999). Cabe à instituição e aos profissionais da área da conservação a difícil tarefa de transmitir, para o futuro, da melhor maneira possível, as propostas artísticas.

A partir das observações feitas na instituição, foram eleitas duas obras para uma análise mais aprofundada, com o intuito de fundamentar as discussões e reflexões suscitadas no decorrer da investigação. As obras selecionadas correspondem à produções das duas últimas décadas (admitindo a data de produção da obra física e não de sua concepção como projeto) e foram escolhidas devido à características recorrentes nas criações artísticas contemporâneas, em suas relações com o ambiente e com o espectador. Assim sendo, as discussões levantadas sobre a preservação dessas obras não estão embasadas na necessidade real de intervenções conservativas, nem nas questões que tangem apenas a sua conservação material, mas na complexidade e na manutenção das relações estabelecidas no contexto em que estão inseridas.

As obras selecionadas foram:

- “A Origem da Obra de Arte”, 2002, de Marilá Dardot, por sua característica interativa e a necessidade da participação direta do visitante na composição do trabalho;

- “Agora juguemos a desaparecer (II)”, 2002, de Carlos Garaicoa, por sua relação com o tempo, e seu caráter cíclico de construção e desconstrução.

Ambas produções são processos dinâmicos, onde cada instante é único e a completude da obra ocorre na passagem do tempo e na interação com o público.

Com base nas questões motivadoras desta pesquisa, a dissertação foi dividida em três capítulos:

No capítulo 1, *A arte moderna e contemporânea como patrimônio museológico*, contextualiza-se a pesquisa através de uma retrospectiva histórica dos movimentos de ruptura que influenciaram a arte de hoje. Também é abordada a evolução dos museus de arte e suas adequações às novas coleções, citando como exemplo o caso de Inhotim. Nesse mesmo capítulo são levantadas, ainda, discussões sobre o valor patrimonial da obra de arte contemporânea, sua legitimação e seu papel patrimonial.

No capítulo 2, *A Conservação da arte contemporânea - algumas discussões*, são abordadas as principais questões sobre a preservação dessas obras na atualidade: as metodologias, a problemática, os novos papéis assumidos pelos profissionais da conservação, a interdisciplinaridade, o artista como fonte de informação, a importância da documentação, etc. Busca-se, dessa maneira, contrapor a teoria às práticas observadas no Instituto Inhotim nos casos acima citados, apontando as facilidades, as dificuldades e as estratégias possíveis de realização.

No capítulo 3, *O Instituto Inhotim - experiência e análise*, aborda-se a experiência no Instituto Inhotim, como visitante e como pesquisadora. É analisado o complexo museológico em sua integralidade, focando nas relações estabelecidas com o ambiente. Em separado, são estudadas as obras selecionadas, dando enfoque a características específicas recorrente em obras contemporâneas, que podem transformar-se em problemática do ponto de vista da conservação.

1 A arte contemporânea como patrimônio museológico

A compreensão da problemática atual que envolve a exibição e a conservação de obras de arte, exige um entendimento das manifestações artísticas que originaram e influenciaram as produções contemporâneas.

O estudo das obras a partir da perspectiva do patrimônio cultural, e não apenas de uma visão restrita ao patrimônio artístico e aos valores alto-culturais, permitiu ampliar a reflexão sobre a efetiva importância desses objetos na formação da identidade dos grupos sociais. Para tanto, esclarecer alguns conceitos e retomar o contexto histórico torna-se fundamental.

Neste capítulo serão abordados os principais acontecimentos da História da Arte que repercutem na produção artística atual, o entendimento desta como patrimônio e a trajetória das instituições museológicas responsáveis por esse tipo de acervo.

1.1 A ruptura com a arte tradicional – o novo perfil das coleções

As discussões sobre o próprio conceito de arte aceito na atualidade - ou o que se convencionou chamar de arte - e sua legitimação como tal e como patrimônio, nos remete a questões já trazidas pelo dadaísta Marcel Duchamp (1887-1968) em seus *ready-mades*¹². Em obras como “Roda de bicicleta” (1913), “Suporte de garrafas” (1914) ou “A fonte” (1917), o artista retirou os objetos de suas funções cotidianas, elevando-os à categoria de arte. A partir da ação praticada por Duchamp,

¹² Forma particular de Marcel Duchamp de apropriação de objetos prontos (em francês *objet trouvé*, “objeto encontrado”), escolhidos pelo artista em função de suas qualidades estéticas, sua beleza ou singularidade, e exposto como obra de arte. “Ele acreditava ter inventado uma nova forma de escultura. [...] Chamou essa nova forma de fazer arte de ‘readymade’: uma escultura já pronta.” (GOMPERTZ, 2013. p. 14)

compreendeu-se que qualquer objeto livre de sua finalidade funcional, retirado de seu contexto e submetido a outro contexto e a outro ponto de vista, pode ser transformado, de fato, em uma obra de arte (GOMPERTZ, 2013). A influência desse pensamento é evidenciada nas manifestações artísticas da década de 1960, como os Novos Realistas franceses e a Pop Art americana que, operando simultaneamente nos dois lados do Atlântico, tornaram-se um marco na História da Arte e ponto de convergência da produção artística pós-moderna e contemporânea.

As ações artísticas de Yves Klein (1928-1962), como “Antropometrias em azul” (1960)¹³, são movimentos iniciais, precursores de uma arte mais conceitual e efêmera. Já os artistas da Pop Art americana, a exemplo de Robert Rauschenberg (1925-2008) e Jasper Johns (1930), demandaram atenção aos objetos comuns da vida cotidiana, através da exploração da cultura industrial e urbana e dos meios de comunicação de massa. Ambos utilizavam-se de objetos encontrados prontos para produzir trabalhos de pinturas e assemblagens; uma influência direta dos *ready-mades* de Duchamp.

Muitos são os movimentos e grupos artísticos que, a partir dos anos 1960, buscam ultrapassar a forma do objeto e expandir os limites – físicos e conceituais - da arte. Aspirando uma liberdade total para suas ações e valorizando a experiência, apropriam-se das paisagens, das tecnologias, dos mais diversos tipos de materiais e linguagens. A *land art*, as performances, os *happenings*, a *body art*, utilizam-se do meio ambiente e do próprio corpo como matéria-prima e suporte de produção. As produções “*Spiral Jetty*”, de 1970, de Robert Smithson (1938-1973) ; a “*Lightning Field*”, de 1977, de Walter de Maria (1935-2013); os empacotamentos da Pont Neuf, em Paris em 1985, e do Reichstag em Berlim, no ano de 1995, realizados pelo búlgaro Christo (1935) e sua esposa Jeanne-Claude (1935-2009), excluem o espaço das galerias e do museu ao utilizarem-se da natureza (e do ambiente urbano) como meio para suas criações. A “Ação Melancólica”, executada por Gina Pane (1939-1990) em 1974; os “*Trademarks*”, de 1971, de Vito Acconci (1940); a performance “*Shoot*”, de 1971, de Chris Burden (1946-2015), buscam através das ações performáticas, uma aproximação com o público, com a realidade da vida e da sociedade. A arte não representa a vida mas sim, faz parte dela.

¹³ “impressões simultâneas, dinâmicas e estáticas, de modelos nus diante do público de uma galeria privada, ao som de uma sinfonia monotônica, executada por uma orquestra de dez músicos, estando o conjunto sob o controle e direção do pintor” (RESTANY, 1979. p. 268).

A arte conceitual desponta, deste modo, com propostas experimentais como marca do processo criativo. O artista não atua mais sobre a matéria e sim sobre as ideias, buscando novos modos de produção seja no processo que envolve a criação dos trabalhos, seja no modo como os apresenta ao público. Principal representante desse movimento, Joseph Kosuth, exhibe em 1965, no Museu de Arte de Nova York (MoMA), a obra *“One and three chairs”*, na qual emprega uma cadeira real, a foto da mesma e um texto com a definição do artefato copiado de um dicionário (DE FUSCO, 1988). A idéia que sustenta a obra de arte ou o procedimento pelo qual se chega até ela torna-se mais importante do que o produto final.

No Brasil, as experimentações artísticas da década de 1960 e 1970, trilharam os mesmos percursos poéticos. O movimento Neoconcreto surge nessa época, no Rio de Janeiro, reivindicando maior expressão à obra de arte, em oposição à primazia da razão proposta pelos movimentos do pós-guerra, como a corrente Concreta paulista. A noção de arte, antes restrita à contemplação visual, transforma-se em vivência prática entre os artistas e os espectadores, como observado nas experiências sensoriais preconizadas por Lygia Clark em suas terapias com objetos relacionais (MILLIET, 1992). A obra só acontece na presença ativa do público, que ao participar da proposta da artista, troca de posição; deixa de ser espectador para tornar-se parte integrante da obra (GULLAR, 2007).

O caráter de experimentação desse período, retorna revigorado nos trabalhos recentes. Derivadas das novas práticas sociais, provenientes da fluidez e da instabilidade do mundo contemporâneo, as obras atuais integram um sistema comunicacional que proporciona ao espectador, agora transformado em coadjuvante do processo criativo, ferramentas que respondem, em tempo real, às relações intersubjetivas propostas pelo artista. Dessa forma, o sujeito torna-se produtor e ao mesmo tempo consumidor cultural (SPERLING, 2010).

As produções artísticas seguem desenvolvendo trabalhos perceptivos, geradores de experiências e de críticas, servindo-se frequentemente da tecnologia, da interatividade e das respostas proporcionadas pelo público como instrumento de criação. A arte na web, por exemplo, utiliza-se do ambiente virtual para ampliar sua abrangência e experiência interativa uma vez que o acesso torna-se irrestrito a qualquer parte do mundo e a resposta dada é instantânea. A popularização dessas mídias entre todas as camadas da sociedade e o aumento vertiginoso de acessos à

rede mundial de computadores através de dispositivos móveis, como *tablets* e *smartphones*, cria um ambiente prolífico para a criatividade: “imagem, texto, movimento e som, reunidos pelos artistas, podem ser navegados pelos espectadores em suas próprias montagens multimídias, cuja ‘autoria’ final será aberta.” (DEMPSEY, 2010. p. 286). Se expressando tanto no ambiente virtual, quanto em encontros reais promovidos através da internet, os artistas encontraram um meio democrático de produção e distribuição da sua arte, tornando-a uma arte global.

Segundo as definições de Nicolas Bourriaud (2008), a produção artística contemporânea é um dispositivo articulador de relações que se estendem para além da forma material expressa. Assim, a obra transforma-se no elo de ligação, no elemento que une o gesto criativo do artista (a ideia), ao espectador, ao espaço e ao contexto social para os quais é destinada e exibida.

A arte atual mostra que só há forma no encontro, na relação dinâmica que mantém uma proposta artística com outras formações, artísticas ou não. (...) Através dela, o artista estabelece um diálogo. A essência da prática artística residiria assim na invenção de relações entre sujeitos (...) Produzir uma forma é inventar encontros possíveis, é criar as condições de um intercâmbio (...)” (BOURRIAUD, 2008. p. 22-23, tradução da autora).

Como se percebe, as produções atuais são múltiplas, ecléticas e heterogêneas, não podendo ser restringidas por noções rígidas de obra de arte. Do ponto de vista conceitual, tendem a livrar-se de seu caráter universalista¹⁴ proveniente de uma ideia de progresso linear e cronológico, herdados da arte moderna (BELTING, 2006). As obras não encontram-se mais ligadas diretamente a estilos, técnicas, tendências onde podemos englobar e classificar vários artistas. O que existem são poéticas individuais, resultantes das experiências vividas no contexto social, político, econômico e filosófico em que estão inseridas. Ou seja, o significado das obras não depende somente da mensagem transmitida pelo artista, mas também das experiências vivenciadas no contexto cultural em que elas são exibidas.

¹⁴ Para Belting (2006), o *universalismo* opõe-se à ideia atual de *globalismo* pelo fato de este “descentralizar uma visão de mundo unificada e unidirecional e permitir ‘múltiplas modernidades’ (...). Isto também significa que nas artes, a noção de ‘moderno’ se torna uma definição histórica e que perde correspondentemente a autoridade de um modelo universal”.

Para compreender, de fato, essa acepção de obra, é necessário abrir mão de determinadas ideias duradouras¹⁵ e lembrar que, arte e artista foram submetidos a variadas formas e diferentes *status* ao longo da história, não sendo possível aplicar os mesmos critérios interpretativos da arte antiga à arte vigente na atualidade (CAUQUELIN, 2005). O que hoje consideramos características primordiais de uma proposta artística não é o mesmo do que se poderia considerar no século passado.

O cerne da prática artística encontra-se na intersubjetividade, nas relações despertadas, mais do que no processo ou no objeto finalizado. Independentemente da obra ser participativa ou não, as suas expressões – signos, formas, gestos, objetos – apresentam-se como interstícios sociais¹⁶, propiciando, a partir da relação estabelecida, a elaboração do seu sentido (BOURRIAUD, 2008). A visão atualizada sobre os desdobramentos dessas produções na contemporaneidade nos permite compreendê-las como práticas de intermediação sócio-cultural e, portanto, de interesse patrimonial.

1.2. Arte e patrimônio cultural – alguns conceitos

Para a o entendimento da função patrimonial da obra de arte contemporânea, seu lugar na sociedade e a importância de sua preservação, é necessário compreender alguns conceitos. Em sua gênese, a palavra patrimônio, refere-se à bens de herança, passados de pai para filho, “vislumbrados não segundo seu valor pecuniário, mas em sua condição de bens-a-transmitir” (POULOT, 2009. p.16). No sentido mais amplo, não restringe-se apenas a simples presença material verificada à nossa volta e que “estamos prontos a tomar providências para assegurar sua preservação e inteligibilidade” (POULOT, 2009. p.17) , mas encontra-se em todo o tipo de representação da memória, desde sua forma imaterial como festas

¹⁵ Anne Cauquelin (2005) destaca a noção de progresso linear (explicitada pelos movimentos de vanguardas), a ruptura com o poder instituído (“o artista contra o burguês, os valores da recusa, a revolta, o exílio da sociedade”), a autonomia da arte (a obra possui valor em si mesma), a comunicabilidade universal (todos têm acesso a partir da intuição sensível, da questão de gosto) e o artista como gênio que dá sentido à obra, como ideias que não podem ser aplicadas de forma definitiva à arte contemporânea. Estas opiniões formadoras da visão ocidental de arte, originadas em parte pelas teorias filosóficas do século XVIII e pelo pensamento crítico do século XX , podem funcionar como obstáculo para o entendimento da arte atual, que se desenvolve de forma heterogênea e globalizada.

¹⁶ “O interstício é um espaço para as relações humanas que sugere possibilidades de intercâmbio distintas das vigentes neste sistema, integradas de maneira mais ou menos harmoniosa e abertas no sistema global.” (BORRIAUD, 2008. p. 16. tradução da autora.)

populares, ritos religiosos e tradições passadas oralmente, até suas manifestações mais concretas como as expressões da linguagem escrita e a produção dos inúmeros objetos, que transmitem algo do passado e da cultura de uma sociedade.

Do ponto de vista da antropologia, o patrimônio não é o passado estagnado em objetos e formas, mas sim, todo o tipo de resquício ou testemunho, que em sua relação no presente, certifique nossa existência através da construção de identidades. Em outras palavras, a atitude patrimonial é dada pela maneira como assimilamos esse passado (POULOT, 2009). Ou ainda, segundo Jean-Louis Tornatore (2010, p.19) “é menos o passado e sim sua presença, isto é, a maneira pela qual as coisas do passado nos são apresentadas, a maneira pela qual os coletivos organizam a presença do passado como modalidade de consciência de si”. Por outro viés, o patrimônio também pode ser compreendido como “tudo aquilo que socialmente se considera digno de conservação, independentemente de seu interesse utilitário” (PRATS, 1998. p.63, tradução da autora).

Quando falamos em patrimônio artístico, não raro nos remetemos a uma visão romântica de obra e artista, fortemente estabelecida ao longo dos séculos. Nos vem à mente pinturas icônicas como a “Mona Lisa” (1503) de Leonardo da Vinci (1452-1519), por exemplo, ou obras de movimentos artísticos consagrados como “O grito” (1893) de Edvard Munch (1863-1944). Ou ainda esculturas emblemáticas como o “Pensador” (1904), de Auguste Rodin (1840-1917). Todas muito estudadas na História da Arte. As formas de arte que apreciamos e reconhecemos como patrimônio, tem suas bases nos valores ocidentais, indissociáveis da nossa visão de mundo originária do Renascimento. A extinção da sua função memorial e a progressiva substituição por um ideal de beleza, devido aos novos mecanismos de conservação da memória, como a imprensa e a fotografia (CHOAY, 2006), foi o que permitiu a perpetuação da arte em seu caráter contemplativo. No entanto, sua compreensão como patrimônio, na atualidade, encontra-se envolta em dúvidas, equívocos e contradições.

As incertezas que cercam esse bem em relação a tantos outros cabíveis de patrimonialidade, partem desde questionamentos específicos da área como a definição de o quê é - quais coisas podemos chamar de arte na atualidade? como se dá sua legitimação? qual a validade da arte contemporânea? - até chegarmos em seu enquadramento no conceito de patrimônio e as legislações que o definem.

Segundo o conceito de patrimônio cultural, como explicitado na constituição federal brasileira¹⁷, a arte é portadora de referências à identidade e à memória dos diferentes grupos sociais, tornando-se, dessa forma, digna de conservação.

Na esfera patrimonial, a legitimação conferida à obra/ objeto/ criação artística se dá de distintas maneiras, através de uma prática de “ativação” (PRATS, 1998). Em seu modelo metodológico de conceitualização do patrimônio cultural, Prats define um *pool* virtual de referências simbólicas, através das quais são enquadrados todos os elementos “potencialmente patrimonializáveis”. Constituem os três vértices extremos delimitadores desse *pool*: a natureza (enquanto força, enquanto natureza selvagem); a história (representando o passado, o tempo e incluso as perspectivas de futuro); e a genialidade (representando a excepcionalidade que transcende a capacidade humana). Assim sendo “qualquer coisa (material ou imaterial) procedente da natureza, da história ou da genialidade se inclui dentro dos limites do triângulo”, (PRATS, 1998. p.65, tradução da autora) representando os elementos possíveis de patrimonialização.

Esses elementos precisam ser ativados a fim de alcançar a categoria definitiva de patrimônio. Ou seja, devem ser eleitos entre os demais e evidenciados. Essa ativação ocorre através de um discurso patrimonial que valorize os referentes escolhidos, destaque seus significados e importância, e localize o seu contexto (PRATS, 1998).

A ativação é praticada em primeira instância pelos governos - locais, regionais ou nacionais - que a percebem como estratégias políticas, e são quem de fato possuem uma organização forte e capaz de executá-la. Lembramos que nenhuma ativação é neutra ou desinteressada, podendo outros agentes executá-la conforme o interesse envolvido e o seu poder legal de sustentar o discurso. O turismo, a mídia e a sociedade de consumo transformam-se, dessa forma, em ferramentas de ativação patrimonial. Não possuem interesse no caráter identitário, mas ainda assim, contribuem na ação de patrimonialização.

¹⁷ “Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.”(CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL, Art. 216)

No caso específico do patrimônio artístico contemporâneo, o processo é um pouco distinto: a arte não consegue enquadrar-se nos pormenores da legislação patrimonial sem antes ser devidamente legitimada (ativada) por uma instituição ou um mecanismo que a formalize enquanto tal, em seu próprio campo de atuação. Em outras palavras, é necessário que ela seja compreendida e aceita primeiramente no meio artístico, para posteriormente, figurar no rol de patrimônio cultural, a fim de não gerar dúvidas quanto a sua autenticidade.

Embora seja amplamente aceito que a arte, hoje, transcenda sua forma física e função estética - residindo assim, nas experiências e nas relações estabelecidas entre as pessoas, as obra, o lugar, e o contexto vivido no presente -, seu reconhecimento enquanto objeto merecedor de preservação encontra-se submetido à aceitação das instituições culturais representantes da sociedade. Ou seja, mesmo possuindo valor artístico declarado pelos espectadores (seus usuários) é necessário que esse valor seja outorgado por uma autoridade ou instituição reconhecida pelo grupo para tal (VIÑAS, 2010).

Na esfera governamental, existem ações culturais capazes de legitimar as produções artísticas. Porém, estão voltadas a leis de incentivo financeiro¹⁸ e às políticas de eventos, que além de abranger toda a área cultural – artes visuais, teatro, dança, shows, festas populares, etc - acabam agraciando grupos organizados de artistas ou artistas já consagrados, contribuindo para que a arte se estabeleça como privilégio de alguns e não como direito de todos (FERREIRA, 2005).

A despeito disto, os demais agentes ativos no mecanismo do sistema das artes - como produtores, compradores, críticos, publicitários, curadores, conservadores, museus, fundações, salões, feiras¹⁹, bienais²⁰ (CAUQUELIN, 2005) -, são responsáveis por dar visibilidade à produção contemporânea e garantir seu reconhecimento perante a esfera pública e a sociedade. Conforme Cristina Freire (1999. p.35-36),

¹⁸ A exemplo da Lei Rouanet (BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991), que permite instituições culturais ou artistas contemplados em edital, arrecadarem dinheiro para a realização de projetos. Através de políticas de incentivo fiscal, empresas e pessoas físicas, podem doar parte do Imposto de Renda devido para projetos culturais aprovados pelo Ministério da Cultura.

¹⁹ Destaque para a SP-Arte e a ArtRio, no cenário nacional.

²⁰ No Brasil, a Bienal Internacional de São Paulo ocorre desde 1951, enquanto a Bienal do Mercosul teve sua primeira edição em 1997.

num contexto, onde as definições são frágeis e as classificações oscilantes, a legitimação institucional passa, inequivocamente, pela situação de exibição. (...) Ao mesmo tempo que o museu é contestado, ele é necessário como lugar de exposição. No limite, o valor de exposição quando agregado às coisas é que as torna “obras de arte.”

Apesar da autora falar especificamente da produção de arte conceitual das décadas de 1960 e 1970 e das críticas ao modelo institucional, a sua colocação é bastante atual. A transitoriedade é algo inerente a muitos dos trabalhos de artistas contemporâneos que, negligenciando a durabilidade de suas produções, buscam a essência das mesmas na relação direta com o espectador, no presente. A passagem dessas obras pelos museus, garante não só o seu reconhecimento como tal, como também assegura a sua permanência através dos registros e da documentação em catálogos. Inclusive nos casos em que a materialidade da obra é duradoura, sua presença nem sempre é identificável como arte, visto que não existem características específicas, na atualidade, que a definam por si só, como ocorria nos séculos passados com as formas tradicionais de arte. Performances e *happenings*, sem a documentação ou registros que comprovem suas existências, acabam no esquecimento. Obras como a criação “Troca-Troca”, de Jarbas Lopes, de 2002, que integra o acervo do Instituto Inhotim, fora do contexto de exposição, seriam apenas vistas como: três fuscas coloridos (Fig.4).



Fig.4 . Jarbas Lopes. *Troca-Troca*, 2002

Mesmo que na atualidade, os caminhos para o reconhecimento dos trabalhos artísticos tenham sido ampliados, com os artistas incorporando suas ações ao cotidiano das cidades e da sociedade, mesclando-as com outras manifestações da cultura, o museu continua sendo imprescindível como local de exibição e agente legitimador da produção em arte.

1.3 Os museus de arte contemporânea – um local de convivência

Desde a sua origem, com os Gabinetes de Curiosidades²¹ e com as coleções reais, até alcançar a estrutura institucional reconhecida hoje, o museu assumiu diversas formas e funções. Ao longo dos séculos, as coleções passaram do interesse pelo exótico, pelo curioso, pelo raro, à pesquisa e ao interesse científico, voltando-se aos estudos da natureza, da história e das produções humanas.

O atual entendimento de museu, em seu caráter de espaço de preservação e difusão do conhecimento, tem sua origem no século XVII²². Porém, é no final do século XVIII, no âmbito da Revolução Francesa, que esse conceito se estabeleceu e disseminou. A partir de 1792, os bens materiais do clero e da aristocracia foram incorporados ao patrimônio francês e passaram a ser protegidos por legislação. A depredação das igrejas e palacetes pelos revolucionários fez com que a nova Assembleia Constituinte condenasse esses atos de vandalismo como crimes aos bens da nação francesa, e por isso sujeitos à prisão. Essas medidas protetivas resultaram em uma reavaliação do conceito de patrimônio, que passa a ser compreendido como todo e qualquer bem representativo da memória de um país, na sua riqueza e diversidade²³ (CHOAY, 2006). A posterior abertura do Museu do Louvre, em 1793, como um museu público e de acesso à todos, denota, sob a influência dos ideais iluministas, essa preocupação com a perda do patrimônio

²¹ Os Gabinetes de Curiosidades eram coleções de objetos inicialmente raros ou curiosos, surgidas em toda a Europa a partir do século XV. Provenientes de expedições e explorações da época, faziam parte dessas coleções, relíquias de santos, objetos culturais, antiguidades, mapas e gravuras, criações artísticas, animais, plantas, esqueletos e uma série de outros produtos provenientes da natureza e do engenho humano. Esses objetos eram organizados sob as categorias de “*artificialia* (artefatos produzidos pelo homem), *naturalia* (manifestações da fauna, flora e minerais), *scientifica* (instrumentos para o estudo do mundo e do universo), *memorabilia* (coisas dignas de serem lembradas), *mirabilia* (coisas admiráveis, maravilhosas, que devem ser olhadas) e *exotica* (objetos vindos ou produzidos em terras e civilizações longínquas)” (RANGEL, 2013. p. 410).

²² Os primeiros registros de instituições públicas, destinadas a expor e guardar objetos para fins de estudos e pesquisas, datam de 1683, com a criação do Ashmolean Museum (<http://www.ashmolean.org/>), em Oxford, e de 1753, com a fundação do British Museum (<http://www.britishmuseum.org/>), em Londres.

²³ Segundo Choay (2006. p.98), a ameaça de uma perda patrimonial generalizada, elevou à categoria de patrimônio, ao lado das antiguidades nacionais, igrejas medievais e bens da cultura clássica greco-romana, “uma herança arquitetônica moderna, às vezes mesmo contemporânea”. A autora cita um trecho do *Discours sur les monuments publics*, proferido no Conseil du Département de Paris em 15 de dezembro de 1791 pelo Conde de Kersaint (1791, p. 18 apud CHOAY, 2006. p 98), que “lembra a toda a França (...) a Biblioteca Nacional, o Jardin des Plantes, Les Invalides, o Observatório, a Monnaie, o soberbo palácio onde a nação aloja seus reis, as academias e as universidades”, como bens de interesse nacional.

cultural da França e a importância dada à esses bens como indispensáveis à formação da identidade nacional.

Deve-se destacar que, além das preocupações com a preservação da história e da identidade dos grupos sociais, os museus possuíam – como possuem hoje - um caráter pedagógico, e em seus primeiros moldes, inspiravam-se na validade atemporal das obras da Antiguidade Clássica, nas quais a beleza e a perfeição dos objetos eram vistos como sinônimo de verdade e virtude moral. Segundo Besset (1993. p. 4, tradução da autora), o museu era tido como “receptáculo de um tesouro de valor absoluto e eterno (...). As obras expostas e a arquitetura que as protege formam uma unidade solene e imutável” . Assim, os museus se afirmaram em seu caráter de instituição de valores inabaláveis, detentora da memória e da herança cultural de um povo.

No século XX, já se manifestavam como espaços especialmente organizados em sua estrutura institucional, e ao lado dos Salões de Artes, atuavam como legitimadores das produções artísticas da época. Apesar de apresentarem-se embasadas em fundamentos sólidos e incontestáveis, as instituições museais vêm se modificando ao longo dos últimos cem anos, remodelando-se ao passo das mudanças no campo social, político, econômico e cultural no qual estão inseridas.

Até meados do século passado, as obras de arte eram concebidas como objetos únicos, frutos da inspiração e expressão artística. Nesse contexto os museus eram tidos como locais de contemplação quase religiosa. As galerias de arte eram estruturadas para serem espaços neutros, homogêneos, livres de interferências externas, protegidos da transformação do mundo e da passagem do tempo (O'DOHERTY, 2002). As obras expostas nestes espaços eram observadas pelos visitantes a partir de uma distância, a fim de garantir a ordem e a segurança do acervo. O isolamento da obra de qualquer elemento que pudesse influenciar sua apreciação era amparado pelo modelo hegemônico da galeria moderna, com suas paredes brancas que garantiam a autonomia da arte ali exposta.

Esse modelo de museu foi alavancado pelo crescimento econômico norte-americano ocorrido no período da Segunda Guerra Mundial, e encontrou no MoMA seu expoente simbólico. Criado em 1929, o MoMA representa a ascensão dos Estados Unidos como polo artístico, incentivando o surgimento de diversas

instituições e fomentando a construção de uma estética moderna em toda a América, nas décadas posteriores.

Enquanto isso, a Europa voltava suas preocupações à conservação do seu patrimônio e de sua cultura. Na trilha das medidas protecionistas surgidas em consequência dos desastres da guerra, origina-se o Conselho Internacional de Museus (ICOM) , em 1946, com o objetivo de estabelecer diretrizes e regulamentar a práxis museal. As bases conceituais da museologia começam a ser definidas, e em 1976 é criado o Comitê Internacional para a Museologia (ICOFOM), considerado marco referencial para o reconhecimento desta como ciência autônoma.

O desenvolvimento da museologia como área disciplinar tem colaborado para a compreensão do papel do museu que, atualmente busca adequar-se às novas formas do fazer artístico, e balancear as funções de pesquisa, conservação e exibição de maneira mais equitativa da observada no passado. Paralelo às funções destinadas à preservação do seu patrimônio, as instituições buscam maior aproximação com a vida e o cotidiano.

Segundo Scheiner (2012. p.18), o museu é percebido hoje, pelos teóricos, como “um fenômeno, identificável por meio de uma relação muito especial entre o humano, o espaço, o tempo e a memória (...), em sintonia com os sistemas de pensamento e os valores de suas próprias culturas”.

Admitindo-se a cultura e o pensamento humanos como processos dinâmicos, distintos nos diferentes grupos, lugares, e no decorrer do tempo, o entendimento sobre o museu e suas atribuições torna-se variável, acompanhando as transformações pelas quais passam as sociedades. Assim, nas palavras da autora, “o que cada sociedade percebe e define como ‘Museu’ poderá também mudar, no tempo e no espaço” (SCHEINER, 2012. p.18).

Essa mudança de paradigma vem questionar o status do museu moderno caracterizado pela neutralidade de seu ambiente expositivo, onde a arte é exibida como objeto autônomo, desvinculada de seu contexto. Cristina Freire (1999. p. 17) observa que em muitas instituições erguidas sob essa matriz, “o conflito entre conceber o museu como um espaço de sacralização ou como um polo de experimentação se torna evidente” e a revisão da práxis museológica faz-se

necessária, principalmente diante das produções que vêm surgindo nas últimas década.

Em busca de atualização frente às práticas contemporâneas, os locais de exposição têm transformado o espaço institucional em centros interdisciplinares voltados para a educação e o lazer. A promoção de atividades diversas como oficinas, cursos, palestras, shows e apresentações musicais, de teatro ou de dança, fazem parte da agenda dos museus que empenham-se em evidenciar o papel social e manter seus atrativos na contemporaneidade.

A ampliação no conceito de museu para além de sua função original, incorporando atividades de ação participativa, direcionadas ao público e à sociedade, permitiu a criação de novos modelos conceituais que abriguem, na integralidade, os diversos tipos de instituições que dedicam-se à preservação do patrimônio. Assim, destacam-se os ecomuseus²⁴, museus interativos, parques nacionais, museus virtuais, e uma gama de outras experiências que operam, para além dos processos tradicionais, como por exemplo, com a musealizações *in situ* e com meios mais democráticos de gestão e uso do patrimônio (SCHEINER, 2012).

É o caso, também, dos museus a céu aberto, existentes desde o século XIX no norte da Europa. Os mais antigos, o *Nordiska Museet*, inaugurado em 1873, e o *Skansen Museum*, em 1891, ambos na Suécia, surgiram como parques populares com casas e construções típicas inseridas na paisagem, e propunham-se a preservar as tradições da civilização nórdica de diversos períodos da história através de uma encenação do passado.

Naquele mesmo período surgiram os primeiros esboços de jardins de esculturas (posteriormente denominados parques de esculturas), com referências nas tradições européias do cultivo de jardins, onde já se observava o uso de peças escultóricas para fins de ornamentação. O jardim de esculturas do século XX, surgido sob a égide das ideias museológicas, tinha por objetivo a busca de condições de exposição ao ar livre e de acesso público para as obras. Assim, os primeiros jardins

²⁴ O termo ecomuseu, utilizado pela primeira vez em 1971, foi criado por Hugues De Varine, então diretor do ICOM para designar as novas perspectivas museológicas voltadas à comunidade, à vida cultural e natural no próprio ambiente. Os ecomuseus são, portanto, museus comunitários que possuem suas bases patrimoniais nas relações com o território e a comunidade que ali convive. Distinguem-se pela preocupação com o entorno, com a natureza e com os elementos culturais que promovem a integração social. Nesses casos, os objetos não são retirados de seu local de ambiência, mas sim, todo o local é musealizado.

de esculturas foram criados junto e, em muitos casos simultaneamente, aos grandes parques populares do início do século²⁵. Um dos destaques, concluído entre os anos de 1939 e 1949, é o Parque de Esculturas Vigeland (*Vigelandsanlegget*), localizado no interior do Parque Frogner, em Oslo, na Noruega. O parque conta com 212 esculturas, em granito, bronze, e ferro forjado, realizadas inteiramente pelo artista Gustav Vigeland, que também foi o responsável pelo projeto arquitetônico e paisagístico do lugar.

Hoje, parques de esculturas ou museus de arte ao ar livre²⁶, são bastante comuns e têm por função, ampliar a dimensão social do museu através da aproximação dos objetos artísticos com a vida cotidiana. Essa concepção de museu, busca aumentar a acessibilidade pública à arte e à própria instituição museológica, tidas por muito tempo como privilégios de uma elite cultural.

Pelo mundo, são inúmeras as iniciativas que levam a arte ao convívio social, em parques ou áreas de lazer e turismo. Esse modelo de museu é muito explorado no âmbito da arte contemporânea onde os artistas encontram os elementos propícios ao desenvolvimento de seus projetos: amplo espaço, extinção dos limites impostos pela galeria, integração social, contato com a natureza, envolvimento com a cultura local, interdisciplinaridade e maior visibilidade, são algumas das peculiaridades proporcionadas pelos museus à céu aberto. Entre algumas instituições representantes desse modelo museal, na atualidade, podemos citar como exemplos o Yorkshire Sculpture Park, na Inglaterra (Fig. 5); o Hakone Open-Air Museum, no Japão (Fig. 6); o Wanas Konst na Suécia; o Middelheim Museum Park, na Bélgica; e no Brasil, o Instituto Inhotim.

Nesse panorama, o Instituto Inhotim destaca-se como uma proposta ousada entre os museus de artes nacionais. Projetos de arte contemporânea figuram com frequência em parques e espaços públicos, porém a concentração de um número

²⁵ Com o crescimento das cidades ocorrido na virada do século XIX, os projetos de reestruturação urbana buscavam um novo modelo para os jardins citadinos. O *Volkspark* (parque popular), surgido nas primeiras décadas do século XX, deveria funcionar “como espaço onde se pudesse desenvolver atividades que não fossem comportadas no âmbito da cidade tradicional: jogos, esportes, exercícios físicos, ginástica, espetáculos ou concentrações populares” (ÁLVAREZ, 2007. p.332, tradução da autora).

²⁶ “Parque de escultura”, “museu à céu aberto” e “museu ao ar livre”, são utilizados nesta pesquisa como sinônimos. Sendo “museu à céu aberto” e “museu ao ar livre” formas mais amplas e abrangentes de museu, incluindo os ecomuseus, museus comunitários, museus históricos, entre outros. E “parque de esculturas”, sendo uma denominação mais estrita, voltada principalmente ao contexto artístico.

tão expressivo²⁷ de trabalhos artísticos em meio a um ambiente natural tão extenso, e a estrutura organizacional apresentada pela instituição, a tornam única no Brasil. Apesar de possuir obras de importância histórica, seu acervo é formado principalmente por produções das últimas décadas, de artistas brasileiros e estrangeiros de grande prestígio na atualidade.



Fig. 5. Yorkshire Sculpture Park
Magdalena Abakanowics. *Ten seated figures*, 2010



Fig. 6. Hakone Open-Air Museum
Arnaldo Pomodoro. *Sfera con sfera*, 1979

Além de propiciar a realização de grandes projetos de exposição permanente, o Instituto foca em uma integração *total* entre as obra, galerias e demais edificações, e a paisagem natural (seja ela mata nativa, exótica, lagos, jardins temáticos ou ornamentais). Assim sendo, os projetos paisagísticos ganham destaque como ferramenta de união entre o ambiente natural e o ambiente contruído.

Pode-se observar a importancia da associação entre arte, arquitetura e paisagismo na obra de Rirkrit Tiravanija, “Palm Pavilion”, concebida originalmente pelo artista para a 27ª Bienal de São Paulo, em 2006. Adquirida pelo Instituto Inhotim teve, pela primeira vez, em 2010, sua montagem ao ar livre. A instalação, incluindo a casa que a abriga, é uma adaptação da famosa “Maison Tropicale”, de 1951, do arquiteto francês Jean Prouvé (1901-1984). A casa de Prouvé foi um modelo arquitetônico pré-fabricado, proposto para locais de clima tropical, como as colônias européias na África. A réplica construída por Tiravanija traz em seu interior objetos, vídeos e plantas que remetem à palmeira como uma referência cultural e

²⁷ Até o momento da pesquisa, em 2016, o Instituto Inhotim contabilizava 22 obras ao ar livre e 23 galerias, somando mais de 500 obras em exibição. Para 2017, está prevista a inauguração de duas obras externas: “Embrionário” (2003), e “Equilíbrio Amarrado” (2004), da artista Elisa Bracher.

um símbolo do exótico. Para sua montagem no Instituto Inhotim, a obra ganhou um ambiente rodeado de palmeiras e plantas tropicais, especialmente pensado em parceria com a equipe botânica da instituição.



Fig. 7. Rirkrit Tiravanija. *Palm Pavilion*, 2006/2008

Essas características desenvolvidas pelo Instituto Inhotim têm por objetivo a percepção do museu e do parque como um organismo vivo, único e ao mesmo tempo heterogêneo, onde cada parte que o compõe (obra, jardim, galeria, áreas de convivências) apresenta-se de forma distinta, porém profundamente ligada ao seu entorno e ao todo. Muitas obras estão de tal forma relacionadas a esse contexto que não poderiam ser compreendidas fora dele.

Por essa perspectiva, o Inhotim é tido como um *museu-parque* segundo estudos de Isaias Ribeiro (2016). Instituições deste tipo são assim denominadas por exibirem suas obras tanto ao ar livre quanto em edificações integradas à natureza, interagindo com a mesma e com o entorno de forma harmônica. De maneira geral, “estão localizados nos arredores, ou mesmo distantes de grandes centros urbanos, em zonas rurais, e convidam o público a vivenciar uma experiência singular que é proporcionada pela tríade paisagem – arquitetura – arte.” (RIBEIRO, 2016. p 96). O público transita da paisagem natural para o interior dos pavilhões onde se encontra a arte exposta e novamente para a natureza que também acolhe obras e instalações.

Ainda segundo o autor, apesar da semelhança, museus-parques são diferentes de museus em parques, ou ainda parques de esculturas. Estes também localizam-

se em meio à paisagem natural, relacionando-se com ela, porém a diferença encontra-se no grau de interação entre as partes e na ênfase dada a cada uma delas.

Os museus localizados em parques ou reservas naturais podem usufruir da paisagem circundante e estabelecer relações com ela, apresentando (ou não) exposições e atividades externas, ao ar livre, porém sem uma dependência direta com o entorno para justificar sua existência. O Parque Ibirapuera, em São Paulo, traz exemplos concretos desse tipo de interação entre parque e museu, concentrando em seu interior o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e o Museu Afro Brasil (MAB), além do prédio da Bienal – o Pavilhão Ciccillo Matarazzo -, e o edifício da Oca, projetado por Oscar Niemeyer, hoje destinado a receber exposições e instalações de arte.

Os museus-parques, a exemplo do Inhotim, são um tipo especial de museu a céu aberto ou parque de esculturas. Ambos apresentam suas obras distribuídas ao ar livre em meio à natureza. A principal diferença encontra-se na relação mais harmoniosa entre o ambiente natural e o ambiente construído existente no primeiro. No Instituto Inhotim a ambientação produzida para receber a obra – o pavilhão que a abriga, os jardins, a topografia e todo o entorno – é tão importante quanto a obra a ser exposta. Natureza e arte possuem o mesmo grau de importância e encontram-se intrinsecamente relacionadas.

Além disso, ao direcionar suas atividades para o interesse do público, esse modelo museológico, apresenta-se como local de interdisciplinaridade entre as atividades artísticas, sociais e de lazer. As relações interpessoais estabelecidas ganham destaque entre as funções institucionais, transformando os espaços de exposição em lugares de experimentação da arte e de convivência social. O desenvolvimento de programas socio-educativos tornam-se práticas regulares, e a arte inserida no cotidiano das pessoas, converte-se em elemento de transformação social. Tanto o público que procura o Inhotim como destino turístico, quanto a comunidade que se envolve e é envolvida pelos programas sociais promovidos pela instituição, encontram no parque um lugar para viver e experimentar a arte.

2 A Conservação da arte contemporânea – algumas discussões

Todos os museus constroem seus acervos pensando na durabilidade e permanência dos mesmos, não sendo diferente para os museus de arte contemporânea. A preservação, nos moldes tradicionais, tem sua ênfase nos conceitos de autenticidade e na originalidade dos materiais, o que tornaria, por esta perspectiva, muitas criações atuais condenadas ao desaparecimento.

Hoje em dia, a sobrevivência da obra nem sempre é sinônimo de permanência de um objeto material ou conjunto de objetos no futuro. Em alguns trabalhos, os elementos que o constituem podem ser substituídos sem perda de significado e, em outros, a degradação dos materiais faz parte de sua natureza. A efemeridade dos objetos e propostas, surge como fato culturalmente estabelecido na sociedade atual, onde o interativo e o transitório predominam nas novas formas de produção e comunicação. Isso não significa que as criações artísticas atuais se eximam de materialidade. O que ocorre é que, muitas obras possuem sua essência na ideia, que supera sua representação plástica.

A brevidade do objeto artístico contemporâneo faz com que ele esteja fortemente vinculado à sua percepção no presente e às relações estabelecidas no momento. Os trabalhos expandem-se pelo espaço da galeria ou local de exposição em forma de instalações e ambientes receptivos, interativos, adaptáveis ao contexto, o que transforma a atividade do conservador em uma tarefa árdua. Levando-se em consideração que a obra se manifesta através das relações que suscita, faz-se necessário questionar sobre o que exatamente é preciso preservar, e como fazê-lo, a fim de manter essas relações. Enquanto conservar obras de arte tradicionais, produzidas com componentes estáveis e conhecidos, de maneira adequada, nem sempre é uma atividade fácil, pois requer controle e precisão nas práticas

desempenhadas; conservar trabalhos atuais, desenvolvidos a partir de elementos efêmeros, frágeis e, por vezes, materialmente inexistentes, exige das instituições a elaboração de novas estratégias.

O culto ao objeto artístico, de certa forma, continua a existir. Porém, é necessário refletir sobre os métodos a serem empregados, a fim de não engessar um processo dinâmico, que consiste justamente na fugacidade da criação. Negar-se a abordar as práticas contemporâneas em sua totalidade e em suas relações firmadas no presente, acarreta o risco de tornar os trabalhos ilegíveis (BOURRIAUD, 2008).

Os diálogos sucedidos dos encontros propiciados pela arte, convertem-se em elementos de extrema relevância para se pensar a preservação do patrimônio como um bem ativo. Rever conceitos e estipular novos paradigmas são tarefas diárias de uma prática museal contemporânea, orientada à experiência vivida no presente e à manutenção da interação social proporcionada pela obra.

2.1. A conservação da ideia e a importância da documentação

Apesar de obras de arte realizadas com técnicas e materiais tradicionais ainda serem responsáveis por grande parte das produções contemporâneas, as instituições se deparam com uma vasta quantidade de obras efêmeras e conceituais em seus acervos. A crescente presença de obras deste tipo denota a complexidade da conservação desses bens, cujo lugar simbólico nem sempre está bem definido nos museus da atualidade. Cristina Freire (1999) nos traz o caso da obra de Kosuth, *"One and three chairs"*, já mencionada anteriormente, onde após sua aquisição pelo MoMA, a mesma foi desmembrada e reconfigurada. Segundo Freire (1999. p. 45)

[...] essa obra foi destruída ao ser incorporada à coleção do museu, uma vez que a cadeira foi encaminhada ao Departamento de Design, a foto ao Departamento de Fotografia e a fotocópia com a definição de cadeira à Biblioteca!

Ademais, a questão torna-se um pouco mais ampla se levarmos em consideração que as obras efêmeras nem sempre são conceituais, assim como as obras conceituais podem ser produzidas de forma duradoura. A significação atribuída aos materiais e objetos, mesmos efêmeros, deve ser levada em consideração. Há produções artísticas que enfatizam a ideia proposta através da escolha dos materiais e modos de produção utilizados; e outras cujo o valor material é

insignificante e tende a ser suprimido, sendo sua existência fundamentada muito mais no projeto do que na realização do mesmo (CHIANTORE, 2005).

Encontram-se definidas por essas características, praticamente todas as formas de expressão artísticas imagináveis, entre elas, as performances e proposições, a *body art*, a *land art* e as instalações, já existentes há algumas décadas. Em todos esses casos, ressalta-se a importância de se preservar a ideia do artista como essência da obra.

A complexidade de se definir uma metodologia conservativa para produções deste tipo encontra-se no processo criativo do artista que, se utiliza da passagem do tempo e das mudanças obtidas do contato com o público, como instrumentos da sua criação. Desse modo, os registros em fotos e vídeos, além de anotações, esquemas e protótipos utilizados nas produções, são apresentados nos museus como o produto final de um processo dinâmico - como obras adjacentes, desdobramentos destas ações.



Fig. 8. Artur Barrio, Situação T/T1, 1970 | Acervo: Instituto Inhotim

A “Situação T/ T1” (Fig. 8), de Artur Barrio, pertencente ao acervo de Inhotim, só existe graças aos registros fotográficos e em vídeo feitos por Cesar Carneiro a pedido do artista . A “Situação”²⁸, ocorreu em 20 de abril de 1970, e consistiu em depositar às margens do rio Arrudas, no Parque Municipal, em Belo

²⁸ Artur Barrio evita o termo performance para suas ações. Em palavras do próprio artista: “as Situações são processos momentâneos em que não há uma dimensão de espetáculo que a performance incorpora geralmente. Eu trabalho na preparação das Situações e os registros são feitos através da gravação, da fotografia ou filme Super 8 ou 16 mm.(...). Como são efêmeras e não se perpetuam – devido à efemeridade inclusive dos materiais – surge o registro em alguns pontos.” (BARRIO, em entrevista para o jornal português Público). Disponível em: <<https://www.publico.pt/2017/02/12/culturaipilon/noticia/artur-barrio-incomodame-profundamente-a-objetualidade-da-arte-1761148>> , acessado em 23/03/2017

Horizonte, 14 trouxas ensanguentadas, compostas por ossos, carne, sangue, barro e outros dejetos, além de espuma e panos, amarrados por cordas e cinzéis. O contexto político da época, aliado à aparência dos embrulhos largados, chamou a atenção da população que acionou a Polícia e o Corpo de Bombeiros. Foi um acontecimento único, efêmero, que só existiu naquele momento .

Muitas criações contemporâneas, a exemplo do trabalho de Barrio, só existem mediante seus registros, que adquirem o *status* de obra ao serem incorporados a um acervo. Em outros trabalhos, reproduzíveis por intermédio de instruções detalhadas do artista, os registros podem assumir o papel de documentos auxiliares e oferecer uma contextualização - histórica e/ou artística – à nova montagem.

A relação entre um trabalho efêmero ou transitório e o seu registro exposto na galeria traz ao centro das discussões, a difícil compreensão do limiar entre documento e obra, sendo a mistura entre os dois aparentemente indissolúvel (FREIRE, 1999). A fotografia, assim como o vídeo, possui múltiplas funções para o artista e encontra-se nas mais diversas etapas do processo de trabalho: na concepção, no desenvolvimento da obra; na sua exibição na galeria; no registro documental e estético. As ações artísticas, que ocorrem em um determinado período e contexto, ganham, através do registro em mídias audiovisuais, um suporte para sua memória. A imagem além de servir de registro da sua existência, passa a fazer parte da obra.

Independentemente da classificação atribuída aos registros das obras conceituais e/ou efêmeras - *obra* ou *documento* -, assim como os demais vestígios dos processos criativos em posse do museu, eles devem ser preservados.

O museu, enquanto responsável pela guarda e exposição do seu acervo, não pode descuidar-se da conservação. A documentação, enquanto suporte de memória, também necessita de conservação por parte da instituição, que é responsável por ela. As fotografias, vídeos e textos que registram as obras, precisam ser adequadamente preservados, principalmente, quando o objeto documentado deixa de existir. (TADDEI, 2012. p. 21)

Deve-se destacar que nem todo registro vira obra ou peça de exposição. Essa é uma decisão do artista. Porém, cabe à instituição salvaguardar todos os registros que achar pertinentes e necessários, com a intenção de gerar uma ampla documentação, capaz de preservar a memória da criação artística.

Para isso, há métodos de registro e documentação especificamente voltados à catalogação, visando sobretudo a conservação e as futuras exposições. Normalmente são feitos por uma equipe técnica especializada, evidenciando pontos específicos da montagem que não são contemplados pelos registros e anotações do próprio artista. No caso das performances e das instalações, que apresentam diferentes possibilidades de arranjos espaciais através de elementos múltiplos, ou ainda, de elementos em grande escala, os registros têm por objetivo obter o máximo de informações precisas referentes aos aspectos construtivos da obra e à sua relação com o ambiente expositivo. Esses dados ajudam a determinar, entre outras coisas, a importância de aspectos intangíveis, relacionados à interação com o público e com o lugar, fundamentais para a compreensão da obra.

Atualmente, muitos trabalhos adquiridos pelas instituições não são apenas objetos físicos, mas sim projetos de execução, com documentação gráfica e escritos dos artistas de como proceder a realização das obras. Em Inhotim são inúmeros os exemplos: os trabalhos do Hélio Oiticica (as instalações da série “Cosmococa” e o projeto “Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5”); da Lygia Pape (“Ttéia 1C”); do Cildo Meireles (“Desvio para o Vermelho” e “Através” (Fig. 9)); do Jorge Macchi (“Piscina”); etc.

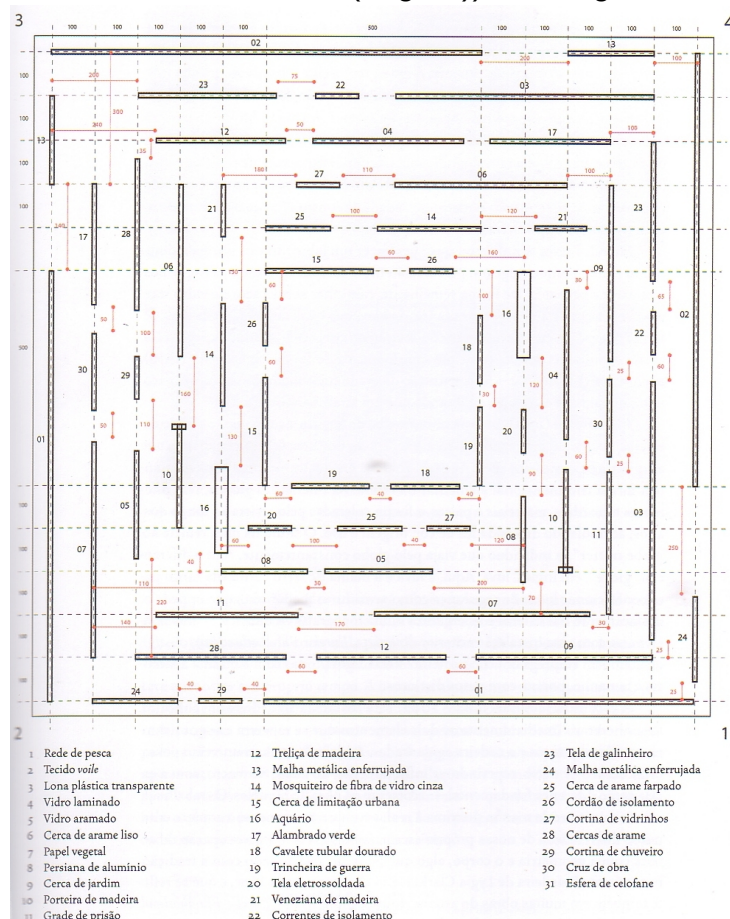


Fig. 9. Cildo Meireles.
Através, 1983-89.

Projeto de instalação para o
Instituto Inhotim.

Nesses casos, os trabalhos são montados sob a supervisão do artista ou estúdio responsável, e a documentação do processo - juntamente com o projeto e demais orientações -, compõe uma espécie de manual ou guia que servirá de fundamento para a manutenção e futuras restaurações.

Porém, não basta assegurar a preservação desses documentos para garantir a conservação de uma obra. A evolução tecnológica e industrial aponta a necessidade de uma contínua pesquisa sobre os materiais existentes no mercado e a atualização constante dessa documentação, a fim de garantir a conservação dos métodos e técnicas explicitados pelo artista. Em outras palavras, a conservação da ideia requer a “salvaguarda das instruções do artista, e a conservação ou reprodução dos materiais e da tecnologia que o artista previu para a representação [dessa] ideia” (CHIANTORE, 2005. p. 178, tradução da autora).

Obras que se utilizam de tecnologias antigas ou mesmo produtos de marcas específicas que mudaram sua formulação, ou deixaram de existir, necessitam uma nova abordagem.

Para a montagem da obra “Penetrável Magic Square”, de Hélio Oiticica, no Instituto Inhotim, por exemplo, Paulo Soares, coordenador da área técnica, conta que foram necessários estudos laboratoriais das cores utilizadas na maquete (Fig. 10), a fim de obterem-se os pigmentos corretos para a produção de uma tinta de parede, uma vez que as orientações deixadas pelo artista eram insuficientes para sua execução em escala real.

Além de especificações genéricas de cores – “azul”, “laranja”, “magenta”, “amarelo” e “branco” -, muitas das marcas indicadas pelo artista não encontram-se mais disponíveis no mercado (FRANÇA, 2010). Outras, como a “Liquitex”, são marcas de produtos exclusivos para



Fig. 10. Hélio Oiticica. Maquete de *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe, 1977*
Acervo de César e Cláudio Oiticica

uso artístico profissional. A sua aplicação em um projeto de grande porte, como o proposto pelo artista, inviabilizaria a existência da obra de forma permanente, devido a dificuldades técnicas - como a incompatibilidade com a superfície a ser pintada e a sensibilidade às condições ambientais em que o trabalho está exposto -, e até mesmo, por questões financeiras, uma vez que as manutenções se tornariam caríssimas.

O Hélio nunca tinha executado em escala real esse projeto, (...) ele existiu apenas em maquete (...) mas ele deixou as orientações de pintura, né... os pigmentos que ele utilizou no caso....(...) ele utilizou pigmentos para *canvas*, (...) então a gente pegou esse material, mandamos para a análise laboratorial, fotometria, para a gente ter a pigmentação correta de uma tinta de parede.(...) A partir disso, a gente entrou em contato com o sobrinho dele, o César. Chegamos às especificações de tintas aprovadas por eles. E os procedimentos, as orientações... quantidades de demãos, formas de demãos,... a gente só seguiu o que o próprio Hélio tinha deixado (SOARES)²⁹

Percebe-se assim, a importância do contato com o artista - ou em casos, como o de Hélio Oiticica, com a fundação responsável por gerir suas obras -, a fim de garantir que a proposta artística seja compreendida, transmitida e preservada de forma adequada.

2.2 O artista como fonte de informação

As discussões surgidas nos últimos anos na área da conservação dos bens culturais, refletem não apenas a experimentação no uso de diferentes materiais, a maioria advindos da produção industrial, mas também - e principalmente -, a mudança nos conceitos e no modo de enxergar os trabalhos artísticos. Não é apenas a degradação física responsável pela permanência ou não do objeto “obra de arte”. A significação atribuída a esses materiais pelo seu criador, a intenção com relação à manipulação e à fruição, o diálogo estabelecido com o entorno e com o público, e a própria efemeridade dos objetos ou das ações propostas, devem ser levadas em consideração na hora de se traçar planos de salvaguarda.

As mudanças nas práticas artísticas refletem-se em mudanças nas atividades do conservador e dos demais profissionais envolvidos nos processos museológicos. A consulta à artistas, com a intenção de obter informações sobre os modos de proceder diante de determinadas situações envolvendo as produções

²⁹ Ver entrevista no apêndice C.

contemporâneas, tem sido prática recorrente entre os profissionais responsáveis por esse tipo de acervo. A partir da aquisição de uma obra ou projeto artístico, por parte de uma instituição, há vários aspectos que necessitam ser analisados e documentados para sua montagem, exposição e guarda em reserva técnica. Para tanto, a colaboração do artista é fundamental, visto que este é quem pode fornecer as informações técnicas e conceituais mais precisas sobre o seu trabalho. Segundo Gaudêncio Fidelis (2002, p.36),

Tais trocas de informações [...] devem ser promovidas não somente acerca da propriedade dos materiais utilizados, mas também o artista deve explicitar, da maneira mais detalhada possível, todos os procedimentos técnicos utilizados na constituição da obra, o que deverá incluir, obviamente, combinações não aparentes de materiais, produtos químicos utilizados, assim como as limitações nas mudanças que a obra poderá comportar na eventual necessidade de modificação de suas partes, no caso de um processo de restauração, reconstituição ou até mesmo da utilização de mecanismos que possam ajudar na manutenção preventiva do trabalho, tais como molduras especiais, estruturas de sustentação não aparentes, etc.

Além de prestar informações sobre os elementos constitutivos da obra e instruções específicas para sua manutenção - as possíveis variações de montagem (formatos e dimensões); o uso de réplicas, reproduções e substituições de materiais descartáveis ou perecíveis; a incorporação de recursos tecnológicos, etc -; os artistas podem esclarecer questões de ordem subjetiva sobre o significado e a importância dos materiais, e os modos de fruição da suas obras. Tão importantes quanto o conhecimento científico e tecnológico, compreender conceitos e significados implícitos no trabalho, torna-se condição básica para a sua preservação. (SEHN, 2010).

As informações coletadas através de questionários, troca de e-mails, telefonemas e outras formas de colaboração, permitem ao museu, a construção de bases teóricas importantíssimas no auxílio às decisões tomadas com relação ao futuro da obra.

As parcerias entre instituições e artistas, na atualidade, são bastante estreitas. Não raro, conservadores e museólogos acompanham os processos de montagem e, por outro lado, artistas auxiliam na restauração. Além disso, o contato institucional pode transformar-se em colaboração a longo prazo. Segundo Cecília Rocha³⁰, curadora-assistente do Instituto Inhotim, “o diálogo com as instituições [artista, fundação ou estúdio responsável] nunca para”, pois o museu não adquire poder

³⁰ Ver entrevista no apêndice D

absoluto sobre as criações efêmeras, mas sim, detém o direito de exposição e de uso das imagens sobre as mesmas. Qualquer alteração ou uso distinto do programado para a obra, o artista ou o estúdio responsável deve ser consultado sobre a permanência ou viabilidade de manutenção das características originais do trabalho.

Ao envolver o artista nas decisões tomadas perante seu trabalho, evita-se más interpretações e reduz-se os riscos de equívocos em futuras exposições e possíveis restaurações. As entrevistas com artista representam, dessa maneira, estratégias eficazes no cuidado e gestão das criações contemporâneas.

2. 3 A obsolescência tecnológica

A partir dos anos de 1990, o uso de suportes tecnológicos como espaços de produção artística se intensificou. Os meios multimídia que antes eram tidos por suas potencialidades, como importantes ferramentas para uso documental - instantâneo, eficiente, capaz de ser reproduzido e transferido com facilidade -, agora ganharam singularidade através de arranjos únicos que negam essas características.

O vídeo, já explorado nas criações desde as décadas de 1960 e 1970, passa a fazer parte das exposições contemporâneas com maior frequência. Composições complexas, com diversos monitores ou projeções, interação com as novas mídias eletrônicas e elementos do universo computacional. Ademais, a exploração de recursos como games, animações, aplicativos 3D, mecanismos de realidade virtual e outras tendências tecnológicas integram o repertório criativo dos artistas na atualidade.

Obras essencialmente digitais, geradas a partir do emprego de linguagens de programação e/ou *softwares* de criação e manipulação de imagens e vídeos, ampliaram o domínio de atuação das artes. Criações exclusivas de exibição na internet em *websites*, ou até mesmo através de aplicativos para *download*, trouxeram para o sistema das artes visuais elementos da cultura de comunicação em massa.

Com propostas interativas e democráticas, essas formas de arte costumam ter pouca inserção em acervos de museus tradicionais apesar de serem arroladas de

maneira constante em grandes exposições³¹ e Bienais. A necessidade de colaboração de especialistas na área da tecnologia da informação, e a falta de metodologias específicas para conservação e difusão das obras, acabam barrando sua incorporação aos acervos institucionais.³²

O caráter efêmero dessas propostas reside na vertiginosa obsolescência dos meios pelos quais e para os quais ela é produzida. Obras que utilizam-se de meios tecnológicos em sua composição, encontram na defasagem das mídias e dos equipamentos utilizados para a sua reprodução, as dificuldades para novas montagens e exposições. Paulo Soares (2016)³³ explica que, no Instituto Inhotim, para obras audiovisuais, por exemplo, é tomado o cuidado para que “no momento de especificar algum equipamento a ser utilizado, não [seja] específica[do] marca e modelo, senão requisitos técnicos”: resolução mínima, quantidade de frames, ajuste de brilho, de contraste, de cores, etc. Ainda, segundo Paulo, é política da instituição não adquirir obras as quais não poderão manter. Não há entrada de nenhuma obra na coleção onde “ela já entre sem a maneira de existir” (SOARES, 2016). No caso de obras com tecnologias específicas ou objetos obsoletos, é feita uma análise prévia sobre a defasagem dessa tecnologia e a viabilidade de mantê-la com determinada manutenção. Já para objetos específicos³⁴, os quais muitas vezes são tidos como elemento integrante da estética da obra, verifica-se a possibilidade de se obter um estoque desses artefatos para que possam substituir aqueles originalmente empregados, conforme for necessário.

³¹ Cita-se como exemplo o Festival Internacional de Linguagem Eletrônica (FILE). Evento artístico voltado a trabalhos produzidos em novas mídias (vídeos, animações, games), que ocorre desde 2000, e é tido como o principal festival de arte e tecnologia da América Latina.

³² No caso da arte na web, iniciativas para suprir o hiato entre o museu tradicional e as obras produzidas em mídias digitais têm surgido de forma on-line, como são exemplos os projetos Rhizome Art Base (<http://rhizome.org/>), vinculado ao New Museum de Nova York; e o museu virtual SPAMM – Super Power Art Modern Museum (<http://www.spamm.fr/>), inaugurado em 2011.

³³ Ver entrevista no apêndice C.

³⁴ O caso mais comum observado é o de lâmpadas incandescentes e aparelhos eletrônicos antigos, como televisores de tubo, computadores, vídeos cassete, etc.

3 O Instituto Inhotim - experiência e análise

Em pesquisas prévias sobre instituições que trabalham e mantêm acervos de arte contemporânea no Brasil, optou-se por estudar o complexo museológico do Instituto Inhotim, em Minas Gerais, por compreender a sua importância como referência na área.

Sua configuração se diferencia dos padrões de museus e galerias tradicionais. Suas obras encontram-se distribuídas ao ar livre ou em construções arquitetônicas exclusivas, dispersas em meio a natureza, em uma região que compreende zonas de mata, lagos e jardins. Essa dinâmica, aliada a um aspecto multidisciplinar do parque que incorpora o acervo artístico a um acervo botânico³⁵ de igual importância, permite ao visitante uma imersão sensorial diferente da experimentada na maioria dos museus. Em Inhotim, o visitante é convidado a viver uma experiência ampla de integração obra-natureza, onde a relação com o espaço permite tanto aos artistas quanto aos espectadores uma liberdade de criação e fruição única (Fig. 11). O tempo de



Fig 11. Crianças brincando na obra de Hélio Oiticica *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe*, 1977/2007

³⁵ Em 2010, o Instituto Inhotim recebeu a chancela de Jardim Botânico, atribuída pela Comissão Nacional de Jardins Botânicos (CNJB), e, desde então, integra a Rede Brasileira de Jardins Botânicos (RBJB).

visitação, o ritmo e o caminho a ser seguido é definido pelo próprio visitante, que não mais admira a obra como simples objeto a ser apreciado, mas a vivência.

Em sua apresentação, o Inhotim revela-se com características de um museu-parque, com obras ao ar livre e galerias dispersas em meio à vegetação. Na forma institucional, utiliza-se do termo “Instituto”, e não apenas “Museu”, para destacar as diferentes propostas de atividades que concentra na atualidade, e que se estendem para além das funções esperadas para um museu. Sua área de atuação vai da botânica (com os jardins, viveiros de plantas exóticas e áreas de preservação de mata nativa), aos projetos sociais (com ofertas de oficinas e cursos profissionalizantes), não esquecendo o próprio complexo museológico com as galerias e obras de arte espalhadas em meio à natureza. Para o futuro, está prevista a instalação de hotéis e pousadas, expandindo as atividades para a área do turismo, da hotelaria e do lazer.

Apesar de sua natureza privada, o Instituto Inhotim é designado como uma instituição cultural sem fins lucrativos que, na flexibilidade de suas funções, atende as demandas públicas com ações educativas, inclusivas, grupos de pesquisa, eventos culturais, dentre outras atividades. Juridicamente é reconhecido pelo Governo Federal, desde 2009, como uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), o que lhe garante parcerias com o Poder Público, financiamentos do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e permite a captação de recursos de empresas privadas através da Lei Rouanet.

O Instituto situa-se em uma região de predomínio de Mata Atlântica, no Vale do Paraopeba, à aproximadamente 1:30h de ônibus de Belo Horizonte. Denominou-se inicialmente Centro de Arte Contemporânea Inhotim (CACI), em referência ao nome do povoado – Inhotim³⁶ – onde estava localizada a fazenda que deu origem ao complexo museológico. Aos poucos as terras e casas adjacentes à propriedade rural,

³⁶ O termo “inhotim” tem origem na linguagem popular. Uma das histórias mais conhecidas é a de que “Inhô Tim” ou “Nhô Tim”, referia-se a “Senhor Tim (Timothy)”, nome do representante de uma empresa mineradora inglesa que atuava na região, no século XIX. Outra teoria aceita é a de que inhotim seria a corruptela da expressão “N’hor sim”, utilizada pelos escravos e seus descendentes para dizer “sim senhor”. (INSTITUTO INHOTIM) Disponível em <<http://www.inhotim.org.br/blog/origem-nome-inhotim/>>, acessado em 15/05/2015.

foram sendo adquiridas para a ampliação do parque, incorporando integralmente a pequena vila³⁷ que emprestou o nome à instituição.

Atualmente o Instituto estende-se por uma área de 786,06 ha, dos quais 145 ha fazem parte de uma Reserva Particular do Patrimônio Natural (RPPN) e 140 ha são destinados à visitação (Fig. 12). O fato de a área de abrangência da instituição ser superior à área destinada à visitação demonstra a intenção e a possibilidade de expansão do parque e do acervo artístico, tanto através da construção de novas galerias, como com a exibição de obras de grande porte e *site specific*, em caráter permanente. Em analogia à estrutura física de um museu tradicional, o espaço territorial de Inhotim é visto como o espaço de uma grande galeria, na qual o paisagismo faz parte do projeto museográfico.

Inhotim/ Foto google maps



Fig. 12 – Vista aérea do Instituto Inhotim, com a localização das principais obras e galerias

³⁷ O povoado de Inhotim era uma comunidade rural de origem quilombola, de cerca de 300 moradores, surgida em 1870, pertencente à Conceição Itaguá, distrito do município de Brumadinho. (MENEZES, 2011).

Durante a pesquisa de campo foram visitadas todas obras expostas no parque (Apêndice A). As exceções foram as galerias permanentes Rivane Neuenschwander e Galeria Doris Salcedo; além da obra “Escultura para todos os materiais não transparentes”, também de caráter permanente, de Waltercio Caldas, que encontravam-se desativadas em virtude de manutenção e/ou futuras restaurações. No total, são 22 obras ao ar livre e 23 galerias, identificadas nos mapas distribuídos e materiais de divulgação (Anexo A), pelas letras “A”, para obras, e “G”, para galerias. Apesar da distinção feita pela própria instituição, essa separação torna-se confusa a partir da interdependência observada entre as galerias e as obras que elas abrigam.

Para o entendimento das relações propostas no espaço expositivo do parque, pode-se separar as galerias segundo sua função. Nas definições abaixo, utilizou-se a classificação proposta por Menezes (2012), com algumas adaptações.

Observa-se, assim, galerias de aspecto *tradicional*, com salas brancas, piso claro e normas de conduta específicas. Apresentam, como único aspecto divergente do habitual observado em uma galeria, amplas paredes de vidro com vista para os jardins, reiterando a proposta institucional de integração entre arte e natureza. Abrigam, em sua maioria, as obras em exposição temporária³⁸ e são denominadas pelo nome de algum elemento paisagístico do lugar – Galeria Fonte, Galeria Praça, Galeria Lago, Galeria Mata – sem referência direta às obras que lá estão expostas. “São espaços flexíveis e adaptáveis às diferentes obras e exposições que porventura aconteçam em seu interior.”(MENEZES, 2012. p.55)

Outras galerias, classificadas por Menezes (2012) como *galerias de artistas*, são galerias biográficas, destinadas à produção de um artista em específico. Em sua maioria são construídas exclusivamente para as obras que abrigam e respeitam as medidas e necessidades impostas pelos trabalhos. Muitas dessas edificações (principalmente as construídas recentemente), trazem em seus projetos, elementos que dialogam com a produção do artista em questão, como a Galeria Cláudia Andujar, inaugurada em novembro de 2015. São nominadas com os nomes dos artistas – Galeria Adriana Varejão, Galeria Miguel Rio Branco, Galeria Cildo Meireles, etc –, sendo observadas algumas exceções: a Galeria True Rouge, destinada à obra

³⁸ As exposições temporárias no Instituto Inhotim são de longa duração, permanecendo as obras expostas em média por dois anos.

de mesmo nome, do artista pernambucano Tunga; a Galeria Cosmococa, com trabalhos de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida; o Galpão, originalmente destinado à obra de Janet Cardiff e George Bures Miller, hoje readaptado à obra de William Kentridge; a Galeria Marcenaria, destinada a obra de Victor Grippo. Essas últimas, ainda são destacadas, na classificação de Menezes (2012), como *galerias de obra*, por serem destinadas a uma única obra, ou obras de uma mesma série (caso específico da Galeria Cosmococa, que abriga cinco instalações da série “Cosmococa”³⁹).

Há também o que se pode chamar de *obras-galeria*, ou como a autora prefere denominar *obras-casa*, nas quais a galeria encontra-se incorporada à obra. Nessa categoria encontram-se obras caracterizadas por serem construções onde o espectador necessita adentrar para apreciá-las. Entende-se por galeria, nesse caso, o invólucro que protege a forma significativa⁴⁰. São obras que transitam no limite entre ser obra e ser galeria, podendo ser ambas. Nesse contexto, galeria e obra fundem-se numa estrutura única, tornando-se indissociáveis. Em Inhotim, apresentam-se na forma de projetos *site specific* e obras que foram adaptadas à realidade da instituição, adquirindo características diversas das originalmente apresentadas, devido às relações com o local em que foram instaladas. As modificações, ligadas à estrutura da obra ou a adaptações do terreno e vegetação do entorno, agregam elementos que “as diferenciaram de suas outras versões realizadas em outros locais de exibição, ao ponto de serem quase uma nova obra” (MENEZES, 2012. p.58).



Fig. 13 . Cristina Iglesias
Vegetation Room Inhotim, 2010 /2012

³⁹ Cosmococa/CC1 Trashiscapes (1973), Cosmococa/CC2 Onobject (1973), Cosmococa/CC3 Maileryn (1973), Cosmococa/CC4 Nocagions (1973), Cosmococa/CC5 Hendrix-war (1973).

⁴⁰ Utiliza-se aqui o termo “forma significativa”, cunhado por Clive Bell (1881-1964) para designar a essência, o que dá significado à obra, em seu amplo espectro, atualizando o conceito defendido pelo filósofo para além do contexto meramente formalista.

As obras de Carlos Garaicoa e Rivane Neuenschwander⁴¹, apropriaram-se de antigas construções remanescentes do vilarejo que deu origem ao Inhotim, incorporando suas características e peculiaridades aos trabalhos expostos. Cristina Iglesias criou uma versão pensada exclusivamente para o Inhotim de seu trabalho “Vegetation Room” (Fig.13), para dialogar com a mata onde está localizado. Já a obra de Valeska Soares, “Folly” (Fig. 14), mesmo não apresentando modificações significativas em sua estrutura, ganhou novos significados ao sair da área urbana de Veneza, onde foi exposta em 2005, e incorporar-se ao acervo de Inhotim, em 2009.

Para a apresentação permanente em Inhotim [da obra Folly], foi criado em seu entorno um projeto paisagístico, desenvolvido em colaboração entre a artista e a equipe botânica de Inhotim, que se distingue do tipo de paisagismo aplicado à maior parte do parque e traz características de um jardim doméstico, com árvores frutíferas e flores. (INSTITUTO INHOTIM)⁴²



Fig. 14a . Valeska Soares. *Folly*, 2005
(vista da parte externa da obra)
Docas Arsenal de Veneza



Fig. 14b . Valeska Soares. *Folly*, 2009
(vista da parte externa da obra)
Instituto Inhotim

As *obras-galeria* ou *obras-casa*, encontram-se classificadas pelo Instituto Inhotim como “galerias”, mesmo que, por vezes, se aproximem mais da categoria “obras”⁴³. Para burlar a ambiguidade, que se apresenta como característica própria da arte contemporânea, a instituição diferencia essas galerias pela nomenclatura,

⁴¹ A obra “Continente/Nuvem”, de Rivane (atualmente interditada), foi instalada em uma pequena casa rural da antiga vila que cedeu espaço ao Inhotim; já a obra de Garaicoa, “Ahora juguemos a desaparecer (II)”, está abrigada onde antes era um estábulo.

⁴² Disponível em <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/folly>>, acessado em 03/05/2016.

⁴³ O contrário também é observado. A obra de Rirkrit Tiravanija, “Palm Pavilion”, por exemplo, encontra-se na categoria de “obra”, pela classificação apresentada pelo Instituto Inhotim. Porém, por suas características, tange os limites dessa classificação e aproxima-se das características de uma galeria, ou *obra-galeria*.

que leva apenas o nome do artista, sem o termo precedente “galeria”, ou mesmo o nome da obra. Assim, encontram-se assinaladas no mapa, na lista das galerias, apenas: Doug Aitken, Rivane Neuenschwander, Matthew Barney, Valeska Soares, Cristina Iglesias, Marilá Dardot, Carlos Garaicoa e Carroll Dunham (Anexo A).

Para essa dissertação, será utilizada de forma simplificada, apenas o termo “galeria”, para os espaços que contenham mais de uma obra, sejam elas *galerias tradicionais* com obras de vários artistas, ou *galerias de artistas* com obras de um mesmo autor. E para os demais casos – *obras-galeria (ou obras-casa)* – se utilizará apenas o termo “obra” referindo-se ao trabalho do artista, sempre considerando as relações estabelecidas com o seu envoltório, sendo estas indissociáveis ou não. Assim, quando se fala da obra de Marilá Dardot ou de Carlos Garaicoa, por exemplo, compreende-se a obra em sua relação com o espaço onde está instalada, a construção que a abriga e o jardim, mata ou descampado que a cerca.

A ligação entre obra e local de exposição remete a uma outra maneira de se pensar o museu de arte na contemporaneidade, reflete um novo olhar sobre seus objetivos, suas necessidades, suas obrigações. Ao saírem da esfera do cubo branco – onde o mundo exterior não entra, onde as janelas são lacradas e o piso acarpetado para que não se faça ruído (O'DOHERTY, 2002) - e se misturarem à natureza, a um ambiente aberto, as obras perdem sua sacralidade e adquirem um ar de pertencimento ao lugar, de envolvimento, de completude. Essa sensação não ocorre por acaso. As obras e galerias do Instituto Inhotim são pensadas, elaboradas, construídas para que o visitante sinta-se envolvido por essa conexão obra/ lugar.

Muitos dos trabalhos expostos ao ar livre exploram o conceito de *site specific* ou tiveram seus projetos originais adequados à realidade do Instituto (e vice-versa). Obras interativas como as instalações da série “Cosmococa”, de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, ou obras como a escultura “Inmensa” (1982/ 2002), de Cildo Meireles (Fig. 15), construída em uma versão específica para o complexo museológico do Inhotim, são representantes desse modo de experimentar o museu de arte.

Apesar de algumas obras expostas dentro das galerias seguirem procedimentos e normas para visitação padrão de instituições museológicas, que objetivam a salvaguarda do acervo – como não tocar, não entrar nas salas com lanches, limite máximo de pessoas por sala, etc (fotografar sem flash é permitido) –, aquelas dispostas a céu aberto, em meio à paisagem do parque, permitem a circulação livre de pessoas entre elas, sem o tradicional cordão de isolamento ou faixa amarela que demarcam a distância



Fig. 15. Cildo Meireles. *Inmensa*, 1982/2002

exigida entre obra e espectador. A liberdade de fruição experimentada se traduz pela importância dada à relação entre o objeto artístico e o seu entorno.

Do mesmo modo, há um cuidado em relação às edificações (galerias, restaurantes e prédios administrativos), para que harmonizem com a natureza a seu redor e não agridam o olhar. Ao mesmo tempo são concebidas para que sejam visualmente interessantes, o que as tornam obras à parte. Diferentemente do que ocorre em muitos museus de artes da atualidade – nos quais a arquitetura compete em imponência com o acervo que abrigam –, as galerias permanentes do Instituto Inhotim dialogam com as obras e evidenciam características importantes do artista para o qual o espaço é dedicado. Cada pavilhão é construído ou adaptado pensando no trabalho que abrigará. Os projetos arquitetônicos são discutidos com os artistas e curadores, com a intenção de relacionar as necessidades físicas de exibição das obras às características conceituais das produções.

Essa preocupação é claramente percebida em pavilhões como o que abriga a obra “Ttéia 1C” de Lygia Pape (1927-2004) (Fig. 16). A arquitetura do edifício, projetado pelo escritório Rizoma Arquitetura, foi inspirada na produção da artista já falecida, que é figura destacada no movimento Neoconcreto e na história das artes visuais no Brasil. O projeto do prédio de 21 m por 21 m e 6 m de altura, que abriga a obra composta de luz e fios de aço, foi definido a partir de conversas com a

curadoria do Instituto Inhotim e pesquisas sobre a obra da artista. A galeria, além de ser uma edificação hermeticamente fechada, evitando ao máximo a interferência da iluminação externa – como requisito técnico fundamental à existência da obra –, possui sua fachada triangulada, destacando a forte influência das formas geométricas na concepção do projeto, assim como é evidente essa mesma influência na produção da artista.

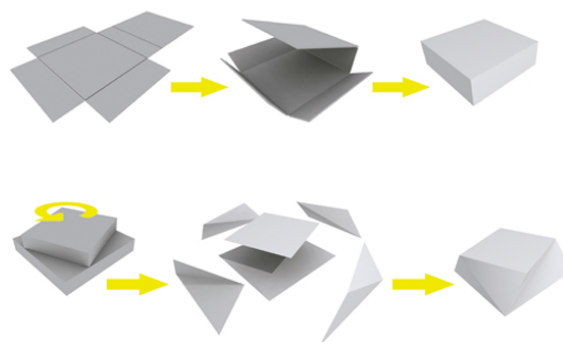


Fig. 16. Fachada da Galeria Lygia Pape, Instituto Inhotim, e esquema de concepção da ideia do edifício.

Outro exemplo, é a galeria construída para abrigar o acervo fotográfico da artista suíça naturalizada brasileira, Cláudia Andujar. A arquitetura da galeria, destinada a receber as mais de 400 fotografias realizadas pela artista entre 1970 e 2010 na Amazônia, em seu contato com os Yanomami, busca recriar a atmosfera de uma oca indígena.

O projeto assinado pelo escritório Arquitetos Associados, de Belo Horizonte, foi elaborado a partir de constantes conversas com a fotógrafa e curadores do Instituto durante todo o processo de concepção e construção do edifício, que durou cerca de quatro anos. Todos os detalhes foram pensados e discutidos para que o visitante pudesse experimentar um pouco da vivência da artista.

O prédio foi erguido com tijolos artesanais requemados, para ressaltar as características naturais da argila, e com detalhes em madeira nas portas e paredes internas. Não possui janelas, apenas algumas pequenas e discretas entradas de luz e um pátio interno que promove a transição entre as três salas de exposição nas quais o espaço é dividido. Toda a iluminação das salas é feita pela luz natural proveniente de aberturas no teto associada a uma luz artificial indireta. A edificação de linhas retas, inserida em uma zona de mata, afastada da rota

central do parque, chama a atenção pelo jogo de texturas exploradas no revestimento externo de tijolos brutos. (Fig. 17)



Fig. 17. Galeria Claudia Andujar, Instituto Inhotim

A íntima ligação proposta entre as obras, as galerias e a natureza circundante, percebida ao se percorrer as extensas rotas e trilhas do parque, garante a sensação de unidade e pertencimento dos trabalhos com o local. Apesar disso, as obras, aparentemente, não seguem uma expografia (com exceção dos trabalhos exibidos nas galerias de exposições temporárias), ficando o espectador livre para interpretá-las e vivenciá-las na ordem que lhe interessar.

O arranjo espacial das construções, o espaço descontínuo entre um pavilhão-galeria e outro, intercalados por jardins, árvores, lagos, bancos e locais de descanso, permite ao visitante explorar o parque no seu próprio ritmo. Concedendo-lhe o tempo para refletir sobre a arte, a sua relevância, seu envolvimento com a paisagem e o seu papel social. Isso faz com que seja impossível visitar todo o complexo museológico em apenas um dia. Além da enorme quantidade de obras a serem apreciadas e da distância entre elas, os percursos são diversos e rizomáticos. De trajetos bem definidos, com calçamento de pedras e ruas pavimentadas, a estradas de terra e trilhas no meio da mata, os caminhos são intencionalmente propostos para que as pessoas possam escolhê-los (por vezes até perdendo-se), e surpreenderem-se com as paisagens que vão surgindo (Fig. 18).



Fig. 18. Caminhos e paisagens encontrados no Instituto Inhotim

As rotas sugeridas, representadas por três cores no mapa entregue pela instituição (Anexo A), estão relacionadas muito mais à facilidade ou dificuldade de acesso, à distância e tempo necessários para concluir o percurso, do que a uma proposta curatorial. Assim, a disposição das obras e galerias no parque, aparentemente não atende a alguma sequência lógica, ordem ou narrativa. Porém, destaca-se como aspecto relevante a ser observado, a relação entre as mesmas e o local em que se encontram.

Obras, como “Sonic Pavilion” (Fig. 19), situada em um dos pontos mais altos e mais distantes do parque, não teriam o mesmo efeito perante o espectador, se localizadas muito próximas a outras galerias, restaurantes e regiões de maior concentração de pessoas no parque. O local e a ambientação (elegidos em concordância entre o artista e a instituição), são importantíssimos para a fruição e o diálogo propostos. O trabalho de Doug Aitken, apresenta-se como um pavilhão cilíndrico que parece brotar da terra. Circundado de paredes de vidro e um buraco central no chão de 202m de profundidade, conecta o espectador aos sons provenientes do interior da terra, através de um sistema especial de microfones instalados em seu interior. Os sons provenientes do interior da terra se perderiam em meio aos ruídos da região central do parque, ao passo que, sua localização em um ponto elevado do terreno, faz com que a galeria surja de forma imponente e amplifique o impacto de sua presença, atribuindo-lhe ar enigmático .



Fig. 19 . Doug Aitken. *Sonic Pavilion*, 2009

quentemente, entre ‘aquele que olha’ e o mundo”. A forma materializada da obra de arte é o que une o artista, o espectador, o local de exposição e o contexto social. O artista passa a levar em consideração, durante seu processo de trabalho, os diálogos que surgirão a partir de suas criações, com a comunidade e com o local onde estas serão apresentadas. A obra exposta não é apenas o resultado de um processo criativo, mas um objeto capaz de criar “coletividades instantâneas de espectadores-participantes” (BOURRIAUD, 2008. p. 71, tradução da autora).

Desse modo, as relações propostas pelos artistas e observadas na dinâmica do parque, não devem ser ignorada quando se fala em conservação e salvaguarda do acervo. Seria impensável discutir a preservação das obras expostas sem refletir sobre a manutenção do jardim, e vice-versa.

Pode-se usar como exemplo a obra de Yayoi Kusama, “Narcissus garden Inhotim” (Fig. 20), de 2009, uma versão *site specific* da obra originalmente concebida e exposta oficialmente na 33ª Bienal de Veneza, em 1966. Sua criação para o Instituto Inhotim é formada por quinhentas esferas de aço inoxidável, flutuantes, dispostas sobre o espelho d’água



Fig. 20. Yayoi Kusama.
Narcissus garden Inhotim, 2009

As relações entre natureza, obra e público, não podem ser pensadas de maneira isolada de seu contexto. Segundo Bourriaud (2008, p. 29, tradução da autora), a arte dos anos de 1990 (assim como a arte atual) se revela na forma de encontros; na interação existente “entre os indivíduos e os grupos, entre o artista e o mundo, (...) e conse

existente na laje do Centro de Educação e Cultura Burle Marx⁴⁴. A construção rebaixada estende-se sobre um dos lagos artificiais, próximo à recepção, e sua cobertura ajardinada funciona como acesso a outros pontos do parque. O espelho d'água faz parte do projeto arquitetônico que, inspirado na produção do arquiteto paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994), visa mimetizar o edifício à paisagem. Além da obra de Kusama, plantas e outras vegetações aquáticas compõem o conjunto paisagístico. Recentemente, as esferas flutuantes e o lago artificial passaram por uma limpeza, e as plantas foram renovadas, uma vez que esses elementos são vistos de forma integrada.

Durante a pesquisa de campo, foi observado que as obras e o parque como um todo, encontram-se em contínua manutenção. Jardineiros e equipes técnicas são vistos por toda a área de visitação, podando árvores, limpando os canteiros, consertando as calçadas. Junto às galerias, encontram-se acessíveis constantemente, equipes de monitores, mediadores e outros profissionais, para orientar os visitantes sobre os cuidados com as obras e reportar eventuais problemas ou reparos necessários às equipes responsáveis. Assim que é verificado algum dano ou necessidade de manutenção, a obra é isolada ou retirada de exposição.

Ressalta-se que durante esse período, o Instituto Inhotim não possuía museólogo ou conservador encarregado diretamente pelo acervo. A tarefa era atribuída ao coordenador da área técnica, que além da manutenção das obras expostas possuía, entre outras funções, a responsabilidade por viabilizar a implementação de projetos e demais processos que demandem um parecer técnico profissional para serem executados.

Este fato demonstra o posicionamento da instituição com relação às obras de arte e a sua preservação. A conservação é compreendida de maneira integrada a todos os setores do parque, aos jardins, à paisagem, às atividades culturais. A mesma postura também foi percebida nas conversas e entrevistas com os funcionários, onde a preservação da obra ganhou sinônimos de manutenção e funcionamento. Destaca-se, contudo, a formação de equipes multidisciplinares e a contratação de serviços de empresas especializadas em caso de necessidade.

⁴⁴ O Centro de Educação e Cultura Burle Marx é o setor da instituição responsável pelo desenvolvimento de programas educativos, cursos de capacitação, e integração com a comunidade. O espaço abriga uma área aberta de convivência com bancos, cafeteria, anfiteatro, biblioteca com acesso à internet (para os funcionários), ateliês e auditório.

A grande parte da conservação, desse modo, se dá pela constante manutenção das obras e dos espaços, focando na exibição, na visitação e na fruição do público. Conservar é manter a obra ativa, inteligível e viva em suas relações com o entorno e com público.

Por esse ponto de vista, o complexo museológico do Instituto Inhotim se manifesta dentro dos parâmetros da estética relacional, defendida Bourriaud (2008) . O espaço de exibição não se destina a apresentar o resultado de um processo de criação finalizado, mas sim, torna-se local de constante produção, uma vez que as obras encontram na ação (ou reação) do público, a complementação e elaboração de seu sentido.

As análises das produções a seguir partirão desta teoria que, “julga as obras de arte em função das relações humanas que figuram, produzem ou suscitam” (BOURRIAUD, 2008.p. 142, tradução da autora).

3.1 Marilá Dardot



Fig. 21. Marilá Dardot | *A Origem da Obra de Arte*, 2002/2011

A artista Marilá Dardot, mestre em Linguagens Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), possui um trabalho de destaque entre as obras do Instituto Inhotim. Em sua trajetória vem desenvolvendo projetos artísticos que exploram os conceitos da linguagem e do tempo. Em Inhotim, está representada pelo trabalho “A Origem da Obra de Arte”, de 2002, que faz referência à obra homônima do filósofo alemão Martin Heidegger (1889 – 1976)⁴⁵.

A obra, refeita em 2011 para compor o acervo em exibição permanente do Instituto Inhotim, foi instalada em uma área periférica do parque e é composta por vasilhos de cerâmica em formato de letras, sementes, terra e ferramentas utilizadas no plantio. Encontra-se em meio a um vasto gramado onde há uma construção, misto de ateliê de cerâmica e galpão de jardinagem (Fig. 21). Nesse galpão, encontra-se o material necessário para intervir e dar continuidade ao processo de criação artística. O público é, então, estimulado a utilizar os utensílios – plantando flores, formando palavras e frases, expressando seus sentimentos – deixando um legado vivo ao próximo visitante do local (Fig. 22).



Fig. 22. Marilá Dardot .A Origem da Obra de Arte, 2002/2011

⁴⁵ “A origem da obra de arte” é um ensaio sobre arte e estética publicado pela primeira vez em 1950, fruto de três conferências proferidas pelo filósofo, em Frankfurt em 1936.

O trabalho de Marilá responde às noções interativas, sociais e relacionais descritas por Bourriaud (2008. p. 12, tradução da autora), que busca conceituar com sua teoria, as novas formas de interação com o mundo, com “novos modos de existência e modelos de ação dentro da realidade já existente”, presente nas obras de arte contemporâneas. A arte está, desta forma, condicionada aos espaços e ao público a ela destinado, tendo como ponto focal as relações humanas, os encontros intersubjetivos e a construção de significados de maneira coletiva.

Na instalação “A Origem da Obra de Arte”, Dardot cria um terreno rico em experimentação ao possibilitar ao visitante a experiência de cultivo e criação de um “jardim de palavras” a partir da organização dos vasilhinhos sementes dispostos no gramado. O trabalho é aberto ao visitante para que ele o complete. As relações promovidas pelo trabalho de sociabilidade entre as pessoas, o espaço, o contexto e a própria artista através do contato com sua criação, é condição fundamental para que a obra exista.

É uma obra que está em processo desde o início, e que a interação com outros, vem também desde o início. Desde a fabricação das próprias letras, que estão sendo fabricadas por várias pessoas, que já estão envolvidas nesse processo (...), que no fundo é da fabricação da linguagem. É um trabalho que fala, que brinca um pouco com essa coisa, com o nome dele, que é “A Origem da Obra de Arte”. Essa origem ela não existe. É um trabalho que afirma que essa origem está no processo, num processo de construção contínua, desde o começo na construção das letras, até a construção que vai ser feita pelos visitantes ao plantarem essas letras e deixarem elas ali naquele campo que a gente abriu. (DARDOT⁴⁶)

Sendo uma criação interativa, na qual a participação do visitante é aspecto fundamental, pode ser considerada uma obra complexa do ponto de vista de sua manutenção, pois seu bom funcionamento está sujeito a variantes diversas: além da intervenção do público, que pode ser maior ou menor, conforme o período do ano – verão, inverno, dias muito chuvosos ou quentes demais, férias escolares, alta temporada turística –, ou o fato de estar localizada em uma área mais afastada do parque; também observa-se a influência dos fatores climáticos sobre as sementes plantadas e sobre a degradação das peças cerâmicas, que ficam ao relento e acabam por quebrar-se.

⁴⁶ Depoimento da artista Marilá Dardot em publicação audiovisual, produzida e postada pelo Instituto Inhotim em canal no Youtube. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=sVxmRPp6xtQ>> Acessado em: 11/09/2016

Na visita feita para esta pesquisa, verificou-se que dos 150 vasilhinhos em formato de letras, que originalmente compunham a obra, diversos encontravam-se danificados e muitas letras possuíam exemplares faltantes. Cecília Rocha⁴⁷, curadora-assistente do Instituto Inhotim, explica que os vasos são constantemente refeitos pois, por estarem ao ar livre quebram devido à exposição direta à chuva e ao sol. A instituição possuir um núcleo de produção cerâmica próprio, responsável por prover peças e utensílios cerâmicos para diversos setores do parque, entre eles, para a obra de Marilá. Apesar de não depender de produção externa para os vasos-letras, manter a instalação íntegra em sua totalidade (com o número inicial de peças) pode ser uma dificuldade em uma instituição com tantas obras em exposição permanente, ao ar livre e interativas quanto o Inhotim.

Outro ponto observado foi que poucas pessoas param para executar o plantio recomendado pela artista. Apesar das sementes e dos materiais disponibilizados, muitos visitantes preferem utilizar os vasilhinhos apenas como letras para formar nomes e palavras, e tirar algumas fotos para postar nas redes sociais (Fig. 23). Em



Fig. 23. Marilá Dardot. *A Origem da Obra de Arte*, 2002/ 2011 | Fotos postadas em blogs e redes sociais

⁴⁷ Ver entrevista no apêndice D.

pesquisa por imagens sobre a obra no *site* Google, pode-se verificar que muitas das fotos encontradas são de montagens de frases e de palavras com os vasilhinhos vazios, o que corrobora com o observado em março durante a pesquisa de campo.

A proposta inicial, ou ao menos parte dela, não parece estar sendo concretizada como o idealizado pela artista. Em seu *site* e portfólio⁴⁸, disponíveis na internet, Marilá apresenta fotos da obra com os vasos-letras cheios de plantas ou semeados, não contemplando seu uso de outra maneira (Fig. 24). Segundo Cecília



Fig. 24. Marilá Dardot. *A Origem da Obra de Arte*, 2002
Foto retirada do site oficial da artista.

Rocha⁴⁹, obras como a de Dardot, tomam outra dimensão ao dependerem dos visitantes para sua existência. Mesmo sob a orientação da artista e da instituição, a experiência vivida é única para cada espectador e colaborador do processo, estando sujeita a interpretações diversas. Cabe à artista a decisão sobre a incorporação ou não dos

desdobramentos imprevistos em sua proposta⁵⁰. Ao mesmo tempo, é função da instituição museológica expor, de forma clara e eficiente, a proposição do artista, dando legibilidade à obra.

Conforme Cristina Freire (1999), um dos principais problemas observados em relação a fruição e preservação da arte contemporânea encontra-se relacionado à compreensão da mesma. Mais do que exibi-las, é necessário “favorecer sua inteligibilidade. A efetiva e plena possibilidade de *ver*, nesse caso, é uma decorrência da possibilidade de *entender* as propostas dos artistas” (FREIRE, 1999. p. 16)

Pode-se destacar diversos motivos para a obra não estar se desenvolvendo conforme a intenção da artista. Entre eles, a grande extensão do parque, a curta estadia dos visitantes na cidade, a falta de compreensão da proposição artística,

⁴⁸ Disponível em <<http://www.mariladardot.com/images.php?id=2#/>> e <<http://www.mariladardot.com/portfolio.php>>, acessado em 17/03/2016.

⁴⁹ Ver entrevista no apêndice D

⁵⁰ Tentou-se contato com a artista através de sua assessoria, e-mail e site oficial, além de mensagens em rede social, a fim de verificar seu posicionamento sobre o trabalho em questão, porém não se obteve retorno.

além da própria escolha pessoal do visitante de interagir de forma distinta da proposta.

Como já foi mencionado, o Instituto Inhotim possui uma grande extensão territorial - aproximados 140 ha -, com obras em áreas bastante afastadas entre si e percursos acidentados⁵¹. É necessário lembrar que o complexo museológico não é o único atrativo da instituição. Inúmeros visitantes⁵² passam pelo Instituto Inhotim para contemplar seus jardins, viveiros, seu vandário, ou simplesmente passar o dia em contato com a natureza. Além disso, poucas pessoas permanecem mais do que dois dias na cidade e em visita ao Inhotim.

O pouco tempo de estadia no local, associado às distâncias a serem percorridas dentro do parque, e a quantidade de exemplares botânicos e artísticos a serem vistos, contribuem para que as visitas tornem-se seletivas ou por vezes apressadas demais. A obra de Dardot é uma das que está localizada em uma região mais afastada, por isso nem sempre apreciada por quem visita Inhotim em apenas um dia.

No mapa abaixo (Fig. 25), pode-se verificar a distância entre a recepção do Instituto Inhotim e o trabalho da artista, afastado cerca de 1200 metros. A área demarcada pelo círculo representa a região central, onde está localizada a grande maioria das obras e galerias, e o principal percurso feito por quem visita Inhotim com pouco tempo.



Fig.25 – Distância entre a entrada do Instituto Inhotim e a obra “A Origem da Obra de Arte”

Questiona-se ainda, se os visitantes que chegam até a obra conseguem entender a proposta do trabalho (se os elementos

⁵¹ Há uma diferença de 245m entre os pontos de visitação mais baixos e os mais altos do parque, com subidas que podem ultrapassar um quilômetro de extensão.

⁵² Nos últimos dez anos, cerca de 2,5 milhões de pessoas visitaram o Instituto Inhotim. Em 2016 foram 360 mil.

necessários para a comunicação entre obra e espectador disponíveis são suficientes), e se a resposta obtida, ou seja, a interação observada, é uma ação consciente. O não-plantar e utilizar-se dos vasilhinhos apenas em função de seu formato de letra é uma questão de escolha? Viñas (2010, p. 116, tradução da autora), nos recorda que a “legibilidade ou ilegibilidade não depende apenas daquilo que se pretende ler [compreender], mas também da capacidade leitora do espectador.” Assim, o entendimento da obra também está relacionado aos aspectos culturais e às vivências de quem a contempla e usufrui.

Por último, o aspecto cíclico da obra, onde planta-se para que um próximo visitante possa usufruir da plantinha que germinará, nem sempre é considerado por quem visita a instalação. Segundo Cecília Rocha (2016)⁵³, a artista “imagina, ela cria, ela acha que as pessoas vão fazer uma coisa... (...) os visitantes não são necessariamente ligados a plantas... eles não sabem exatamente o tanto de água, e tem o sol, tem o clima.” Quando plantam, não há um responsável por cuidar da planta até que ela nasça, o que fica a cargo da natureza. Em virtude da rotatividade do público e da quantidade reduzida de vasilhinhos, as sementes que não germinam em uma semana são retiradas e os recipientes recolocados nas prateleiras do galpão-ateliê, para que um próximo visitante o utilize.

Durante os dias de pesquisa na instituição, não havia nenhum vasinho semeados ou plantas germinadas; encontravam-se todos vazios. Rocha informou ainda que as obras e galerias são monitoradas constantemente e os problemas reportados ao setor competente. A falta de visita é assinalada e direcionada ao setor educativo para o desenvolvimento de projetos, ou visitas temáticas, que incentivem e aumentem o atrativo pelas obras. Segundo a curadora, não significa que “A Origem da Obra de Arte” esteja descuidada ou tenha perdido seu sentido se, em um determinado período do ano, receber menos visitas e interesse do público. O importante é perceber isso e trabalhar para que o significado da obra não se perca.

Mais de uma vez já foram feitas visitas temáticas falando disso... esse trabalho [da Marilá Dardot] já foi ligado à botânica. Arte + Botânica. Já levou-se escolas. (...) Se a obra está sendo menos usada, ela vira um foco para o educativo fazer uma visita para lá. Há uma conversa com os monitores quando eles vão indicar [obras a serem visitadas] (ROCHA, 2016⁵⁴)

⁵³ Ver entrevista no apêndice D

⁵⁴ Ver entrevista no apêndice D

Deve-se salientar, que apesar das questões aqui levantadas, percebe-se que a obra é uma das mais lembradas e comentadas pelas pessoas que a visitam.

3.2 Carlos Garaicoa



Fig. 26. Carlos Garaicoa. *Ahora juguemos a desaparecer (II)*, 2002/2012

O artista cubano Carlos Garaicoa possui uma produção bastante heterogênea em materiais e técnicas, utilizando-se de fotografias, desenhos, performances, esculturas, maquetes, instalações, vídeos e textos, para tratar de temas que envolvem a realidade social, política e econômica das cidades. Desde a década de 1990 o artista tem como conteúdo de seus trabalhos os reflexos da arquitetura sobre a cultura e a vida nas metrópoles. Embora se refira a elementos universais do contexto urbano e traga símbolos arquitetônicos de diversas cidades internacionais em suas obras, muito de sua produção critica as políticas urbanas adotadas em Havana após a Revolução Cubana (1959), que emperrava os novos projetos de construção ao mesmo tempo que negligenciava a preservação dos edifícios antigos.

A presença do abandono, da decadência, da degradação urbana é recorrente em sua obra. Em um de seus projetos, a deterioração da infraestrutura da cidade é documentada através de fotografias, que são manipuladas e os espaços faltantes na arquitetura completados (Fig. 27). A presença melancólica do esboço surgido a

partir da imagem da ruína cria uma conexão com o passado perdido ou com uma idealização do que poderia vir a ser.



Fig. 27. Carlos Garaicoa. *Untitled*, 2004

arquitetônicos, que exaltam o crescimento urbano com ares de otimismo e progresso.

A obra de Garaicoa pertencente ao acervo do Instituto Inhotim faz parte de um conjunto de instalações produzidas pelo artista entre 1998 e 2002. “Agora joguemos a desaparecer (II)” é composta por inúmeras velas em formato de edifícios, monumentos e casas, que são queimadas, em uma alusão direta ao desvanecimento das cidades, em contínua destruição e reconstrução. A obra utiliza-se da extinção da própria matéria e da passagem do tempo como elementos simbólicos essenciais para sua existência.

Lado à lado, encontram-se dispostas, entre as inúmeras velas, edificações comuns a qualquer cidade e monumentos e prédios icônicos, atribuindo caráter universal ao trabalho. Entre os



Fig. 28. Vela em formato de Praça e Basílica de São Pedro, Vaticano

edifícios que compõem a cidade de velas, encontram-se a Estátua da Liberdade, o Capitólio, a Torre Eiffel, a Basílica de São Pedro, Empire Building, Coliseu, entre outros (Fig. 28). Ao final da queima, a cera derretida é reaproveitada na fabricação

Em contraponto, suas instalações com maquetes produzidas com materiais como vidros, acrílicos, velas, lâmpadas, lanternas japonesas, etc, por vezes exibidas juntamente com as fotografias de cenas urbanas em ruínas, tratam do mesmo tema com o rigor e a leveza dos projetos

de novas velas. De maneira cíclica, o trabalho é reconstruído diariamente a fim de garantir a continuidade da experiência proposta e a sua perpetuação .

O processo é filmado por três câmeras que projetam em tempo real o vídeo em um telão na parede, intercalando entre o conteúdo de uma câmera e outra. A projeção é uma referência e uma crítica à nossa percepção de mundo contemporâneo, mediado pela televisão e pela internet.

A instalação de 2002, ganha, dez anos depois, um espaço permanente em Inhotim. Para sua obra, o artista escolheu apropriar-se de um antigo estábulo já existente, remanescente do tempo em que aquela área fazia parte da fazenda de Bernardo Paz.

A edificação foi adequada às necessidades do trabalho do artista: as aberturas mantêm-se constantemente fechadas, apenas uma porta permanece aberta, por onde adentra-se no pavilhão; as janelas e o teto foram revestidos internamente com painéis pretos para a melhor visibilidade da obra, mantendo a estrutura original com as vigas de madeira e as paredes de tijolos aparentes (Fig. 29).



Fig. 29a. Carlos Garaicoa. *Ahora juguemos a desaparecer (II)*, 2002/2012
Vista externa.



Fig. 29b. Carlos Garaicoa. *Ahora juguemos a desaparecer (II)*, 2002/2012
Vista interna

Diferente de outros artistas que possuem galerias especificamente construídas para receber suas obras no parque, a escolha de um espaço adaptado, dando-lhe uma nova utilização, um novo significado, dialoga com a proposta de Carlos Garaicoa. A temática da cidade em constante destruição e reconstrução, reinventando-se a partir dos restos, potencializa-se na utilização de uma edificação já existente.

Apesar de não ser uma obra que exija a participação direta do público, ou que permita a manipulação - como a obra de Marilá Dardot -, isso não significa menos complexidade do ponto de vista de sua exibição e conservação.

O trabalho envolve questões sensíveis como a passagem do tempo; o calor proporcionado pelas velas; o próprio lugar, que traz marcas do tempo nas paredes



Fig. 30. Ateliê de produção das velas para a obra de Carlos Garaicoa

originais; as projeções, que expõe um outro ponto de vista da própria obra, ... Todos esses elementos exigem atenção e devem estar sincronizados para que a obra possa estabelecer um diálogo com o espectador.

As velas necessitam ser constantemente refeitas. Para isso há um ateliê (Fig.30) ao lado do galpão onde são produzidas a partir de moldes deixados pelo artista. A sua disposição e a forma de queimar seguem uma orientação precisa. Observa-se, no entanto, que algumas velas queimam mais rápido que outras, e não podem ser repostas durante o expediente.

Como estratégia museológica, percebe-se que nem todas peças são acesas ao mesmo tempo. Velas em formato de edifícios como a Estátua da Liberdade ou a Torre Eiffel, são maiores e mais trabalhosas para serem feitas, por isso são acesas em intervalos mais longos.

As projeções em tempo real, promovidas pelas câmeras dispostas ao lado da mesa, também demandam atenção. O uso contínuo desses equipamentos tendem a sofrer sobreaquecimento e falhas. Em muitos casos é possível prever o período máximo de uso contínuo suportável pelo aparelho. Porém, a manutenção da obra requer uma constante revisão e substituição desses aparatos a fim de evitar lapsos durante a exibição.

Pela perspectiva da estética relacional (BOURRIAUD, 2008), a instalação de Garaicoa, encontra sua conservação na manutenção das relações ocorridas no presente. A obra se preserva no momento, na experiência vivida. É a sua montagem e manutenção diárias que garantem a continuidade de sua existência no futuro.

Guardada em reserva técnica e/ou reduzida ao projeto, sem estar sendo fruída, não é lembrada, não promove interações e não completa o seu sentido. Nas poéticas contemporâneas, preservar um trabalho, muitas vezes é mantê-lo vivo. Para tanto, é necessário manter sua estrutura material e viabilizar a continuidade de sua exposição.

Considerações finais

Com base nos assuntos abordados e na prática *in loco* no Instituto Inhotim, retoma-se a questão de origem desta pesquisa: compreender as relações estabelecidas no contexto museal, entre a proposta do artista, a instituição e o público; e verificar como estas relações se manifestam nas práticas de preservação observadas, tanto na literatura estudada, quanto na atividade institucional.

A diversidade de possibilidades no fazer artístico contemporâneo fez com que a pesquisa fosse direcionada ao estudo e análise das obras, no contexto museológico, a partir das relações estabelecidas com o público que as frui e com as circunstâncias em que se exibem. Uma aproximação teórica entre as práticas artísticas e o patrimônio fez-se necessária, a fim de estabelecer parâmetros referenciais que legitimem a arte na esfera social, desvinculada da visão romântica de bem elitizado.

Destaca-se assim, a importância do entendimento dessas manifestações enquanto experiência vivida. Com base nos conceitos defendidos por Nicolas Bourriaud (2008), considerou-se a obra de arte enquanto dispositivo articulador de relações, onde esta se manifesta na forma de encontros, na interação com o público e com o entorno, obtendo dessa experiência a produção de seu significado. A percepção do objeto de arte para além de sua forma material é o que nos permite compreender as práticas atuais de exibição e conservação desempenhadas em muitas instituições que trabalham com produções contemporâneas, a exemplo do Instituto Inhotim.

Outro ponto importante a ser destacado, são os novos modelos museológicos surgidos no decorrer das últimas décadas, em contraponto à hegemonia da estrutura tradicional do museu moderno. Assim, a classificação do Inhotim como um museu-

parque trouxe à esta pesquisa, o entendimento do museu como uma estrutura orgânica, onde os bens patrimoniais se mesclam ao território e à paisagem, à natureza, aos jardins e às áreas de convivência. Natureza, arte e arquitetura são exibidas em mesmo grau de importância, transformando os espaços expositivos em lugares de experimentação e convivência social.

Levando em consideração essas observações prévias, ratifica-se a premissa desenvolvida ao longo da dissertação, de que a preservação de uma obra de arte contemporânea não depende apenas da sua conservação física, mas também da sua fruição e de sua compreensão enquanto patrimônio.

Diferentemente do que se observa na arte tradicional dos períodos pretéritos, as obras de arte, na atualidade, relacionam-se diretamente com o espaço e com o contexto no qual se inserem. Não é possível analisar as criações artísticas fora dessa contextualização, principalmente no caso do Inhotim, onde as relações estabelecidas entre obra e natureza fazem parte da proposta da instituição. O sentido da criação transforma-se a partir dos diálogos estabelecidos com o espaço e com o público. A obra torna-se o veículo, o meio pelo qual o espectador estabelece relações com o artista, com a sociedade e com o local para o qual a criação foi concebida e/ou é exibida.

Essas análises apontam a extrema relevância de se pensar a preservação do patrimônio artístico contemporâneo como um bem ativo, vivo, conservado em sua interação com o espectador, que frui e participa da produção de seu significado. Podemos reconhecer no Instituto Inhotim, projetos e propostas nesse sentido, uma vez que possui grande parte de seu acervo em exposição permanente.

Apesar das muitas discussões alavancadas nas últimas décadas em torno de questões referentes à conservação de arte contemporânea, a mesma apresenta-se de forma tímida. Não há padrões nos métodos utilizados, tendo em vista a heterogeneidade das produções contemporâneas. Dessa forma, os critérios são definidos ante as peculiaridades de cada caso.

Se por um lado, o desenvolvimento de metodologias aplicáveis à arte contemporânea torna-se complexo frente a multiplicidade de manifestações pelas quais ela se expressa; por outro lado, pode-se elencar algumas estratégias que vêm

sendo desenvolvidas junto às instituições como práticas exitosas para a área da preservação e conservação.

Observou-se assim, como estratégia, além da prática de uma minuciosa documentação em fotografia e vídeo, a consulta direta aos artistas, com o intuito de obter informações específicas ou ampliar o entendimento sobre a intenção proposta na obra. Essas conversas permitem ao museu, a obtenção de dados importantíssimos, os quais somente os artistas podem fornecer.

Outro recurso que merece destaque, é a formação de equipes multidisciplinares: engenheiros, arquitetos, museólogos, educadores e artistas, atuam em conjunto nas tomadas de decisões. A divisão das responsabilidades e a troca de conhecimentos evita os riscos de interpretações equivocadas na tomada de decisões importantes.

Pode-se entender, segundo o observado no Instituto Inhotim, que a multidisciplinaridade é uma prática exercida e apreciada pela instituição. Percebe-se isso desde a relação espacial das obras de arte com a natureza, até dinâmica de trabalho dos funcionários, espalhados pelo parque. Destaca-se assim, o fato do Instituto Inhotim não possuir museólogo ou conservador encarregado diretamente pelo acervo, no período em que foi realizada a pesquisa. Sendo a tarefa atribuída ao coordenador da área técnica, responsável pela manutenção das obras e implementação de projetos que demandem um parecer técnico profissional para serem executados.

Isso demonstra o posicionamento da instituição em relação à preservação e fruição das obras. A conservação é compreendida de maneira integrada a todos os setores do parque, aos jardins, à paisagem, às atividades culturais. Podendo-se concluir que a constante manutenção é, para esse tipo de acervo, muitas vezes, mais eficaz em proporcionar a fruição das obras expostas, do que os métodos tradicionais de conservação que isolam e cristalizam as mesmas em vitrines, longe da experiência interativa proposta pelo artista.

Um aspecto importante debatido, durante toda trajetória da pesquisa, com relação a preservação desses dos trabalhos contemporâneos, é a manutenção da comunicação projetada pelo artista. A obra perde o sentido se não há participação,

se não há vivência. Todavia, cabe à instituição promover as condições adequadas para que esse diálogo aconteça dentro dos parâmetros propostos.

O cuidado a longo prazo na manutenção e gestão das obras de arte é melhor cumprido em colaboração. Para tanto, é importante reconhecer a necessidade de ampliar o debate sobre a conservação do patrimônio para além dos profissionais atuantes na área e familiarizados com a temática. O trabalho de educação patrimonial junto à comunidade e visitantes deveria ter tanta importância quanto o cuidado direto com a obra. Projetos educativos valorizam a arte contemporânea como bem cultural e ajudam a preservá-la para as gerações futuras.

As reflexões desenvolvidas nesta dissertação, não pretendem ressaltar verdades absolutas ou métodos verdadeiramente eficazes de conceitualização e entendimento das relações observadas entre as formas de expressão artística e seus métodos de conservação. Propõe-se, sim, a discutir ideias e levantar novos questionamentos que possam ampliar a forma de perceber e pensar soluções para a preservação do patrimônio artístico na atualidade.

Referências

ÁLVAREZ, Darío. **El Jardín en la Arquitectura del Siglo XX: Naturaleza artificial em la cultura moderna**. Barcelona: Editorial Reverté, 2007

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008

_____. **Pós-produção**, Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Coleção Artes&Ofícios 4ª edição, São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2014

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**; estrategias para entrar y salir de la modernidad. Miguel Hidalgo, México: Grijalbo, 1990.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIANTORE, Oscar; RAVA, Antonio. **Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche**. Milano: Electa, 2005.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: Editora Unesp, 2006.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

DANTO, Arthur. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História.** São Paulo: EdUSP, 2006.

DE FUSCO, Renato. **História da Arte Contemporânea.** Lisboa: Presença, 1988.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimento:** guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2010

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

FERREIRA, Kennedy Piau. **Políticas públicas e sistema das artes.** Londrina: Eduel - Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2005.

FERREIRA, Miguel. **Introdução à preservação digital:** conceitos, estratégias e actuais consensos. Guimarães, Portugal: Escola de Engenharia da Universidade do Minho, 2006.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Cristina (Org.) . **Arte Contemporânea: Preservar o quê?** São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.

FIDELIS, Gaudêncio. **Dilemas da matéria:** procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2002

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social.** São Paulo: Editora Atlas, 2008.

GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta:** momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HYUSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória.** Rio de Janeiro. Aeroplano, 2000.

KOSUTH, Joseph. A Arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas - anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 210-234.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas, Edunicamp, 1990.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark:** Obra-trajeto. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1992.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco:** a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente**, séculos XVIII – XXI: do monumento aos valores. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo (orgs.). **Através: Inhotim**. Brumadinho: Inhotim, 2016

PRATS, Llorenç. **El concepto de patrimonio cultural**. Política y Sociedad. Madrid: 27, 1998.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**. Lisboa: Edições 70, 2013.

RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SCHOLTE, Tatja; WHARTON, Glenn (orgs.). **Inside installations: Theory and practice in the care of complex artworks**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2011

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. Florianópolis: UFSC, 2005.

SPERLING, David. Experiencie! In: FARIAS, Agnaldo; FERNANDES, Fernanda (orgs.). **Arte e arquitetura: balanços e novas direções**. Brasília: Editora UnB, 2010. p. 107-117.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madrid: Síntesis. 2004.

Artigos e/ou textos digitais

BELTING, Hans. **Arte Contemporânea e o Museu na Era Global**. In: FórumPermanente. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/en/_journal/articles/contemporary-art-and-the-museum-in-the-global-age>. Acessado em 17/12/2015.

BESSET, Maurice. **Obras, espacios, miradas: el museo en la historia del arte contemporáneo**. Revista A&V – Monografías de Arquitectura y Vivienda. N°39. Madrid, 1993. p. 4-15

CLARK, Lygia. **Nós Recusamos...** . In: O Mundo de Lygia Clark . Disponível em: <http://www.lygiaclark.org.br/_arquivo_detPT.asp?idarquivo=24>. Acessado em 27/05/2016

CURY, Marília Xavier. **Museologia - marcos referenciais**. Cadernos do CEOM. v. 18, nº 21, p. 45-74. Chapecó, 2005. Disponível em <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2271>>. Acessado em 18/02/2017

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus (ICOM): Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. Disponível em: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf>. Acessado em 18/05/2016.

FRANÇA, Conceição de L, et all. **Penetrável Magic Square, de luxe, nº5**: análise dos materiais e das técnicas construtivas de uma obra de arte contemporânea. Anais do 19º Encontro da ANPAP, 2010. p. 2626-2638. Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpcr/conceicao_linda_de_franca_1.pdf> Acessado em 12/04/2017

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização**: ambiência de comunhão. Bol. Museu Paraense Emilio Goeldi Ciências Humanas. v.7, nº1, p. 31-50. Belém, 2012. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a04v7n1.pdf>>. Acessado em 05/01/2016

MACEDO, Rita. **Da Preservação à História da Arte Contemporânea**: Intenção Artística e Processo Criativo. @pha.Boletim. nº5. Preservação de Arte Contemporânea. Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, 2007. Disponível em: <<http://www.apha.pt/boletim/boletim5/pdf/1-RitaMacedo.pdf>>. Acessado em 13/09/2014.

HUMMELEN, Ysbrand. **The Conservation Strategies for Modern and Contemporary Art**. Recent developments in the Netherlands. Disponível em <https://www.academia.edu/7991626/Conservation_Strategies_of_Modern_and_Contemporary_Art_Recent_developments_in_the_Netherlands>. Acessado em 11/09/2015.

PRATS, Llorenç. **Concepto y gestión del patrimonio local**. Cuadernos de Antropología Social. nº 21, p.17-35. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.org.ar/pdf/cas/n21/n21a02.pdf20cultural.pdf>> . Acessado em 02/10/2015.

RANGEL, Marcio Ferreira. **A museologia no mundo contemporâneo**. Revista Ciência da Informação. v.42, nº3. p 408-418. 2013. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1371/1550>>. Acessado em 19/12/2016

SCHEINER, Tereza Cristina. **Repensando o Museu Integral**: do conceito às práticas. Bol. Museu Paraense Emilio Goeldi Ciências Humanas. v.7, nº1, p. 15-30. Belém, 2012. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a03v7n1.pdf>> Acessado em 15/01/2016

SOARES, Bruno C. Brulon. **Caminhos da Museologia**: transformações de uma ciência do museu. Senatus. v.7, nº2, p. 32-41. Brasília, 2009. Disponível em <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/183232/000876474.pdf?sequence=6>>. Acessado em 12/02/2017

Teses e dissertações

MARTINS, Tatiana Gonçalves. **O museu como vereda fértil: a museologia no museu de arte contemporânea**. 2008. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp103353.pdf>>

MENEZES, Anna Thereza do Valle Bezerra de. **Arte contemporânea no museu: um estudo de caso do Instituto Inhotim**. 2012. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio)- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em <<http://docplayer.com.br/16354559-Arte-contemporanea-no-museu-um-estudo-de-caso-do-instituto-inhotim.html>>

SEHN, Magali Melleu. **A preservação de ‘instalações de arte’ com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas**. 2010. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade de São Paulo; Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2010. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-21062010-100207/fr.php>>

TADDEI, Fernanda. **A conservação e a memória da arte contemporânea através da instituição museológica**. 2012. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Pelotas; Instituto de Ciências Humanas, Pelotas, 2012. Disponível em <<http://repositorio.ufpel.edu.br/handle/123456789/1059>>

HEIDEN, Roberto. **O museu como lugar para a arte contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Pelotas; Instituto de Ciências Humanas, Pelotas, 2012. Disponível em <<http://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2016/11/Roberto-Heiden.pdf>>

RIBEIRO, Isaias da Silva. **Arquitetura de Museu-Parque: os pavilhões expositivos do Instituto Inhotim**. 2016. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte; Centro de Tecnologia. Disponível em <<http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/22212>>

Produções audiovisuais

INHOTIM. **Marilá Dardot - A origem da obra de arte, 2002**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sVxmRPp6xtQ>>. Acessado em: 11/09/2016

INHOTIM. **Carlos Garaicoa – Inaugurações 2012**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vNkW97a9qjl>>. Acessado em: 05/03/2017

Sites

Art Slant | plataforma de divulgação de conteúdo artístico <https://www.artslant.com/>

Ashmolean Museu de Arte e Arqueologia <http://www.ashmolean.org/>

British Museum <http://www.britishmuseum.org>

Carlos Garaicoa | site do artista <http://www.carlosgaraicoa.com/>

Cristina Iglesias | site da artista <http://cristinaiglesias.com/>

Do Objeto para o Mundo | exposição <http://doobjetoparaomundo.org.br/>

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

Festival Internacional de Linguagem Eletrônica <http://file.org.br/>

Fundação Lygia Pape <http://www.lygiapape.org.br/>

Hakone Open-Air Museum <http://www.hakone-oam.or.jp/>

Instituto Inhotim <http://www.inhotim.org.br/>

Marilá Dardot | site da artista <http://www.mariladardot.com/>

Middelheim Museum <http://www.middelheimmuseum.be/>

MoMA <https://www.moma.org/>

Museu de Arte Moderna de São Paulo <http://mam.org.br/>

Museu de Arte Contemporânea da USP <http://www.mac.usp.br/mac/>

Museu e Parque Vigeland <http://www.vigeland.museum.no/>

net-art.org | plataforma dedicada à arte na web <http://www.net-art.org/>

New Museum <http://www.newmuseum.org/>

O Mundo de Lygia Clark <http://www.lygiacklark.org.br/>

Pinacoteca do Estado de São Paulo <http://www.pinacoteca.org.br>

Play Arquitetura <http://www.playarquitetura.com/>

Projeto Hélio Oiticica <http://www.heliooiticica.org.br/>

Rizhome ArtBase| plataforma dedicada à arte na web <https://rhizome.org/art/artbase/>

Rizoma | escritório de arquitetura <http://www.galeriadaarquitetura.com.br/>

SPAMM - Super Power Art Modern Museum <http://www.spamm.fr/>

Tate Modern Museum <http://www.tate.org.uk/>

Valeska Soares | site da artista <http://valeskasoares.net/>

Wanås Konst Centro de Arte & Aprendizagem <http://www.wanas.se/>

Welcome to Yorkshire | Agência Oficial de Turismo <https://www.yorkshire.com/>

Yorkshire Sculpture Park <https://www.ysp.co.uk/>

<https://images.google.com/>

<https://www.flickr.com/photos/bobowen/>

<https://www.google.com.br/maps/>

Jornal/ Material de Imprensa

Jornal O Tempo. Inhotim: Uma década de natureza e arte. <<http://www.otempo.com.br/hotsites/inhotim-10-anos>> Acessado em 05/05/2017

Jornal Publico. Artur Barrio: "Incomoda-me profundamente a objectualidade da arte" <<https://www.publico.pt/2017/02/12/culturaipsilon/noticia/artur-barrio-incomodame-profundamente-a-objectualidade-da-arte-1761148>> Acessado em 23/03/2017

Jornal Publico. Artur Barrio visto do Brasil: "Contundência poética e resistência política". <<https://www.publico.pt/2017/02/03/culturaipsilon/noticia/artur-barrio-visto-do-brasil-contundencia-poetica-e-resistencia-politica-1760751>> Acessado em 23/03/2017

Jornal Uai. Inhotim completa 10 anos com programação especial e se destaca como referência mundial da arte contemporânea. <<http://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2016/09/02/noticias-artes-e-livros,183774/instituto-inhotim-completa-10-anos-com-programacao-especial.shtml>> Acessado em 05/05/2017

Glossário

Body Art

É uma manifestação da expressão artística onde o corpo (geralmente do próprio artista) é tido como suporte e ferramenta comunicativa. É frequentemente associada ao *happening* e à performance, chegando por vezes a ser considerada uma derivação ou uma forma estrita de arte performática. Em suas correntes mais radicais observa-se a exploração do corpo ao seu limite, através de queimaduras, ferimentos, sodomizações, escarificações, cirurgias plásticas e *body modification* (em tradução literal “modificações no corpo”).

Happening

Forma de expressão artística que incorpora elementos do teatro, da dança e da pintura gestual, utilizando-se da espontaneidade e do improviso (DEMPSEY, 2010). O *happening* difere-se da performance por nunca repetir-se da mesma maneira a cada nova apresentação, além de envolver a participação do público.

Instalação

Expressão artística emergente da arte conceitual, onde a obra se expande para o ambiente e se apropria dos espaços. Permite uma grande variedade de suportes e infinitas possibilidades de manifestações, geralmente utilizando a combinação de várias linguagens, como vídeos, fotos, sons, esculturas, performances, recursos de computação gráfica e de meios virtuais. Inicialmente descrita pelo termo “ambientação” e com o propósito de ampliar a pintura para o campo tridimensional, essa forma de produção artística acabou por englobar uma gama diversificada de obras, entre as quais obras efêmeras e temporárias, a exemplo dos famosos empacotamentos de Christo e Jeanne-Claude (1935-2009). Apesar de ainda hoje não serem claras as definições e limites dessa prática artística, pode-se dizer que é umas das formas mais relevantes no panorama das artes do século XX e XXI.

Land Art

Também conhecida como *earth art* ou *earthworks* surgiu nos Estados Unidos no final dos anos de 1960 na forma de crítica à pop art e a sociedade de consumo, além de evidenciar o forte interesse pelas questões ecológicas. Os artistas participantes desse movimento utilizam-se do meio ambiente e dos recursos naturais para produzir suas obras, propondo uma nova relação com o espaço e com o espectador. O local onde ocorrem essas criações na maioria das vezes são distantes centros urbanos, em regiões desabitadas, como desertos, montanhas e pradarias. Dentre as obras mais famosas da *land art* pode-se citar a “Spiral Jetty” (1970), de Robert Smithson, construída no Great Salt Lake, em Utah; e o “Campo de Raios” (1977), de Walter de Maria, localizado em uma região desértica, rodeada por montanhas, no Novo México.

Performance (ou arte performática)

Assim como o *happening*, a performance utiliza-se de elementos da música, da dança e do teatro em sua forma de manifestação artística, podendo, os dois termos, aparecerem em algumas ocasiões como sinônimos (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2017). Tem suas origens em diversos movimentos de vanguarda do século XX, como o dadá, o surrealismo, a Bauhaus, etc., mas é nos anos de 1960 que essas manifestações ganham ímpeto e se diferenciam, tornando-se um gênero estabelecido dentro das formas de arte contemporânea.

Site specific

Site specific ou site works são projetos e obras executados especificamente para o local em que se encontram. Esses projetos “exploram os contextos físicos em que estão inseridos, sejam galerias, praças ou alto de colinas, de tal modo que esses locais passam a fazer parte integral das próprias obras.” (DEMPSEY, 2010.p.263)

Apêndices

**Apêndice A – Calendário das atividades da pesquisa de campo:
Instituto Inhotim, março de 2016**

Dia 01 – 01/03/2016 – terça-feira

11:00h Entrevista com Paulo Soares, coordenador da área técnica do Instituto Inhotim

13:00 – 17:00h Visita à parte central do parque (rotas amarela e rosa)

Obras visitadas (em sequência):

A17	Yayoi Kusama _ <i>Narcissus garden Inhotim</i> , 2009
A12	Helio Oiticica _ <i>Invenção da Cor, penetrável Magic Square #5, De Luxe</i> , 1977/ 2008
G6	Galeria do Lago* : Geta Bratescu, Dominik Lang, Davi Medalla, Marape, entre outros.
G9	Galeria Marcenaria: Victor Grippo _ <i>La intimidad de la luz en St. Ives</i> , 1997
A11	Zhang Huan _ <i>Gui Tuo Bei</i> , 2001
A8	Olafur Eliasson _ <i>By Means of Sudden Intuitive Realization</i> , 1996
G2	Galeria True Rouge: <i>True Rouge</i> , 1997
A2	Amilcar de Castro _ <i>Gigante Dobrada</i> , 2001
G1	Galeria da Mata* : Edward Krasinski, Renata Lucas, Marcius Galan, Juan Araujo, Babette Mangolte, entre outros.
A1	Tunga _ <i>Deleite</i> , 1999
A5	Edgard de Souza _ <i>Sem Título</i> , 2001
A9	Paul McCarthy _ <i>Boxhead</i> , 2001
A3	Cildo Meireles _ <i>Inmensa</i> , 2002
A16	Edgard de Souza _ <i>Sem título</i> , 2000; <i>Sem título</i> , 2002; <i>Sem título (bronze 5)</i> , 2005
A4	Dan Graham _ <i>Bisected Triangle</i> , 2002
G3	Galeria da Praça* : Luiz Zerbini, Janet Cardiff, Marcius Galan, entre outros.

A7	John Ahearn e Rigoberto Torres _ <i>Abre a porta</i> , 2006; <i>Rodoviária de Brumadinho</i> , 2005
G4	Galeria Fonte* : Do Objeto para o mundo Coleção Inhotim** _ diversos artistas.
A22	Tsuruko Yamazaki _ <i>Red</i> , 1956/ 2013
G5	Galeria Cildo Meireles: <i>Através</i> , 1983 -1989

* Galerias de exposições temporárias.

** Do Objeto para o mundo Coleção Inhotim: exposição itinerante ocorrida entre 12/2014 e 05/2015 em Belo Horizonte (Fundação Clóvis Salgado) e São Paulo (Itaú Cultural). Fazem parte artistas como: Alexandre da Cunha, Damián Ortega, Gabriel Orozco, Hitoshi Nomura, Geraldo de Barros, Jiro Takamatsu, João Maria Gusmão & Pedro Paiva, Jorge Macchi, Mauro Restiffe, Robert Morris, Rivane Neuenschwander, Sara Ramo e Tacita Dean, entre outros.

Dia 02 – 02/03/2016 – quarta-feira

10:00 – 17:00h Visita mediada (rotas laranja e rosa).

Obras visitadas (em sequência):

G10	Doug Aitken _ <i>Sonic Pavilion</i> , 2009
G12	Matthew Barney _ <i>De Lama Lâmina</i> , 2004/ 2009
G23	Galeria Cláudia Andujar: diversas obras
G16	Galeria Miguel Rio Branco: diversas obras
A6	Jarbas Lopes _ <i>Troca- troca</i> , 2002
G19	Cristina Inglesias _ <i>Vegetation room Inhotim</i> , 2010-2012
G15	Galeria Cosmococa: <i>Cosmococa/CC1 Trashiscapes</i> , 1973; <i>Cosmococa/CC2 Onobject</i> , 1973; <i>Cosmococa/CC3 Maileryn</i> , 1973; <i>Cosmococa/CC4 Nocagions</i> , 1973; <i>Cosmococa/CC5 Hendrix-war</i> , 1973.
A21	Giuseppe Penone _ <i>Elevazione</i> , 2000-2001
A14	Chris Burden _ <i>Beam Drop Inhotim</i> , 2009
A20	Chris Burden _ <i>Beehive Bunker</i> , 2006
G18	Carlos Garaicoa _ <i>Ahora juguemos a desaparecer (II)</i> , 2002
G22	Carroll Dunham _ <i>Garden</i> , 2008.

A18	Rirkrit Tiravanija _ <i>Palm Pavilion</i> , 2006/2008
A15	Jorge Macchi _ <i>Piscina</i> , 2009
G17	Marilá Dardot _ <i>A origem da obra de arte</i> , 2002
G21	Galeria Psicoativa Tunga: diversas obras
A13	Olafur Eliasson _ <i>Viewing Machine</i> , 2001

Dia 3 - 03/03/2016 – quinta-feira

10:00 – 17:00h Visita livre (rotas laranja e amarela).

Obras visitadas (em sequência):

G20	Galeria Lygia Pape _ <i>Tetéia 1C</i> , 2002
A19	Dominique Gonzalez-Foerster _ <i>Desert Park</i> , 2010
G11	Galpão: William Kentridge _ <i>I am not me, the horse is not mine</i> , 2008
G21	Galeria Psicoativa Tunga: diversas obras
G14	Valeska Soares _ <i>Folly</i> , 2005
G7	Galeria Adriana Varejão: diversas obras
G5	Galeria Cildo Meireles: <i>Desvio para o vermelho</i> , 1967-1984; <i>Glover Trotter</i> , 1991
G4	Galeria Fonte: Do Objeto para o mundo Coleção Inhotim _ diversos artistas.

Dia 4 – 04/03/2016 – sexta-feira

15:00h Entrevista com Cecília Rocha, curadora-assistente do Instituto Inhotim, em Belo Horizonte.

Apêndice B - Questionário base utilizado nas entrevistas*:

1 Sobre a aquisição de obras:

As obras mesclam-se e relacionam-se constantemente com a natureza e o entorno.

- No processo de aquisição de uma obra, a relação com o entorno e sua harmonia com o espaço natural é levada em consideração?
- As instalações e esculturas externas são *site specific*? O local é adaptado à obra ou o projeto é modificado em função do local?
- Como ocorre o processo de construção? (Como ocorre o planejamento da obra, a sua relação com o ambiente - espaço)

2 Dos direitos e responsabilidades após a aquisição da obra:

- Quais as possibilidades de desmontagens e reconstruções das obras (seja para manutenção, empréstimo, ou mudança de lugar dentro da própria instituição)? Qual é a participação do artista nesses casos?
- Como é percebida a passagem do tempo sobre a obra, seu desgaste natural, seu envelhecimento, por parte dos artistas e dos profissionais responsáveis pela conservação?
- No caso da degradação ou substituição de peças estar prevista pelo artista, ele costuma providenciar peças sobressalentes ou apenas orientação para sua produção e/ou aquisição das mesmas?
- Qual o limite entre intervenção conservativa e adulteração de uma obra?
- Há um grau estipulado para as alterações físicas da obra que determine o seu fim?

3 Sobre o acervo:

A maioria das obras encontra-se constantemente em exposição e interação com o público.

- Como a instituição compreende a função de preservação das obras e procede neste contexto?
- Há planos de conservação específicos para cada obra? Quais são as rotinas/ métodos de manutenção?
- Há planos de gerenciamento de riscos?
- O que de fato é feito e o que seria o ideal?
- Há participação do artista nos processos de conservação, seja de forma direta ou indireta?
- Há regras ou limitações para a exibição e fruição das obras?

4 Sobre a intenção do artista e a originalidade da obra

- O que deve e o que não deve ser preservado em uma obra de arte – a exemplo do uso de materiais perecíveis e/ou industrializados (e seus significados)?
- O que pode e o que não pode ser substituído nos processos de restauração? (No caso de substituições de peças, se não há igual, até onde se permite pequenas alterações e similaridades)
- Como o Instituto Inhotim prevê e procede com relação a obsolescência dos materiais? (obras cinéticas, vídeo instalações, obras que utilizam determinada tecnologia)
- Quais são os critérios adotados em reconstruções e recriações (reexibições) de obras efêmeras? O artista é consultado cada vez que isso ocorre? Há instruções?

- Qual é o procedimento no caso de necessidade de novos arranjos ou disposições de elementos compositivos? (Há instruções dos artistas quanto a esses casos?)
- No caso da execução de projetos póstumos, como é o caso da obra “Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe”, de Hélio Oiticica, como é garantida a intenção do artista, levando-se em consideração a relação com o espaço e os materiais utilizados?

* Nem todas as perguntas foram realizadas pois muitos dos questionamentos foram respondidos ao longo das conversas. Outras não foram feitas por não serem de competência dos entrevistados.

Apêndice C – Transcrição da entrevista com Paulo Soares

Entrevista com Paulo Soares, coordenador da área técnica do Instituto Inhotim, concedida à pesquisadora Gabriela Zilli em 1º de março de 2016, na sede da instituição, em Brumadinho/ MG.

(...)

Gabriela – Paulo, no caso dos projetos... vocês tem muitas obras que são *site specific*... como é que são feitos esses projetos? A instituição conversa com o artista e encomenda essa obra? O artista já vem com uma proposta? Como é que feito esse acordo?

Paulo - É um processo bem orgânico, acho que depende de artista para artista, depende de relação institucional da curadoria com os artistas. Mas é um processo bem colaborativo. Normalmente envolve do artista no local, discussões conceituais, estéticas e práticas, né... de visitaçaõ, como que funciona, como é que traz, como é que implementa, questões de rotinas, do dia a dia do parque também, né... isso tudo compõe o *briefing* do projeto *site specific*.

G - Mas em um caso assim, bem prático, já... se um artista tem um projeto, chega aqui... e não vai funcionar - na teoria funciona, mas na prática não . Tem um limite que se pode alterar esse projeto? isso é conversado com o artista? Ou ele já dá carta branca para vocês fazerem as alterações necessárias...

P- Como é um *site specific*, é um projeto desenvolvido pelo artista, né... ele... até hoje eu não tenho memória de uma questão que ficou inviabilizada tecnicamente, né.... mas a gente retorna, a gente coloca as facilidades, dificuldades, e o próprio artista,... ele em conjunto com a gente, faz as alterações. Nenhuma decisão conceitual ou estética, num *site específico* é tomada a revelia do conhecimento do artista.

G - E o funcionamento dessas obras? Porque eu vi que parte delas são bastante interativas, ou tem... se não é interativa, tem muita participação do público em torno... como é que isso é previsto, como isso se reflete,... do ponto de vista de manutenção delas e da conservação?

P - Depende de cada caso... Dou um exemplo de uma.... não é um *site específico*, mas uma obra interativa ... a “Cosmococa” do Hélio... ela possui vários elementos que são... , que exigem um detalhamento técnico, algumas diretrizes de reprodução, e são... esses elementos são descartáveis, né... por exemplo, as formas geométricas, né... que o público interage, elas em algum momento, elas têm... elas sofrem tanto *stress*, que elas estão desmanchando, a gente tem que descartar e repor. Então para isso a gente segue o manual que foi acordado com o estúdio... o Hélio já não era vivo na época... pra gente seguir todos os parâmetros determinados no momento da inauguração

G - Sim. Interessante. E no caso, ... nesse caso específico do Hélio, que os projetos são - tanto esse quanto o “Magic Square” - são póstumos. Como se dá essa relação, assim... quem define o que que o artista previu?

P - Tem... o artista sempre... existe uma política de aquisição de obras, né... que ela passa por ter um manual, de procedimentos, um manual de montagem, manual técnico, e ... então a gente utiliza desse, desse material, para ... como guia para as intervenções que a gente vai fazer. No caso, por exemplo, do “Magic Square”,... o Hélio nunca tinha executado em escala real esse projeto, né... ele existiu em maquete... então... mas ele deixou as orientações de pintura, né... os pigmentos que ele utilizou no caso.... tem uma coisa engraçada, porque ele utilizou pigmentos para *canvas*, né... óleo...

G - Sim.

P - E óleo a gente não pinta parede, né.... ele é como uma parede de tinta óleo... então a gente pegou esse material, mandamos para a análise laboratorial, fotometria, para a gente ter a pigmentação correta de uma tinta

de parede. Então , a partir disso, a gente entrou em contato com o sobrinho dele, o César. Chegamos às especificações de tintas aprovadas por eles. E os procedimentos, as orientações... quantidades de demãos, formas de demãos, a gente só seguiu o que o próprio Hélio tinha deixado.

G - Bom, e aí nesse caso, fica a critério do sobrinho dele dizer se é isso realmente que... se seria essa a intenção do Hélio.

P - É, no caso como representante legal do acervo, sim.

G - E no caso, dentro da área da manutenção, vocês tem alguma metodologia, projetos específicos para cada obra?... como é, assim.... a cada tanto tempo vocês fazem uma vistoria nas obras, vocês... como é que é feita a manutenção?

P - É ... a vistoria é contínua, né. O tempo todo a gente está... a gente está andando... não só fazendo essa vistoria a partir do nosso olhar, mas a gente conta muito com relatos dos monitores, ou com (inaudível)... são pessoas que estão geralmente nos espaços, né ... eles podem nos alertar com respeito a alterações, coisas que eles visualizam,... tem que pedir à manutenção também para estar constantemente vistoriando, exercendo não só a... essa manutenção que a gente tem, preventiva, né, como alertando casos que sejam necessários uma manutenção corretiva.

G - Mas não existe um método...

P - Existe um método preventivo. Cada obra, cada galeria possui um procedimento de manutenção, que é preventivo, né. Eventualmente existem ocorrências com visitantes...

G - Sim, alguma coisa específica...

P - São tratados como casos isolados.

G - E algumas dessas obras é... bom, eu estou chegando no parque hoje... eu queria ter dado uma olhadinha nas obras antes... até para ver o que tem de novo, porque eu estive aqui em 2010- 2011, não me recordo... mas muita coisa mudou... até para poder elaborar algumas questões mais específicas, porque vão surgir algumas dúvidas sobre um obra ou outra. Mas no caso, vocês tem também, algum plano metodológico, para... se necessitar desmontar a obra... essas obras elas mudam de lugar no parque? Como é que funciona? Empréstimos, são feitos?

P - Bom, eu não... obra que está em exposição, até hoje não passei por nenhuma solicitação de empréstimo de obra exposta, né... as desmontagens, elas acontecem, quando não dentro de um cronograma, né... de... de... novas montagens, no mesmo espaço... novas obras ocuparem as galerias... elas podem acontecer caso exista demanda específica de conservação.

G - Mas existe essa possibilidade?

P - Claro, claro

G - E no caso dessas montagens e desmontagens, seja para fins de conservação ou não... existe também uma cartilha dada pelo artista de como fazer isso....

P - Existe, existe o manual de montagem, né. Também depende como ocorreu com a montagem, o grau de complexidade, o que significa para essa desmontagem.... se ela aconteceu com a presença do artista, a gente faz um amplo registro de todo o procedimento de montagem. Tem um dossiê que é o que a gente utiliza no momento de realizar uma desmontagem como essa.... então, realmente é uma coisa muito muito caso a caso, é.... se a montagem foi toda feita aqui, se veio pessoas de fora, da equipe do artista, eventualmente é necessário acioná-los para que eles realizem essa desmontagem. É realmente uma coisa muito, muito caso a caso... depende muito da obra....

G - Mas em geral, no dia a dia, o artista deixa as instruções e vocês não voltam a contatar ele para esse tipo de coisa....

P - Depende. Depende do grau do problema. Se é assim, uma... uma manutenção cotidiana, não, não fazemos contato não. Se é uma ocorrência mais específica sim, a gente aciona os artistas.

G - Certo. E... outra questão, por exemplo as obras do Cildo... essas que o pessoal circula dentro... o “Desvio para o Vermelho”... Tem muitos elementos que são elementos industrializados que ele coloca aí, tem..... e como é que se faz a manutenção desse tipo de obra? Há troca de elementos? Ele proporciona outros, ele diz o que pode ser modificado? Porque é um quarto inteiro...

P - ãham... No caso o Cildo, ele está vivo, né, então tem essa possibilidade da conversa com ele. Até hoje não foi necessário substituir nada a título de modelo, né... tudo que... são coisas que a gente faz a substituição por exemplo “o fio do ipod, vermelho, que está tocando um vídeo lá, eventualmente se danifica...”

G - Certo

P - Então a gente substitui por outro fio, por outro fio igual. Então não aconteceu ainda... caso “ah, um visitante veio e danificou o ipod, quebrou a tela do ipod” aí a gente vai... “nao existe mais esse ipod para comprar”, né.... se algum dia isso acontecer, aí o passo é contatar o artista, né... se ele... se for possível, senão o estúdio do artista, e senão o problema é levantado a nível curatorial, a conversa é dividida com outras pessoas para que se tome uma decisão.

G - Na aquisição desse tipo de obra já vem...

P - Sim. Existe um formulário

G - Já vem no formulário o que pode ser substituído o que não pode...

P - Isso. Esse tipo de coisa toda é esclarecida.

G - Uma outra pergunta. Com relação à esses formulários, o artista ele define,.... é... o quanto se pode... essas obras por exemplo... elas podem “viver” para o resto da vida ou ele define um período X de existência.... ou ele diz não, a partir de tal momento,... no caso da degradação natural dos materiais...

P - Também é caso a caso, depende de obra para obra. Esse formulário de aquisição é um formulário padrão, com algumas perguntas padrões, mas ele está aberto a uma conversa mais ampla. E, o que compõe, assim, nosso material de referência, é não só esse formulário, mas a gente documenta entrevistas, conversas, e-mails... documentação enviada pelo próprio artista, aonde na maioria dos casos, ele sugere os limites, né... a partir do que que pode sofrer intervenção ou não. Não é sempre que isso acontece. Aí quando não acontece a gente busca o contato.

G - Eu pergunto também, com relação à obras que tenham caráter mais efêmero ou que o artista prevê a degradação, se ele estipula um limite “bom, até aqui vocês podem deixar degradar, daqui por diante, ou façam uma nova ou ...” é... eu dou como exemplo também, aí não sei se há algum caso assim aqui no Inhotim, mas ... no Macrs eles tem um esfera de glicerina do Carlos Fajardo, que a proposta da obra justamente era a degradação, então ele deixa nas instruções qual é o limite dessa obra, qual é o fim, até quando ela pode ser exposta.... eu também não tenho conhecimento da documentação, se ele especifica se a obra pode ser refeita, quantas vezes ela pode ser refeita, qual o limite de ...

P - Hoje a gente não tem, em exposição nenhuma obra com esse caráter.

Deborah* - E as velas do Garaicoa?

P - Existe a instrução para .. de reposição. Ela não é... a ideia não é ela queimar e morrer, não. A gente fica fabricando diariamente as velas lá. Então, na época o artista esteve aqui, ele acompanhou a questão de produção de formas, todo o processo. Então existe uma.... existe um ciclo, existe algumas instruções, até onde deixar as velas queimando, e quando substituir ou não.

Porque é o conceito da obra, né. Se fosse diferente “não, ela vai ser uma sessão única, vai queimar até derreter, depois vai ser exposto o resultado derretido, né...” Aí a gente atenderia, a gente seguiria as instruções. Nesse caso, não foi, né... nesse caso a orientação é a reposição.

G - E nesse caso, ele diz até que ponto se queima as velas? Qual é o limite ou... deixa derreter totalmente...

P - Não, não... existe uma... existem umas referências visuais para nos guiar.

G - Certo. Então vocês... Esse tipo de coisa é toda documentada,... no caso...

P - Sim.

G - Tem cartilhas e instruções...

P - Sim. Tem os procedimentos ...

G - Bom, sobre planos de preservação específicos para cada obra tu disseste que tem. E, vocês tem , nos planos de gerenciamento de riscos, métodos e ações emergenciais em caso de acidentes ou desastre?

P - Perdão.

G - Nos planos de gerenciamento de riscos... vocês prevem por exemplo... no caso de um incêndio, acidente,... ou alguém vandalizar uma obra...

P - Bom, temos seguro. Isso não tem muito como prever. É imprevisível, né.... Vandalismo é sempre um problema.....

G - Vocês não tem casos aqui... ou já tiveram?

P - Depende também como se entende o vandalismo, né... e acidente. Tem certas vezes que o pessoal fala que é acidente e eu não entendo bem como acidente, mas enfim, nada.... ainda não aconteceu nada que demandou acionar seguro... nem nada disso, não.

G - Bom, isso no caso de vandalismo... e no caso de enchente, incêndio,...

P - Acionar o seguro?

G - Vocês não tem um plano emergencial... um plano de resgate imediato das obras, pessoal capacitado para esse fim,

P - Claro... depende do acontecimento, né...assim, a gente teve no ano passado a gente teve alguns problemas com chuvas, então, mesmo o seguro cobrindo isso aí... a gente acionou imediatamente a equipe de manutenção que fez a desmontagem... tirou a peça da sala onde tinha o problema... foi feita a intervenção civil lá e as peças retornaram... agora, pode acontecer, ainda nunca aconteceu, de não existir tempo hábil para uma movimentação dessas, né... nesse caso o seguro entra para cobrir eventuais custos de restauro, nesse sentido.

G - Sim, sim, entendi. E para os padrões da instituição, tem.... claro que vocês estão fazendo todo o máximo possível em termos de preservação... mas, existe um ideal que vocês dizem “bom, o ideal seria fazer tal coisa, mas nós não conseguimos, ou não temos..., ou não existe técnica capaz na atualidade, ou não temos ferramentas, ou não temos subsídio para a conservação das obras”? Há um ideal que seja inaplicável na prática? No caso, há problema que eu percebo em relação aos museus, principalmente museus públicos, que depende de verba, dependem de licitações, dependem de pessoal, dependem de outros recursos... aqui no Inhotim, por ser uma instituição privada,... hoje... vocês conseguem trabalhar dentro do que é o ideal ou do que vocês buscam como ideal?

P - Essa questão de recursos ela sempre é um elemento de peso nas nossas ações, porque realmente tudo envolve custo, tudo envolve (*inaudível*) verba, e

a nossa política de conservação é..... caso não exista, seja por razões financeiras, seja por razões técnicas, seja por qualquer razão,... não exista a possibilidade de intervenção imediata numa obra que demanda algum processo de restauro, o procedimento é a retirada dela de coleção e armazenagem em reserva, dentro dos padrões mais e levados possíveis de conservação dentro de uma reserva. Então, se não há verba, ou se... muitas vezes por se tratar de acervo de arte contemporânea a coisa pode esbarrar em procedimentos técnicos, né... não existe..., precisa ser definido algo, um procedimento técnico para acontecer esse restauro... então, até então... até isso acontecer.... caso a obra... caso seja oferecido algum risco de conservação manter essa obra exposta, ela é retirada de exposição. Esse é o procedimento que acontece normalmente no museu.

G - Uma questão relacionada a manutenção de tecnologias. Como o Instituto Inhotim se previne com relação a obsolescência ... , de vídeos, de obras cinéticas, das tecnologias que são utilizadas? As lâmpadas incandescentes que não se produz mais, as televisões de tubo...

(...)

P - Então, acho que aí vai no título do seu trabalho, né... é sempre um esforço em decifrar, em entender, em deixar o mais claro possível durante os processos de montagem, durante os processos de aquisição qual a intenção do artista. Por exemplo, em obras audiovisuais, a gente se esforça ao máximo para no momento de especificar algum equipamento a ser utilizado, a gente não especifique marca e modelo, senão requisitos técnicos. Então, “é um vídeo que ele precise estar na resolução X, tanto de brilho, tanto de contraste”, sabe... são esses, essas informações que nos permitem escapar de obsolescências. Então a gente vai sempre buscar parâmetros técnicos, não modelo Epson XXX.

G - Mas no caso do artista especificar “eu quero que meu vídeo seja reproduzido em televisão de tubo”, por exemplo....

P - Aí, isso aí acontece muito. Então a obra dele, a televisão de tubo faz parte da obra dele, ela não é encarada como um recurso tecnológico, senão a obra em si. Então é respeitado a maneira com que ele pede que seja exibida a obra.

G - E no caso da degradação desse material, como é que vocês fazem a substituição disso se não houver outra no mercado?

P - Nesse caso a gente tem um estoque de televisões de tubo, porque é uma ... é uma coisa muito utilizada, né... então a gente tem várias aqui justamente por causa disso, né... elas ficam armazenadas em reserva e, se algum dia acontecer de “não, não temos em reserva, queimou-se a última, não tem conserto, não encontramos em lugar nenhum”... então a gente volta lá no início da conversa: busca o artista, se o artista não é vivo busca o estúdio, ... a gente vai ao artista “temos sua obra aqui e realmente não existe mais televisão para expor, o que que você nos sugere? O que que você gostaria?”

G - E aí ele vai definir se a obra continua sendo exposta, se ela vai continuar existindo ou não. E nesse caso.... bom, se o Instituto Inhotim adquirir uma obra, os direitos da obra pertencem ao Instituto, não mais ao artista,...

P - Não, não. Depende...

G - Não sei como é feito o contrato, mas nesse tipo de acontecimento, em que se esgota o último recurso, e o artista não abre mão desse recurso, por exemplo... vocês perdem a obra? Como é que ocorre isso? A obra termina e existe somente em documentação e registros? O que que acontece?

P - Até hoje isso nunca aconteceu.... eu acho que a maneira da gente tentar evitar esse tipo de situação é realmente com uma política de manutenção vigorosa. Porque... por exemplo, assim ... não acontece de nenhuma entrada de obra na coleção que ela já entre sem a maneira dela existir, né.... por exemplo essa televisão de tubo... foi adquirida uma obra que ela tem essa

especificação, mas a gente não tem essa televisão ... então isso não acontece....

G - Mas a questão é: Como é que vocês veem a passagem do tempo com relação à obra? vocês trabalham com a finitude dessas obras, ou não...? como é que vocês veem isso?

P - O princípio básico de se manter uma coleção é o caráter perene de uma obra, né. Então, o nosso grande objetivo é fazer isso de uma maneira eterna. Salvo quando o caráter da obra não é perene, como o exemplo que você deu. Mas aqui, de todas as obras que a gente possui, nenhuma possui... nenhuma tem esse caráter, né. Então todos os esforços são para uma vida eterna da peça.... mesmo que (*inaudível*)... No caso, você deu o exemplo aí das lâmpadas incandescentes, ... é... se você tiver a oportunidade de ir no Tunga, no pavilhão do Tunga, tem uma obra que são lâmpadas incandescentes, o que a gente fez foi... porque obviamente elas são repostas... a gente adquiriu uma quantidade grande dessas lâmpadas e acionamos o estúdio do Tunga para dividir o problema... então assim, para nos precaver, a gente tem um lote de substituição aí que vai durar ainda um tempo razoável, né... mas já sinalizamos o problema e entramos em contato com eles para ver o que eles vão propor, qual vai ser a sugestão.

G - E há casos, não sei se aqui no Inhotim vocês tem, de necessitarem trocar a tecnologia... tipo formas de filmagem, já ocorreu ser necessário passar para outra mídia, mesmo com a autorização do artista e haver um resultado diferente, e o artista querer modificar ou preferir que a obra seja assim.... tem casos que houve mudança na obra por atualização de tecnologias...?

P - Sim, sim... A própria obra do Nomura, que a gente tem exposta hoje na galeria Fonte, ela foi inicialmente montada com televisões de tubo, e surgiu a possibilidade de fazer projeção... foi acionado o Estúdio, estudou-se a possibilidade, ele topou, achou legal, e autorizou.... e a gente exibiu de uma maneira diferente.

G - Ele viu o resultado, aprovou...

P - Sim, aprovou. A gente levou a demanda, dividiu com ele e chegou-se a um consenso... tudo certo.

G - E com relação a visitação no parque, o fluxo das pessoas nas obras... há alguma limitação: “isso pode, isso não pode”, além do básico já conhecido?

P - Sim. Toda galeria aqui ela tem um... um manual de fluxo de visitação onde se estabelece essas coisas mais básicas, né: quantidade de pessoa por sala, procedimentos de acessibilidade, obras que são acessíveis ou não, o que pode fazer, limitantes, tocar ou não tocar, chegar perto, não chegar... cada galeria possui um manual desses com... citando cada obra dentro da galeria.

(...)

D – Posso fazer uma pergunta?

P – Para mim?

D – Porque eu estava pensando, ... na época da montagem do Kentridge... gente tem uma obra montada do William Kentridge no Galpão, ... e me disseram que o Kentridge participou muito pouco, assim, do processo. Então nesse caso a liberdade curatorial é muito maior, né... e você acha que essa liberdade ela também é técnica? Por exemplo, o espaço do Galpão, que foi adaptado, e a gente não mexeu tanto nos materiais....

P - No caso... assim... aí é um ponto de vista... eu acho que a nível das dúvidas que a gente teve, a gente sempre recorreu a eles, né... o a planta, por exemplo, né... a metragem da sala que foi definida por aquelas caixas lá, né.... aqueles espaçamentos, né... aquilo foi dividido com eles, eles opinaram.... na hora da especificação técnica dos projetores e da tecnologia do sincronismo, eu mandei para eles, eles deram ok.... aí, aquela coisa... não sei se você já estava aqui no começo da conversa... porque aí eles passaram

o modelo de projetor, é – Panassonic lalala-la-la – aí era um modelo europeu, fora de linha, que a gente iria ter dificuldade de manutenção, de reposição de peças, além do custo lá nas estrelas, né... então, o que que eu fiz: eu peguei as características técnicas desse projetor, separei elas como requisitos técnicos de reprodução da obra, e a partir desse requisito especificamos um outro projetor, atual, compatível. Nesse momento eu mandei para o pessoal analisar: “temos esse projetor, com essas e essas e essas características, estou sugerindo no lugar do indicado por vocês”. Eles autorizaram. Tudo certo.

D – Mas eu acho interessante quando tem essa possibilidade de ... eu acho que vocês devem curtir também... de poder intervir, de pensar o espaço expositivo...

P - Aconteceu uma única vez aqui com... com essa questão de audiovisual, que a artista... ela foi mais inflexível.... foi mais difícil... que foi com a (*inaudível*) , na ocasião do Palácio das Artes... mas com todos os demais, assim... porque isso a gente argumenta tecnicamente, né... (*inaudível*) ... principalmente audiovisual, principalmente.... a tecnologia é renovada diariamente... e hoje a gente tem uma quantidade grande de obras aqui (*inaudível*)... então é você entender os requisitos técnicos de reprodução da obra... e a gente vai fazer igual, né...

* Deborah Gomes, assistente curatorial, membro da Diretoria Artística da Comissão de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos do Instituto Inhotim (COEPI). Na ocasião, esteve acompanhando a pesquisadora para uma visita aos setores administrativos do Instituto. Optou-se por manter na transcrição, sob autorização, os trechos em que participa, por achar relevante sua colaboração.

Apêndice D – Transcrição da entrevista com Cecília Rocha

Entrevista com Cecília Rocha, curadora-assistente do Instituto Inhotim, concedida à pesquisadora Gabriela Zilli em 04 de março de 2016, no escritório do Instituto Inhotim em Belo Horizonte/ MG.

(...)

Gabriela - Como ocorre o processo de aquisição de obras no Inhotim, tendo em vista que há inúmeras obras que estão dispostas no parque, ao ar livre, tem algumas que eu acredito que sejam *site specific*... ou não... eu gostaria de saber como é que se dá esse processo. Vocês convidam o artista já pensando no trabalho dele em função de que vocês acreditem que o trabalho case com a proposta do parque, ou é por momento mercadológico... Como é que funciona isso?

Cecília - Você tem várias possibilidades na verdade. Não tem.... isso não é fixo, não é rígido. A construção ela é uma construção... a coleção está em construção há já bastante tempo..... Bastante tempo.... é pouco tempo pensando em coleção de arte, né? Se você pensa em grandes museus... mas a coleção ela existe há mais tempo do que o parque existe porque ela é uma coleção do Bernardo e depois,... primeiro ele colecionava para ele e depois que ele resolveu fazer disso um acervo visitável. Então tem ali várias obras que são sim comissionadas, são *site specific*... então tem trabalhos com artistas, convites feitos à artistas, mas tem trabalhos também que são *site especific* não desse jeito de comissionamento mas de instalação. São instalações específicas, aí eu te dou um exemplo do “Sonic Pavillion”. Ele é um projeto que o artista já tinha antes. Ele não foi feito, mas ele é *site specific* na instalação. Ele tem que ter um lugar próprio, uma implementação muito particular, e nunca poderia ser tirado dali e colocado em outro lugar simplesmente. Então quando você pensa em *site specific* você pensa nessas duas coisas: ela pode ser especificamente criado para lá ou ela pode ser especificamente instalado naquele lugar. Agora, a gente também tem uma parte histórica na coleção, e... não se se você visitou uma exposição específica que é a do “Objeto para o Mundo” que é quase inteira composta de trabalhos históricos. Então esses trabalhos são parte da coleção, eles não

são exibidos permanentemente como grande parte dos trabalhos (*inaudível*) e eles não são comissionados nem *site specific*. Como é muito obvio, são peças menores, então tem pinturas, tem escultura, tem coisas mais instalativas também. Então, a coleção na verdade, ela é... eu acho que o que mais caracteriza é o interesse de coleção. Mais do que mercadológico, mais do que um artista específico, mais do que se é *site específico* ou não, se é comissionamento ou não. Tem um desejo da coleção de passar por um tipo de arte, e é essa arte que a gente procura e é essa arte que a gente compra, e é ela que constitui a coleção. Então ela é uma combinação de grandes nomes dos movimentos históricos mais conhecidos e aí eu posso te dar como exemplo a “Ttéia” da Lygia Pape ou o Hélio Oiticica – os dois trabalhos, tanto a “Cosmococa” quanto a “Magic Square” - que são trabalhos muito importantes para se pensar a arte brasileira contemporânea, mas também obras que conversam com essas, com esses artistas ou obras. E aí eu também te dou um exemplo de alguma coisa que está instalada lá agora que é a exposição do Juan Araujo, que é um artista venezuelano, que foi comissionado, fez uma série de pinturas que se chama “Mineriana”, muito relacionada a Minas e ao parque. Então é isso, uma combinação de trabalhos históricos e artistas muito grandes, conhecidos, brasileiros ou de fora, e novos artistas que a gente acredita.

G - Só aproveitando, então, que tu mencionaste essas obras da Lygia Pape e do Hélio. É... a do Hélio, a “Magic Square”, ela é uma obra póstuma, né...?

C - Como muitas dele

G - Certo... mas essa em específico, eu digo, porque ela foi construída,.... ele não...

C - Ele fez muita coisa assim. Ele fazia, ele tinha projetos que eram muito detalhados, muitíssimo detalhados, e que ele nunca conseguiu... mas isso também não é uma coisa que existe só no Hélio Oiticica, a Lygia Clark também tem isso...

G - Sim

C - Por exemplo, só falando nesses grandes nomes brasileiros.

G - Sim

C - Então ele detalha muito e tem o acompanhamento do Projeto Hélio Oiticica que garante que o projeto está sendo executado como o artista desejava.

G- Entendi. Porque justamente, eu estou buscando na minha pesquisa compreender... vou contrapor a intenção do artista – vou fazer uma pesquisa junto aos artistas também, alguns artistas, ver como eles pensam essas propostas e como o museu, a instituição pensa, e aí eu me questionei a respeito disso: Como se pode trabalhar em projetos de um artista que já morreu? Como é que se chega ao ideal do artista, o que o artista....

C - Desenho, esboço, medida... ele especificou inclusive como que aquelas paredes deviam ser pintadas, em quais sentidos, quantas demãos, qual que é a cor...

G -Entendi

C - É muito especificado. Então, essa obra só é possível porque fazia parte, e isso se você pesquisar o arquivo do Oiticica você vai ver,... ele tinha essas projetos prontos, só não executados. Mas assim: muito, muito detalhados. Se fosse um esboço, um rascunho, não é possível. Então é,... não é um negócio que ele escreveu mais ou menos, “eu pensei”, ou desenho simples.

G - Entendi.

C - É um projeto como se fosse um projeto de arquiteto. Que o arquiteto tivesse deixado pronto e depois você consegue executar.

G - Entendi. Então no caso, isso só é possível porque o Hélio deixou....

C - Agora, existe também vários artistas que tem obras instaladas muito especificamente num lugar e depois são remontados. Aí também te dou um outro exemplo, que é o Vitor Grippo, que eleé um trabalho que ele reproduz a luz do ateliê dele... E, ele tinha instalado aquele trabalho em um outro lugar e quem acompanhou foi a mulher. A esposa dele que tinha, que sabia, que tinha conversado com ele, que tinha essas especificações. E, como o Projeto Oitica faz com o trabalho do Hélio, como o mundo da Lygia Clark acompanha as coisas da Lygia Clark, como o Projeto Lygia Pape acompanha os trabalhos da Lygia Pape, porque se você começar a achar... essa pergunta que você me fez: como que isso é possível? Você não poderia nunca mais instalar nenhum trabalho que fosse mais especial de artista nenhum depois que ele estiver morto. Porque você pega a “Ttéia”. A “Ttéia”, naquele lugar ela é uma coisa. Com uma luz muito específica, com o prédio, com um jeito de contornar... Então se você pensar assim, algumas coisas nunca mais poderiam se instaladas, e você ia fazer um trabalho que não é exatamente fugaz, ou efêmero, virar uma performance. Então... tem que tomar um pouco de cuidado com isso, de como que você instala uma coisa por outra pessoa. Só que você tem que ter uma responsabilidade que é, desde seguir as instruções e orientações deixadas, quanto ter um interlocutor de muita confiança. Que aí são ou projetos, ou espólios, ou fundações, ou galerias, o que quer que seja.

G - Certo. E hoje... como é que o Instituto Inhotim vê isso hoje? Eu me pergunto... do ponto de vista de conservação dessa obra, porque... são obras que foram feitas, como tu falaste, junto com outra instituição, obras póstumas.

C - O diálogo com as instituições nunca para. A gente é constantemente... inclusive tem, no nosso contrato, sobre a “Magic Square”, com o projeto, que se eles acharem que está mal cuidada eles podem mandar desinstalar. Então, a gente tem o interesse absoluto de que as obras sejam expostas da melhor forma possível. E essa é uma grande vantagem de trabalhar com exposições permanentes, é que a gente consegue ter o tempo, e a disposição, e assim... os recursos – e eu não estou pensando em dinheiro agora, estou pensando

na gente trabalhando aqui para tentar expor da melhor forma possível, ou o que a gente imagine que seja a melhor forma possível, aqueles trabalhos... mas sem nunca perder o lastro. Ali, assim... o projeto é sempre perto, a Paula Pape⁵⁵ é uma interlocutora constante, as galerias... a gente não trabalha... a gente não faz uma aquisição e nunca mais trata daquilo. A gente tem tanto trabalho da conservação do parque quanto registrar, quanto o que... a construção de uma relação com essas pessoas que estão ali.

G - Entendi. Então, eu não... particularmente não sei como funciona os termos de aquisição de uma obras, mas... quando a obra passa da coleção particular, do artista, para a instituição,... na verdade o direito sobre a obra não passa a ser da instituição?

C - Não.

G - Quer dizer, cria-se um vínculo...

C - A gente por exemplo, a gente não sede nem imagem de obra para ninguém se o artista ou o responsável pela obra não autorizar. Então se alguém, assim... a gente tem o “Desvio para o Vermelho”, do Cildo. Se alguém de uma instituição americana tá fazendo uma exposição dele, quer incluir uma foto, desse trabalho instalado, uma foto nossa, ele tem que nos mostrar a autorização do Cildo. A obra é dele. A gente tem aquele exemplar, a gente tem aquilo. A gente pode usar aquela imagem para alguma coisa nossa. A gente não cede imagem. É isso. A relação com o artista ela continua, ou diretamente com o artista, com o ateliê dele ou com ... ela existe profissionalmente. Não é... é que nesse sentido, a arte é muito diferente que uma mercadoria qualquer. A gente adquire uma parte disso. A gente adquire a possibilidade de expor e de vender.

⁵⁵ Filha de Lygia Pape e responsável pela interlocução entre o Instituto Inhotim e a “Fundação Lygia Pape”, administradora do acervo da artista

G - Entendi. Então no caso, qualquer intervenção conservativa que vocês..., ou manutenção que vocês façam nas obras tem que seguir as orientações prévias do artista.

C - Claro, claro. A gente... quando você faz aquisição de uma obra você preenche um questionário que tenta especificar ao máximo tudo o que se relaciona com aquilo. E aí é tanto de memória... onde já foi exposto, onde foi citado, coisas assim, quanto como se instala, como ela deve ser mostrada, então sim... a gente segue instruções. Isso não quer dizer que cada vez que eu tenha que fazer alguma coisa mínima eu vou pedir autorização, não quer dizer isso. Quer dizer que na hora da instalação a gente trabalha muito junto, depois a gente conserva aquilo que foi decidido.

G - Entendi.

C - Aí se tem alguma mudança maior, tipo assim: tal coisa está dando problema, tal coisa não está funcionando... aí sim a gente volta ao ateliê, ao artista, à galeria, ao que for. Mas... essa rotina mais conservativa, isso a gente faz mantendo aquilo que foi previamente combinado.

G – Entendi. Então só uma pergunta, um pouco mais conceitual, digamos: então, na arte contemporânea...saindo um pouco do que se considera originalidade na arte moderna... na arte contemporânea, poderíamos dizer que o original seria aquilo que é instalado no momento no museu?

C - Depende. Porque existe pintura também contemporânea, existe escultura contemporânea, existe... agora se você está pensando em uma instalação que é muito *site specific*, sim, você está falando daquilo.

G – Entendi.

C - Mas não dá pra você generalizar desse jeito, porque, não é porque a gente está trabalhando com arte contemporânea que meios modernos ou mesmo anteriores deixam de ser usados.

G - Claro

C - Então tem materiais que são os mesmo. Ali tem bronze, tem mármore, tem... né? Tem pedra, tem tudo.

G - Sim

C - Então, talvez... isso seja uma grande particularidade mesmo do contemporâneo, que as coisas são... os trabalhos são tratados muito mais individualmente do que são em um museu como são em um museu como o Museu do Prado. O Museu do Prado é praticamente...

G - Só pinturas, sim

C - Então você vai, assim... o tanto de luz, o que você vai fazer, como que você restaura ou conserva. Um Rembrandt vai ser um pouco diferente de um... né... do El Greco... Mas... a grosso modo você está tratando a mesma coisa. O contemporâneo não, a gente não... a gente tem que fazer um trabalho que é muito um a um.

G - Certo. Só voltando então a esses trabalhos comissionados do Hélió e da Lygia Pape... fiquei com uma dúvida com relação a essa obra "Ttéia", quando estive visitando, ela é uma obra muito recente...

C - É, ela é uma das últimas dela.

G - A Lygia ainda estava viva quando ela foi construída?

C - Quando ela foi instalada?

G - É

C - Não

G - Então essa é uma obra que, na verdade ela não viu pronta... ou ela tinha já instalado em outro lugar...?

C - A “Ttéia” , são várias né... ela instalou várias “Ttéias”.... Ela não viu aquela específica, mas a aquela , a “1C” ela já tinha visto. Ela não viu só a “1C” que está no Inhotim. É isso. Se aquela obra fosse vendida, a gente não ia retirar os fios metalizados, enrolar e mandar para o comprador. A gente iria vender a instalação. Porque são edições... essas obras todas. É igual a uma fotografia, é uma edição. Então a gente venderia o direito de instalar, mas não o material instalado. Então, foi a Lygia Pape quem fez, ela que construiu, ela viu pronto, mas ela não viu aqui.

(...)

G - E nessas conversas que vocês fazem com o artista, no momento da aquisição da obra,... só uma curiosidade.... como funciona a questão do envelhecimento da obra, digo em nível de conservação... o artista já deixa alguma ... não só métodos conservativos, mas uma cartilha ... tipo “ até tal ponto pode deixar degradar, ou não eu quero que ela seja exatamente sempre igual, a pintura sempre bonitinha”.

C - Não, não tem isso de jeito nenhum... mas na verdade, assim. Até isso acho que é difícil de generalizar se você pensar em arte contemporânea. Porque alguns trabalhos como “Elevazione” do Penone, o artista mesmo não sabe exatamente de como que aquilo vai resistir, o que vai acontecer quando as árvores crescerem, aquilo vai ser carregado ou ele vai ficar enfiado. Aquilo tá ali dentro. Agora, obviamente, e aí é uma questão até muito de bom senso assim,... é uma conversa menos é muito, é tão dada que nem precisa ser feita,... você não vai deixar um pedaço do bronze quebrar e ficar sem. Então, a conservação, a gente vai manter ele igual... agora, o envelhecimento, mais do prédio do que da obra é também muito previsto. Você pode fazer reparos e tal, mas... não sei... as obras ao ar livre, que não são de metal ou pedra, elas precisam ser....

G - Eu me questiono mais em caráter de obras mais efêmeras, se o artistas ... é...

C - Mas qual por exemplo?

G - Aqui no Inhotim, dentro do parque... acredito que vocês não tenham nada muito específico. Mas eu pergunto assim, no contexto geral, se vocês venham a adquirir uma obra com esse caráter. Eu me lembro agora de uma que tem no MAC/RS que é uma esfera do Carlos Fajardo, de glicerina, que ele previu isso, na verdade a obra dele trabalha com essa questão do tempo.

C - Mas aí é muito específico. Aí você pode pensar na Rivane. Vários trabalhos da Rivane são.... lidam com o tempo. Mas a grande maioria dos trabalhos não lida exatamente com o tempo. Lidam com alguma... ou se lidam com o tempo não é com o envelhecimento, com o esfacelamento, com o que se desfaz... Então, quando eu digo que a gente está expondo papel, por exemplo, a gente... é uma exposição mais curta. Curta na medida do Inhotim que são por dois anos. A gente não deixa papel exposto 4, 5, 6 anos, ou permanentemente, porque o papel não aguenta. Mas, a gente não tem até agora nenhum trabalho que o que está em questão é o que o tempo faz com aquilo, daquela forma.... Mas eu acho que volta nessa particularidade do contemporâneo em si. É muito caso a caso, é muito menos uma técnica, um jeito, uma forma de conservar, um tipo de luz que se põe,... a gente lida muito com trabalho a trabalho, trabalho a trabalho. Então depende do que o artista está propondo.,

G – Certo. E no caso o artista também tem a autonomia de vir e modificar algumas coisas no trabalho...

C - No trabalho já instalado?

G – É.

C - Não acontece muito não. É uma conversa prévia.

G – Entendi.

C - É durante a aquisição ou o comissionamento ou a instalação. Depois pode haver um ajuste, mas como eu lhe falei, se alguma coisa não está funcionando.

G - Sim, entendi

C - Assim, “isso a gente não consegue fazer... isso deu errado” Aí a gente pode tentar junto com ele ver como nós fazemos... não é assim “ah, opa, gostaria mais que fosse...”

G - Porque teve duas obras que chamaram minha atenção, que eu já tinha visto expostas antes, que eu vi que tem pequenas modificações. Uma delas foi a “True Ruge” do Tunga, que a outra vez que eu estive visitando o parque possuía umas manchas no chão, e não tem mais. Aí eu me questiono, isso foi....

C - Mas,...isso é ... algumas coisas funcionam outra não funcionam, conversando com o artista, e se faz adaptações, mas isso é exceção

G - Ok. Isso foi uma conversa em conjunto então...

C - Claro. Sempre em conjunto.

G - Outra obra também, que eu vi, foi a do David Medalla, que veio da Bienal do Mercosul, que eu lembro de ter visto ela lá instalada... e borbulhava, e saia espuma...

C - Ah, esse é um trabalho que a gente tem muita dificuldade de lidar. Já conversamos com a Bienal, então ele vai ser desinstalado.... Porque ele deveria estar funcionando como lá, só que ele não estava aguentando essa longa exposição.

G - Mas isso não foi uma decisão: “ah, vamos diminuir porque...”

C - Não. Foi uma tem trabalhos que você acha que na hora de instalar, você acha que vai conseguir mais manter o funcionamento adequado... e as vezes não...

G - Sim.

C - Então o do Medalla tem que ser desinstalado, e também o trabalho, por exemplo - que aí é outra questão - , mas o do Garaicoa. Ele foi feito para ser permanente, mas talvez ele não seja, porque a manutenção, assim, a fabricação das velas, é muito cara... muito difícil... então assim, o que o trabalho mesmo exige que a gente mude algumas coisas....

G - E nesse caso qual seria o procedimento? Isso volta a ser um projeto? É desmontado....

C - O acervo é muito maior, muito maior, do que o que é exposto. A gente agora tem... como tem a Cláudia que é muita foto... Então vamos falar que a gente tem... é.... umas....o negócio é que a Cláudia é um pouco... eu vou tirar a Cláudia da conta, é só porque a Cláudia é série, então é mais complicado. Sem a Cláudia, a gente tem uns 150 trabalhos instalados. A coleção, sem a Cláudia, tem 800 trabalhos. Então tem muita coisa que tá guardada. Então, um trabalho como esse, ele é guardado simplesmente, e pode ou não ser reexibido num futuro recente. Num futuro recente não, num futuro próximo.

G - Certo. Só assim, para não perder o gancho. Esses trabalhos que são assim, que são... Esse do David Medalla não é tão grande assim, mas... como é que funciona a reserva técnica de vocês, vocês tem um espaço considerável....?

C - A gente tem algumas reservas no parque, a gente tem espaços fora do Instituto, tanto no Brasil quanto fora do Brasil onde a gente guarda obras.

G - Vocês não tem problemas com reserva técnica então. Porque isso também é um problema...

C - É sempre um problema, espaço é sempre um problema para qualquer museu que tem coleção. É... não é um problema, é uma questão que a gente tem que lidar, sempre.

G - Porque em museus públicos, eu vejo que eles tem muita dificuldade em adquirir obras desse formato, dessa envergadura, justamente por questões de reserva técnica. Eles não tem espaço, não tem como manter depois, como guardar de forma adequada. Por isso que eu perguntei.

E uma outra obra também que eu estive visitando e que, vou ser sincera me decepcionei um pouco, foi a obra da Marilá, que... eu não sei, eu cheguei lá e imaginava vasilhos com flores. Eu não sei exatamente como funciona essa obra, qual é a intenção da artista quando ela fez. Era para ser uma obra que, a meu ver, estivesse funcionando...

C - Essa é uma outra obra que é difícil, assim... os vasos estão sendo constantemente refeitos porque eles ficam ao ar livre, eles quebram, as vezes as plantas não crescem exatamente como se desejava. Ela não é uma obra fácil de manter funcionando, não.

G - Sim.

C - Ela tem essa questão nela mesmo. Nem todo mundo planta. Então, a ideia era que tivesse essa movimentação, então ela... as vezes ela está funcionando mais que em outros momentos. Claro que você tem que dar um pouco de sorte, se tiver passado grupos que plantaram, choveu, pode estar linda, mas você pode passar outro dia e...

G - Sim, mas até quando eu fui... eu conversei um pouco com o mediador e o monitor que estava lá e eles me disseram que os vasilhos, na verdade... está muito reduzido o número de vasilhos porque não foram repostos e que realmente eles

tem essa dificuldade de manutenção porque, ou as pessoas que a proposta da obra seria ou tu plantas ou tu regas uma que já está lá... aí as vezes a pessoa acaba regando demais, aí não cresce, ou não planta, ou bota o vasinho virado e aí cai.... e sobre o período, eles me disseram que o período de permanência lá dos vasilhos, geralmente é uma semana... se não brota ou não funciona, é retirada a terra e o vasinho volta para a prateleira.....

Como é que foi a conversa com essa artista em especial? Essa dinâmica de os vasilhos ficarem lá uma semana e retirar foi orientação dela?

C - Isso é uma coisa que só se descobre, como o Garaicoa, só se descobre quando você está usando, assim ... ela imagina, ela cria, ela acha que as pessoas vão fazer uma coisa... e tem inclusive isso que você está falando por exemplo, os visitantes não são necessariamente ligados à plantas... eles não sabem exatamente o tanto de água, tem uma coisa do sol, tem o clima,.... ela é uma obra um pouco mais difícil, assim... quando você pede esse tipo de participação do visitante, você fica um pouco mais a mercê do que chega e ... então é isso assim, tem ela, eu não sei exatamente, eu não posso te falar assim “ a Marilá pediu que o vasinho ficasse uma semana. Provavelmente isso foi uma coisa que o parque foi vendo que era uma coisa que fazia sentido....

G - Certo....

C - Pegou, não pegou a planta... Vai dar ou não... porque também, você também não quer que fique só umas letras vazias (*inaudível*)... Então provavelmente a conversa com ela, ela é muito mais aberta do que “uma semana e tira”... provavelmente era “se a plantinha não pegar, tira e volta” ... E aí a gente vê o funcionamento diário e resolve....

G - E como é que.... vocês tem uma proposta? Porque quando eu fui não tinha nenhum vasinho, na verdade, com terra ou plantado. Como é que o Inhotim pensa isso? Porque eu acredito que essa obra só funcione se tiver a participação do público, se tiver essa movimentação. Vocês tem alguma proposta em nível de

manutenção... algum projeto de extensão para trazer escolas para trabalhar com isso....?

C - Não tão especificamente. A gente tem projetos que mudam muito de acordo com o tempo. Não dá pra ficar, num parque daquele tamanho, com aquele tanto de obra, a gente não consegue focar a ação unicamente em um trabalho. Agora, com certeza, mais de uma vez já foram feitas visitas temáticas falando isso... esse trabalho já foi ligado à botânica. Arte mais botânica. Já levou-se escolas, mas tem rotatividade, né... o público não é a mesma pessoa que está lá toda a semana e que vai ser ... e que também, o educativo tem um trabalho gigante, que tenta falar da arte de uma forma geral e ele, ele não pode ficar levando tudo para aquilo...

G - Não, claro. É que... minha opinião particular, é que ... eu me decepcionei um pouco com essa obra. Eu vejo isso, dessa obra estar fluindo, estar funcionando, como um método de conservá-la. Por que se ela não funciona, se ela não transmite a ideia, a meu ver, ela não é uma obra...

C - Mas, você estando lá uma vez que não tinha vaso nenhum não quer dizer que, se daqui a seis meses se você for não tem... não é uma obra que assim,... ela não funcionou a partir dessa sua visão.... ela é... como ela é muito mais... são interferências muito mais daquelas pessoas, depende de... por exemplo: você plantou algum? Você viu que estava sem nenhum... é isso... as vezes vai chegar alguém que vai querer mudar isso, ou vai se interessar mais por aquilo ... e vai ter gente que vai olhar aquilo, mesmo que estiver lotado de flores não vai ficar tocado. A obra de arte também tem essa particularidade, essa especificidade. O que te toca, o que te emociona, é... depende de um monte de coisa. Inclusive você mesmo, se você voltar lá, pode ser que, você passe direto, né... então, é difícil de você falar se uma obra funciona ou não, sem um acompanhamento longo. Tem coisa que é técnica. A do Medalla, é o que eu estou te falando. É uma questão técnica: Aquele equipamento, aquilo ali ele sofre com água e sabão durante tanto tempo, o acrílico sofre com aquela umidade, ele se ressenete. A Marilá,... a Marilá depende do grupo, depende de quem vai, depende de que está ali,

depende se está chovendo ou se está com sol, depende realmente de muitas coisas.

G - Sim. Mas, a instituição em si, nessas obras... não só na da Marilá, mas nessas que são mais interativas... Vocês pensam nisso como um método?

C - Claro. Quando está... se a obra está sendo menos usada, ela vira um foco para o educativo fazer uma visita para lá. Há uma conversa com os monitores quando eles vão indicar. Por exemplo, a Lygia Pape, ela custou um pouco a ficar... a virar uma obra movimentada porque ela fica atrás da portaria.

G - Sim.

C - A recepção está aqui, ela está aqui. A pessoa tem que voltar... então,... é uma obra maravilhosa, é uma obra importantíssima para o acervo, e que durante um tempo as pessoas... a gente teve que pensar em políticas e forma de incentivo às pessoas a irem lá.... aí você tenta resolver isso... Se... como por exemplo... você pode pensar em, ... avaria... tem trabalhos que são difíceis de conservar... a “Cosmococa” é um deles. Porque tem balão, você quer que as crianças brinquem, mas elas furam o balão; a rede é para ser usada, mas ela se desgasta. Então a gente fica lidando não só com isso da Marilá, mas com todas as coisas de visitação o tempo inteiro. Você quer que todas as obras sejam muito visitadas, você quer que todas as obras estejam impecáveis, você quer que elas estejam tão disponíveis quanto elas podem, então que tenha vasinho suficiente para todo mundo, você quer ao mesmo tempo que as pessoas não toquem no que não pode ser tocado, você quer que os caminhos no jardim sejam bem conservados, você quer que o parque não esteja sujo. Então o que a gente faz é lidar dentro da nossa estrutura, com todas as questões do parque, não só essa, que não é só de interação. É uma questão geral, de conservação, de interação, de aproveitamento máximo de fruição.

G - Sim, mas para isso vocês tem equipes que trabalham em cada área.

C - Claro. A gente vai trabalhando com todas as coisas que aparecem, que parecem ser as mais importantes em cada momento sempre.

G - Mudando um pouco de assunto, eu gostaria de falar um pouco sobre outro assunto que eu acho muito interessante dentro da arte contemporânea que é a documentação... a obra, a obra em si e a documentação as vezes se mesclam. Há trabalhos que na real não são a obra final do artista, é o registro de uma performance, algo secundário, ou não é visto pelo artista como obra e vira simplesmente só o registro histórico e documental. Eu gostaria que tu me falasse um pouco sobre esse limite entre o que é obra e o que é documentação e como vocês trabalham com isso na instituição, nas exposições.

C - Ali o que a gente tem é principalmente o que o artista chama de obra. Eu estou tentando pensar se existe alguma coisa que o artista não chama de obra que esteja ali.

G - Eu anotei algumas coisas assim, por exemplo aquela exposição que tem o Cildo e tem uma sala com o Arthur Barrio também, acho que na Galeria Fonte, não me recordo agora... Eu vi que as Coca-Colas do Cildo, "Inserções no Circuito Ideológico", elas tem a data de produção da obra como sendo a década de 70.... mas as garrafinhas, quem olha com um pouco mais de atenção,... elas tem data de validade, coisa que na época não tinha, nem o modelo da garrafa era esse...

C - Esses trabalhos eles não são necessariamente da época, como por exemplo os Celeiros. Os Celeiros eles foram feitos depois, o artista faz cópia, isso não somos nós que fazemos. É a galeria com a ... aí é uma conversa de galeria com artista, ou de artista decidindo. Ele faz aquele trabalho por exemplo.... se... se o Cildo fosse ser muito rígido com ele mesmo, ele não existiria mais. Como as notas também. Aquilo foi feito para circular, não foi feito para ficar exposto. Só que depois o que o artista faz com isso, é uma decisão dele. Então a gente, como aquele trabalho, aquele.... o Cildo é um dos artistas mais importantes para a coleção do Inhotim. Como pensamento, conceitualmente ele é muito importante, tanto que quando o Inhotim abriu os três... as três salas sobre o Cildo... eram das únicas obras que estavam

expostas (*inaudível*)... Para a gente era interessante mostrar, como... naquela ideia do que nós chamamos de obras históricas. Aquele trabalho especificamente, ele fala de uma produção artística de uma época específica, que foi quando começou uma coisa mais performática. A performance é muito recente. Então, o Cildo achava que era interessante, Inhotim achava também. Como ele continua com os trabalhos, por exemplo as notas. A gente só tem notas de época, só que ele fez

G - Sim, ele fez...

C - do Amarildo...

G - E do Toninho do PT...

C - Ele continua fazendo. Então a gente achava que aquilo era relevante... tanto pro acervo, tanto para a coleção, quanto para as pessoas verem e saberem que aquilo existe.

G - Certo.

C - Então a gente compra. Mas quem decide, se vai ser ... se no caso uma garrafa, quem fala se é aquela garrafa,... aí não somos nós.

G - Sim. Isso no caso é tido como obra, é a obra, vocês compraram como sendo obra, foi o Cildo quem fez e entregou para vocês assim. Porque a minha... a minha questão era justamente se, o Cildo vendeu o conceito da obra...

C - Não

G - ... e aí vocês fazem uma réplica a partir das instruções dele, ou se ele já vendeu como sendo obra.

C - Já vendeu como obra.

G - Porque aí muda um pouco, eu digo... na questão conservativa. Se é uma réplica que vocês fazem a partir de um

C - A gente trabalha pouquíssimo com réplica. Uma réplica que a gente tem, nessa mesma exposição, é o livro das performances do Chris Burden. A gente tem um livro que não é o que está exposto. Mas quem fez aquela reprodução foi o Estúdio do Chris Burden. Não somos nós que fazemos. A gente nunca, a gente nunca vai fazer uma réplica a gente. Se a gente pudesse ter um livro-obra da Clarck que está exposto na mesma exposição. Lá era só se, numa conversa com o Mundo da Ligia Clarck eles tivessem e a gente comprasse aquela réplica que tivesse lá. A gente pra poder fazer, ...não existe. E aí, não tem nem, não existe nem mesmo o desejo de fingir que aquele é o original. Então quando... tem assim, o livro do Chris Burden: o original está lá, no meio, mostrado, sendo mostrado. O outro está [aberto] exposto para as pessoas conseguirem ver... e a gente é muito rigoroso com isso das artes. Então é também como você falou, o do Cildo... tem barra data. Porque aquilo é, assim... você deve saber disso, né, mas quando tem um hífen entre as datas quer dizer que o artista fez entre entre.... quando é uma barra é uma reprodução de tantos anos, do ano tal... isso é... isso está ali dito para o visitante...

G - Sim. Eu perguntei porque essa em específico, essa da Coca-cola, não tinha... por isso que eu fiquei na dúvida. Aí eu fiquei na dúvida...

C - Essa talvez não tenha porque ele muitas durante muito tempo, para exposições diferentes. Então deveria ser ali, dentro da edição.... dentro do que eles nos passaram. Edição é uma coisa que a gente não especifica em ficha catalográfica.

G - Eu pergunto isso porque como eu pretendo trabalhar com a questão da preservação, eu fiquei com a seguinte duvida: Se isso é uma réplica, então se poderia usar isso como uma medida conservativa? No caso, quando estragar pode-se fazer outra ou não? Mas aí no caso, tu já me respondeste, é tratado como uma obra única. É uma obra do Cildo. Ele vendeu e vocês tratam como sendo isso.

Isso aplica-se também para fotos de performances, como a do Arthur Barrio?

C - A gente compra a foto.

G - Porque eu vi que tem outras também, de um grupo japonês - Gutai – onde estava bem explícito que as fotos eram registros, feito por outro fotógrafo. A obra do grupo era a performance.

C - Não. Não. A obra do fotógrafo são as fotos. O trabalho dele é fotografar outras performances. Então, a obra é a foto. Só que é uma colaboração, e aí não sei se você viu, a Babette Mangolte...

G - Ela registra....

C - Foto. O trabalho dela é o registro. A obra dela é esse. Mas a Trissia Brown, que é quem está dançando, tem o trabalho dela, que é a dança.

G - Entendi.

C - Então não é só um registro. A gente comprou um portfólio, e assim, tem o nome dele aí...esse é o “Portfólio Gutai”. Então, o fotógrafo... uma daquelas pessoas que era do Gutai que fazia isso... ele registrava a performance dos outros, mas ele é um artista. Então ele registrava artisticamente essas performances.

G – Entendi. Certo. Então no caso desse grupo em específico... agora fiquei curiosa. Vocês compraram a obra como sendo do fotógrafo...

C - Do fotógrafo...Otsuji... Tanto que se você olhar em cima, na ficha técnica, o nome do artista é o fotógrafo. Só que, como informação, sim, a gente fala qual que é o nome da performance e quem que era

G - Sim, e aqueles vídeos da performance que estão expostos, vieram junto com as fotos, como funciona? Porque tem uns vídeos expostos também ... ou não?

C - Não no Gutai. Na sala seguinte.

G - Ah sim.....!

C - Nesses outros trabalhos que também é um registro das coisas que eles fizeram, sim... o Artur Barrio, o que a gente comprou do artista, o que é a obra, é a foto mais o vídeo.

G - Ah, entendi.

C - A gente não trabalha assim.... uma coisa... é super interessante você trabalhar com documentação, mas o Inhotim especificamente até hoje nunca teve um projeto que fosse só de documentação. A gente trabalha com obra. Tudo que está ali é obra.

G - Essa é uma dúvida que tenho, porque na arte contemporânea tem muita coisa que as vezes fica no limbo, assim entre é obra , é documento....?

C - A maioria das vezes é mais combinados, do que... agora, o Masp... não sei se você foi olhar depois... eles tem feito um trabalho incrível com a documentação que é parte do acervo.

G - Sim.

C - ... que as vezes eles mostram a obra com jornal, com carta, com coisas referentes à obra, ... então, enriquece muitissimo porque contextualiza de um outro jeito... pelo bastidor, ou isso... pelo jornal. Incrível.

G - Mas isso é bem explicito....

C - Bem explicito, normalmente é bem explicito... porque senão... aquilo que era para ser informativo para o visitante, vira uma pegadinha.... então quando

esse uso de documento é bem feito, você sabe muito bem porque que aquilo está ali... qual que é a proposta.

G - Porque é muita informação que a gente necessita hoje para poder entender qual é a intenção do artista com aquilo, para entender a própria obra enquanto objeto ...

Bom, tenho algumas perguntas mais técnicas para a área do restauro, não sei se caberia aqui para ti ... qual seria o limite entre uma intervenção conservativa e uma adulteração.... se existe esse limite, como vocês veem as intervenções necessárias...?

C - É... isso é mais com o pessoal ...

G - Bom, vamos pular

C - Só sobre isso.... uma coisa que o Paulo também deve ter te falado e eu acho que tem tudo a ver com o que eu já te disse aqui agora... é que qualquer intervenção que seja um pouco maior só é feita com a participação do artista...

G - Sim, sim...

C - Então, a Doris Salcedo é um bom exemplo que... o como tinha sido feito, instalado, com o artista, tava deteriorando o material... então a pesquisa é feita entre a conservação do Inhotim e o ateliê da artista para chegar em alguma coisa que não descaracterize para a Doris Salcedo, o trabalho que ela queria fazer, mas que para o Inhotim seja possível de manter aquilo sem que aquilo se desmanche.

G - Até fiquei um pouco sentida que está fechada a galeria... a da Doris, a da Rivane também,... eu gostaria de ver também e está fechada.

C - É... o parque é muito... é muita obra. Então não tem jeito de não ter assim, sempre tem coisa sendo refeita, né... infelizmente....

G - E uma pergunta que eu fiz pro Paulo, mas eu gostaria de fazer para ti também: No momento de aquisição das obras.... assim, obras grandes, instalações como o Desvio para o Vermelho, no caso... é muito detalhe, é muito detalhe que tem naquele quarto, e as pessoas circulam por aí.... e acredito que a manutenção tenha que ser muita e constante como é que... como é que foi acertar essa obra com o Cildo? Ele indicou... cada coisa que tem ali ele indicou algumas coisas que podem ser modificadas, podem ser trocadas em caso de manutenção?

C - Trocadas só se for conversando com ele... mas ele escolheu tudo.... é tudo feito por ele.... tudo escolhido por ele... a gente...

G - Sim, mas... mas cada coisinha que vocês precisam mexer vocês....

C - Se for aquilo que eu te falei, se for uma mexida assim “ah, o degrade da parede”... porque são três, né, o desvio são três partes. A segunda tem um degradê que vai ficando preto... pintar o degradê? não teria. A televisão vermelha, caiu, quebrou?... então é meio...

G - Entendi.

C - É isso... o que é manutenção a gente não precisa falar com ele. O que deu...está dando errado, e aí eu volto no que eu disse... a Doris é um bom exemplo. Está dando errado. Aquilo, é o material... não é que estava dando errado... depois de muito tempo ele fica muito sentido. O material ficou muito úmido. Aí a gente tem que resolver junto. Aí, o pessoal do ateliê dela da Colômbia veio aqui diversas vezes, troca e-mail, então... a nuance é a da interferência. Se a gente interfere numa pintura, a gente já sabe. Quando fez, quando pintou o Magic Square a primeira vez, a gente viu... a instrução é “pinta-se assim, depois assim, depois assim”, para dar aquela cor x. A gente repete. Se falar assim, “esse azul não existe mais”, aí você tem que conversar com eles (*inaudível*). Isso serve para tudo. Qualquer coisa que seja um pouquinho maior... a Rivane... é micro, né.... é assim, um ventilador.... se a

gente ... “olha, esse ventilador não existe mais e agora a bolinha vai mais rápido” a gente tem que falar com ela.

G - Isso seria similar também à obra do Medalla, né... que...

C - Todas. Se a gente não está conseguindo resolver a gente tem que tirar de exposição. Se a gente junto com o artista, por qualquer motivo... se a gente não consegue resolver ela não pode ficar exposta.

G - Entendi.

C - E é o que eu te falei do Magic Square. Se o Magic Square não for conservado com aquelas cores, com aquela pintura, eles podem nos pedir para tirar.

G - E ...agora, me veio em mente, então, no caso do Magic Square, que é uma obra que tem muita circulação de pessoas, tem apelo à interatividade,... é.... na proposta do Helio, existia alguma proposta de como ele gostaria que fosse essa interatividade ou não?

C - Não sei te falar. Teria que pegar o projeto dele, ler o caderno.

G - E tem algum artista que trabalha com esse tipo de situação, que diz “não, eu quero que o meu trabalho.... que as pessoas possam circular por aqui, porque eu quero isso”....

C - Eu acho que o trabalho diz por si mesmo algumas coisas, por exemplo, o Magic Square não faria nenhum sentido se a gente falasse que as pessoas não pudessem circular lá. Só que como a gente tem uma exigência do Projeto Oiticica mesmo, de manter aquela cor e tal, a gente não pode deixar as pessoas pegarem... então, é... tem um limite que é é uma resposta que nós damos a ele mesmo.... tem trabalho que não faz nenhum sentido se você não puder encostar....

G - Porque eu vejo aqueles buracos, mesmo... e eu fico pensando.... dá muita vontade, se fosse uma criança, de passar por aí, ou botar a mão...

C - Pois é. Isso infelizmente a gente não pode deixar, porque senão aquilo se desfaz.

G - Claro.

C - Só que, na Cosmococa que eu tava te falando que é uma conservação super complicada, super difícil. Não tem jeito de falar que a pessoa não pode brincar, entrar... senão não tem nenhuma razão daquilo estar instalado. Então esse limite ele é sempre tema... o que não se pode tocar, não se pode tocar, isso é fácil. Você não pode pegar na pintura, você não pode encostar num relevo espacial,... mas ele não foi feito para ser encostado. Está certo. O interativo é um pouco mais delicado. Mas a gente tem que lidar com a conservação dos materiais.

G - Mas, eu volto a perguntar. E... mas esse Magic Square, ele foi projetado... tu não sabes se ele foi projetado para ser interativo.... como outras obras do Hélio?

C - Não, ele foi para ser entrado... isso com certeza... tanto que entra. Ele foi projetado para ser uma praça.

G - Certo.

C - E ele continua sendo uma praça. As pessoas entram, elas podem ficar ali dentro, elas sentam, elas levantam, elas mexem na pedra... O que eu estou falando que a gente não deixa fazer é botar a mão, que aquilo é uma pintura. Aquilo, o trabalho do Helio quando ele faz a Magic Square, por exemplo, é levar a pintura bidimensional para o espaço, né... o caminho dele é muito claro, assim. Mas se você pensa no metaesquema, você pensa no relevo, depois você pensa no Magic Square.... você está vendo que o negócio saindo da parede. Então não faria nenhum sentido, não entrar, porque ele quer que entre.... só que com a mão já é um pouco mais complicado porque mede-se...

ano passado completaram 2 milhões de pessoas que passaram pelo Inhotim. (...) Se 2 milhões de pessoas colocarem a mão naquilo, não tem material que suporte, então... por exemplo no Edgar de Souza que são aquelas pessoas, são três esculturas se contorcendo... aquilo é bronze. Então as pessoas pegam um pouco mais. Não é bom que fiquem mexendo e tal, mas é que aquilo é mais resistente... com a pintura não. Tem diferença de tratamentos pra cada obra.

(...)

Anexos

Anexo A - Mapa do Instituto Inhotim

