

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Espaço, tempo e *produção de presença* através do Inhotim
Maria Fernanda Silva Alves

Mariana
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Espaço, tempo e *produção de presença* através do Inhotim
Maria Fernanda Silva Alves

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em História da Universidade
Federal de Ouro Preto na linha de pesquisa
Poder, Linguagens e Instituições sob a
orientação do professor Dr. Marcelo de Santos
Abreu.

Mariana
2016

A474e

Alves, Maria Fernanda Silva.

Espaço, tempo e produção de presença através do Inhotim [manuscrito] /
Maria Fernanda Silva Alves. - 2016.

110f.: il.: color.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo de Santos Abreu.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de
Ciências Humanas e Sociais. Departamento de História. Programa de Pós-
Graduação em História.

Área de Concentração: História.

1. Espaço e tempo. 2. Gumbrecht, Hans Ulrich, 1948-. 3. Inhotim
(Brumadinho, MG). 4. Instituto Inhotim. 5. historiografia. I. de Santos Abreu,
Marcelo. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 930(043.3)



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Ata da reunião da banca examinadora da dissertação de mestrado "Espaço, tempo e produção de presença do Inhotim"

Às quatorze horas do dia cinco de agosto de 2016, na Sala de Reuniões, do Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), teve início a defesa pública da dissertação acima referida pela candidata ao grau de mestre Maria Fernanda Silva Alves. Após a apresentação do trabalho, passou-se à arguição realizada pelos membros da banca examinadora abaixo relacionada, durante a qual a candidata demonstrou domínio do tema e nível de conhecimento compatível com a titulação pretendida.

Considerações adicionais (opcional):

A banca ressalta o caráter inovador da articulação entre a teoria da história, as questões da arte contemporânea e das mídias, bem como o viés interdisciplinar e a qualidade do texto. Considerando as contribuições da banca, recomendamos a publicação do trabalho.

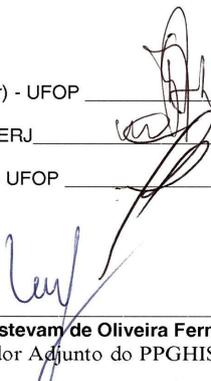
De acordo com o Regulamento do Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS), a candidata, para o recebimento do grau de mestre, deverá apresentar ao orientador, num prazo de trinta dias, os volumes finais da dissertação com os ajustes sugeridos pelos membros da banca examinadora, bem como a versão digital em formato PDF.

Banca examinadora

Prof. Dr. Marcelo Santos de Abreu (orientador) - UFOP

Profª Drª Carina Martins Costa (membro) - UERJ

Prof. Dr. Marcelo de Mello Rangel (membro) - UFOP


Prof. Dr. Luiz Estevam de Oliveira Fernandes
Coordenador Adjunto do PPGHIS

Prof. Dr. Luiz Estevam de O. Fernandes
Coordenador Adjunto do Programa
de Pós-Graduação em História
DEHIS - ICHS - UFOP
Siape 2 768 796

PARA MINHA MÃE E MEU PAI

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer meu orientador, professor Dr. Marcelo Abreu por todo apoio durante esses dois anos de pesquisa e escrita. Agradecer pela atenção e leitura sempre dedicada do meu texto. Pela compreensão e pelo constante incentivo à confiança. Quero agradecer também ao professor Dr. Mateus Pereira pelas conversas durante a graduação, pois foram essenciais para minha formação pessoal e profissional e também pela indicação de orientação do Marcelo. A vida acadêmica não é feita somente de relações profissionais, mas, para mim, essencialmente de relações amistosas. Agradeço aos professores do Departamento de História, grandes mestres com quem aprendi, de diferentes maneiras, a amar a História. Obrigada por fazerem parte da minha formação.

Agradecimentos essenciais também ao pessoal que me recebeu no Inhotim: a professora Dra. Rosalba Lobes, até então diretora da Diretoria de Inclusão e Cidadania do Inhotim e a minha amiga Lilia Dantas arte educadora do Instituto pela atenção e incentivo.

Ao pessoal do NEHM – Núcleo de Estudos em História da Historiografia e Modernidade pelos constantes diálogos. É gratificante fazer parte de um grupo em que as discussões são sempre férteis e diversas.

Agradeço imensamente à Diana Poepcke, grande amiga e companheira de discussões sobre o mundo dos museus e do patrimônio. Amiga, obrigada pelas leituras! Agradeço também a minha pequena irmã, Marcella Alves, pelas discussões teóricas imersas em um clima boêmio. Ao amigo Lucas Aellos, pelas palavras de afeição e carinho sempre regadas com uma energia renovadora. Joyci, Aline, Nadine, Carol e Marília pela amizade e conversas que levantam a autoestima. Ao Tércio por ser o cunhado mais legal.

Agradeço aos meus outros irmãos, Mara, Fernando e Fabrício, por serem mais que fraternos! A minha mãe, Maria Regina, diva do mundo e minha família pelo suporte, amor e compreensão. Ao meu pai, por ter sido quem foi e nunca ter me deixado desistir. Por fim, agradeço ao meu labrador rei, Aikon, por ser o melhor amigo do mundo e me distrair da maneira mais divertida das dificuldades da escrita.

RESUMO

Este trabalho consiste em uma reflexão teórica sobre as concepções de tempo e espaço contemporâneas. Para tanto, utilizo como exemplo o Instituto Inhotim, localizado em Brumadinho, região metropolitana de Belo Horizonte. Através dos trabalhos realizados pelo Instituto em relação ao patrimônio histórico e natural de seu entorno e de um dos programas de arte educação, procuro pensar como as relações entre tempo e espaço se constituem de maneiras específicas nesse lugar, por meio de noções e conceitos emergentes relativos ao “paradigma da presença”. No primeiro capítulo, tentei pensar o patrimônio acionado pela então existente Diretoria de Inclusão e Cidadania do Inhotim a partir da noção de presença do passado como trabalhada por Hans Ulrich Gumbrecht. Para tanto, usarei a noção de “presença”, assim como a de “presente alargado”, ambas de Gumbrecht como fundamentação para discutir a potencialidade do patrimônio histórico como apreensão do passado. No segundo capítulo, por meio de artigos publicados em jornais nacionais e internacionais e por meio das atividades do programa educativo “Descentralizando o acesso” procurei acessar a recepção que se tem do Inhotim pelo público em geral e na educação. Tentei compreender como a linguagem utilizada para expressar a experiência tida no Inhotim pode dizer algo sobre a especificidade e a generalidade desse lugar. Dessa maneira, acredito ser possível desenvolver o pensamento acerca da complexificação do presente, levando em consideração suas características de co-presenças ou simultaneidades.

Palavras-chave: presença, tempo, espaço, Inhotim, museu

ABSTRACT

This work consists in a theoretical reflection on the contemporary concepts of time and space. For this I use the example of the Inhotim Institute, located in Brumadinho, metropolitan region of Belo Horizonte. Through the work of the Institute in relation to historical and natural heritage of their surroundings and one of the art education programs, I try to think how the relationship between time and space constitute specific ways of experience in that place, through notions and emerging concepts of the “paradigm of presence”. In the first chapter, I try to think the heritage worked by the then existing Board of Inclusion and Citizenship of Inhotim from the presence of the past notion as crafted by Hans Ulrich Gumbrecht. Therefore, I use the term “presence” as well as the “extended present” both Gumbrecht’s terms as the basis to discuss the potential of heritage as apprehension of the past. In the second chapter, through articles published in national and international newspapers and through the activities of the educational program “Decentralizing access” I try to access the reception that has the Inhotim by the general public and education. I try to understand how the language used to express the experience taken in Inhotim can say something about the specificity and generality of this place. In this way, I think is possible develop the thinking about the complexity of the present, taking into account its characteristics of co-presence or concurrences.

Keywords: presence, time, space, Inhotim, museum

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	6
RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	8
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I.....	20
ENTRE TRADIÇÕES E CONTEMPORANEIDADES. SOBRE AS POSSIBILIDADES DO PASSADO EM UM MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA.....	20
1.1 BREVES APONTAMENTOS SOBRE A EPISTEMOLOGIA DO PRESENTE	222
1.2 TRANSFORMAÇÕES ATRAVÉS DO TEMPO: DO MUSEU TEMPLO AO MUSEU SOCIAL	288
1.3 A “AMBIÊNCIA” DA PATRIMONIALIZAÇÃO EM UM MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA: SOBRE O PASSADO COMO PRÁTICA SENSÍVEL NO PRESENTE	354
CAPÍTULO 2	455
DAS POSSIBILIDADES DA PRESENÇA COMO EXPERIMENTAÇÃO DO ESPAÇO	45
2.1. A RECEPÇÃO DO ÍNHOTIM NO PRESENTE AMPLO: DA LINGUAGEM COMO DIMENSÃO DO CLIMA	555
2.2 A RECEPÇÃO NA EDUCAÇÃO: DA MUSEALIZAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA À <i>PRODUÇÃO DE PRESENÇA</i>	644
2.3 COSMOPOLITISMO COMO <i>PARTILHA DO SENSÍVEL</i> : ELABORAÇÕES DE UM CONCEITO EMERGENTE.....	72
2.4 PROBLEMATIZANDO CONCEITOS: A RELAÇÃO ARTE/ARQUITETURA NO ÍNHOTIM	755
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
FIGURAS.....	888
BIBLIOGRAFIA	1088

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa pretendo compreender a atuação de um museu de arte contemporânea a céu aberto, a saber, o Instituto Inhotim, localizado em Brumadinho, região metropolitana de Belo Horizonte. Pretende-se compreendê-lo como um documento aberto das relações espaço-temporais que os homens constituem contemporaneamente e por meio disso tentar compreender *se há outras formas de apreensão da experiência estética e temporal para além do sentido*. Atualmente vivemos uma grande ebulição de museus tematizando os mais variados temas, desde uma tradição local até a conservação da arte contemporânea. Tendo isso em vista, viso compreender porque esses espaços emergem e como eles atuam em um cotidiano cada vez mais saturado de informações. Através das reflexões sobre as transformações no tempo dos autores Andreas Huyssen, François Hartog e Hans Ulrich Gumbrecht, pretendo acessar um panorama de noções que nos dêem a possibilidade de compreender as ações de um museu de arte contemporânea como formas produtivas de percepção do tempo e do espaço.

O primeiro capítulo tratará dessas questões a partir da análise das transformações na experiência museal materializadas nas discussões sobre novas possibilidades de ações dos museus hoje. Para tanto, apoiei-me nas discussões sobre o excesso de passado em Huyssen, a crise da temporalidade em Hartog e na possibilidade de presença do passado através de climas em Gumbrecht.

Esta pesquisa começou a ser concebida a partir da leitura dos trabalhos de Gumbrecht sobre o conceito de *presença*. Para o autor, esse conceito foi sobrepujado das humanidades durante séculos, devido à centralidade da perspectiva cartesiana na relação com o mundo. Essa é uma discussão que o autor faz em *Modernização dos Sentidos* (1998), usando a noção de *cascatas de modernidade* para compreender a natureza do tempo moderno, evidenciando a simultaneidade de suas estruturas temporais. A interferência entre os diferentes conceitos de modernidade, referentes a diferentes períodos, mas que se acoplam a um único significante (GUMBRECHT 1998: 9) constitui-se a idéia de *cascatas de modernização*. Valdeci Araújo no artigo, *Para além da auto-consciência moderna: a historiografia de Hans Ulrich Gumbrecht* reúne as características das diferentes modernidades e como elas dialogam entre si. Segundo Araújo, na concepção de Gumbrecht a primeira cascata de modernidade se inicia com a

descoberta do continente americano e a invenção da imprensa, reorganizando assim a relação do sujeito com as coisas do mundo. Surge então a dualidade cartesiana sujeito/objeto que possibilita a produção de um conhecimento distanciado sobre a realidade profunda das coisas. A segunda cascata equivale ao período de 1780 a 1830 quando o termo modernidade passa a ser compreendido como um conceito de época, sendo denominada nos escritos de Gumbrecht como “modernidade epistemológica”. Nesse período surge o “observador de segunda ordem” que, ao contrário do sujeito da cascata anterior, o “observador de primeira ordem” começa a produzir conhecimento incorporando o seu lugar no discurso. É aqui que surge a crise da representatividade dita por Foucault, devido às várias representações sobre um mesmo objeto que surgem acerca da realidade. A terceira cascata de modernidade, denominada “alta-modernidade”, ainda segundo as compreensões de Araújo sobre a reflexão de Gumbrecht abarca o surgimento das vanguardas no século XX. A compreensão do novo, nesse sentido, levou a complexificação da noção de moderno como algo que pode ser sempre superado. Nesse sentido, a mudança, como algo novo supera as compreensões do processo de historicização, forte até o final da segunda cascata. (ARAÚJO 2006: 318-319).

Conceitos e formações discursivas estariam estruturados pela simultaneidade dos mesmos em relação às épocas e espaços. Nesse sentido, as transformações que a humanidade vem sofrendo desde finais do século XVIII têm trazido à tona as reflexões sobre a presença das coisas no mundo e não somente sobre seu sentido metafísico. Assim, o principal fundamento teórico dessa pesquisa serão as reflexões de Gumbrecht sobre *presença*, *clima* e *Stimmung*.

A relação entre espaço e arte contemporânea no Inhotim é essencial para compreendermos a hipótese inicial dessa pesquisa, qual seja como se dão as formas experimentação do mundo para além do sentido hermenêutico. Essa relação, compreendida por meio das noções de *presença*, *clima* e *Stimmung*, pode, seguindo as intuições de Gumbrecht, nos proporcionar novos objetos e novas formas de compreender esses objetos dentro das Humanidades. A arte contemporânea não tem algo pré-conceituado no momento em que o expectador se depara com ela. Ela tem algo pré-conceituado pelo artista, mas isso não fica desvendado na arte em si. A arte contemporânea tem algo mais relacionado com a presença e ao impacto corporal e visual que o seu visual causa no visitante do que com o sentido que aquilo faz.

A noção de *clima* é elaborada por H. U. Gumbrecht em dois momentos de seu trabalho. Em um primeiro momento (2011), clima está ligado à materialidade das coisas, ou seja, ao impacto que essa coisa, seja ela uma música, poesia, pintura, uma obra de arte em geral, causa no corpo humano. Nesse sentido, segundo Gumbrecht, há uma “afinidade especial entre *performance* e *Stimmung*”, ou seja, algo que na obra toca o indivíduo “sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas” (GUMBRECHT 2014: 14). *Stimmung* é o conceito usado por Gumbrecht ao tentar compreender a relação entre uma obra e a realidade externa a ela, ou em outras palavras, a realidade que é criada pela própria obra – ficção – em relação às realidades históricas e culturais específicas nas quais foi produzida. Gumbrecht propõe essa perspectiva de análise para os estudos literários como uma alternativa ao desconstrucionismo e os estudos culturais. Segundo o autor, esses dois paradigmas teóricos não dão conta das potenciais possibilidades que a “ontologia da literatura” traz. Por “ontologia da literatura” Gumbrecht entende “o conjunto de modos fundamentais como os textos literários – enquanto fatos materiais e enquanto mundos de sentido – se relacionam com as realidades que existem fora deles” (GUMBRECHT 2014: 10). “Ler em busca de *Stimmung*”, como o autor caracteriza essa perspectiva de análise, significa atentar-se para essa relação. Gumbrecht propõe essa abertura para realidades passadas, ou seja, “para complexas realidades históricas que deram o eco do tempo” a diferentes obras literárias (GUMBRECHT 2014: 9). No entanto, para esta pesquisa, proponho a tentativa de compreensão da relação entre espaço e arte contemporânea por meio de uma abertura ao *Stimmung*. Nesse sentido, o conceito será usado na instância do presente, na tentativa de compreender como a relação entre arte contemporânea e espaço toca o corpo humano por meio de diferentes sensações físicas. Acredito ser possível essa abordagem, pois o conceito de *Stimmung* é aberto a questões físicas e está envolvido com “o objetivo mais amplo, mais ou menos filosófico, de tornar os efeitos de ‘presença’ um objeto de pesquisa nas humanidades” (GUMBRECHT 2014: 15). Assim, o conceito de *Stimmung* pode ser utilizado para evidenciar a relação entre espaço/arte e questões contemporâneas, possibilitando assim, perceber os possíveis efeitos de presença produzidos por essa relação.

Por exemplo: a obra “Linda do Rosário” (2004), da artista plástica Adriana Varejão (figura 1), consiste em um muro assimetricamente cortado, revestido de azulejos brancos, com seu interior recheado de partes sintéticas do corpo humano. O indivíduo que chega à galeria dedicada à artista no Inhotim experimenta uma sensação

estranha ao visualizar o muro. Os azulejos brancos dão um caráter sinistro à obra e somado as “carnes humanas” expostas, desperta um sentimento de agonia. É claro que cada experiência estética possui a sua parcela subjetiva, mas a sensação de espanto é parte de um clima que está envolto no muro e ambientando a galeria. Não é necessário saber que a artista investiga a performance do corpo humano e da carne como elemento estético e que boa parte dessa investigação utiliza elementos históricos e culturais ligados à colonização, ao uso dos azulejos como ornamentos estéticos e ao barroco, para sentir o clima específico de tal galeria. Nesse sentido, a noção de clima pode ser utilizada como um conceito, ou seja, podemos utilizá-la para analisar outras experimentações estéticas produtoras de atmosferas específicas, como *Stimmung*.

Em um segundo momento a noção de *clima* está ligada a uma sensação de latência que emerge após a Segunda Guerra Mundial e que, de certa forma, permanece contemporaneamente. A latência de que nos fala o autor caracteriza-se por situações culturais que são sentidas, mas que não podem ser conceituadas, o que pode ser produtivo para a criação de novas possibilidades de pensamento e ação. A situação cultural que acomete o mundo pós Segunda Guerra caracteriza-se pela vivência da experiência da autodestruição e da descoberta de que o presente não foi o que se imaginava e o “sentimento de que o futuro não conseguiu se concretizar” (GUMBRECHT 2011: 61). Essa situação permeia as décadas seguintes a 1945 e “cria” uma nova configuração existencial, caracterizada pela necessidade de preservação dos patrimônios e das memórias traumáticas, e pela sensação de um futuro incerto, devido aos avanços torrenciais das tecnologias, que podem, mais uma vez, ser usadas com fins bélicos. Podemos, então, usar a categoria analítica de clima para acessarmos situações culturais que caracterizam configurações temporais específicas e deste modo traçarmos entendimentos e explicações para o tempo presente. Nesse sentido, pretendo alargar a noção de clima (como situação histórica) para outras possibilidades de experimentação temporal que não só a latência, caracterizada como um futuro incerto, algo que não se pode ter certeza.

Clima estando ligado tanto a uma sensação coletiva de incerteza em relação ao futuro (no caso específico do nosso presente), como a uma sensação física que acomete o corpo humano, o uso dessa noção neste trabalho, acompanha o objetivo dos trabalhos recentes de Gumbrecht de “tornar os efeitos de ‘presença’ um objeto de pesquisa para as humanidades” (GUMBRECHT 2014: 15). Segundo o autor, podemos tentar realizar esse objetivo a partir da “abertura para os climas” (*stimmugens*), ou seja, para a

experimentação material proporcionada por alguns objetos, pois “as coisas estão ‘sempre-já’ – e simultaneamente ao nosso hábito irrefletido de atribuir significação a respeito do que as coisas supostamente implicam – numa relação necessária com os nossos corpos” (GUMBRECHT 2014: 16).

O objetivo do primeiro capítulo é então, utilizar-se da noção de *clima* como categoria analítica para o presente. Partindo da ideia de “latência como origem do presente” (GUMBRECHT, 2012) pensarei o museu e suas ações dentro de uma perspectiva social e educativa como resposta a configuração atual de temporalidade. Como objeto de análise, trabalharei com as ações patrimoniais da Diretoria de Inclusão e Cidadania do Instituto Inhotim¹.

O segundo capítulo continua com a questão que fundamenta toda a pesquisa, sobre *se há outras formas de apreensão da experiência estética e temporal para além do sentido*. Entretanto, neste capítulo a questão dialogará com duas instâncias de recepção do Inhotim: 1) como o público em geral apreende o espaço do Inhotim e 2) como os projetos educativos desenvolvidos pelos professores da rede básica de educação junto aos arte educadores do Inhotim dialoga com o que o espaço do Inhotim propõe. Para tanto, utilizei alguma reportagens de jornais nacionais e internacionais sobre o Inhotim e os cadernos educativos do programa “Descentralizando o Acesso” – um dos primeiros programas educativos do Inhotim e que tem grande ressonância com as escolas da região.

A questão do espaço fica mais evidenciada no segundo capítulo. O primeiro tem uma dimensão mais temporal, ou seja, pretende compreender como certas ações estabelecidas por uma instituição museal apreendem, histórica e culturalmente, o passado da região onde o Inhotim está situado. Já no segundo capítulo a atenção se volta para a relação que o visitante estabelece com o caminhar. Nesse sentido, me amparo nas reflexões de Michel de Certeau sobre as práticas do caminhar na cidade para compreender o espaço do Inhotim como um *lugar praticável*. Certeau pensa a cidade como um conceito, algo que é construído levando em consideração um discurso utópico e urbanístico que organiza a cidade de uma maneira funcionalista. A cidade conceito não é feita para seus habitantes usufruírem o espaço, mas é construída evidenciando a burocracia da localização das instituições. Nesse sentido, as *caminhadas pela cidade* emergem como algo específico e incessante, respondendo a esse tipo de organização.

¹ A Diretoria de Inclusão e Cidadania foi recentemente dissolvida. A justificativa fundamenta-se na ideia de que os projetos patrimoniais têm mais sentido se estiverem associados ao Educativo.

Enfim, a organização funcionalista, privilegiando o progresso (o tempo), faz esquecer a sua condição de possibilidade, o próprio espaço, que passa a ser o não-pensado de uma tecnologia científica e política. Assim funciona a Cidade-conceito, lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções, mas sujeito sem cessar enriquecido com novos atributos: ela é ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade (CERTEAU 1994: 174).

A cidade conceito é planejada racionalmente, mas se degrada justamente pelas práticas de caminhar que vão se adaptando cotidianamente a esse espaço. Segundo Certeau, o que sobra são as

práticas microbianas, singulares e subalternas, que um sistema urbanístico deveria administrar ou suprimir e que sobrevivem a seu perecimento; seguir o pulular desses procedimentos que, muito longe de ser controlados ou eliminados pela administração panóptica, se reforçaram em uma proliferação ilegítima, desenvolvidos e insinuados nas redes da vigilância, combinados segundo táticas ilegíveis mas estáveis a tal ponto que constituem regulações cotidianas e criatividade sub-reptícias que se ocultam somente graças aos dispositivos e aos discursos, hoje atravancados, da organização observadora (CERTEAU 1994: 175).

Nesse sentido, Certeau propõe acompanhar essas práticas indisciplinadas a fim de desenvolver uma “teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido”, colocando, dessa maneira, o espaço como um lugar praticável.

No caso do Inhotim, me fundamento nessa discussão a fim de compreender a construção do espaço e sua relação com a arte como uma possibilidade de produção de presença ao caminhar pelas galerias, obras e jardim botânico. Há uma ordem construída que relaciona arte contemporânea e natureza, mas que é recortada pelo caminhar do visitante (cf. CERTEAU 1994: 188) e esse caminhar à deriva, pois o espaço não impõe nenhuma ordem transitória, possibilita a apreensão do espaço pela descoberta. Em uma comparação com a prática de contar lendas, Certeau coloca esse caminhar como um exílio, como algo que cria o novo a partir de algo que já está dado:

o que produz esse exílio caminhante é muito precisamente o legendário que falta hoje no lugar próximo. É uma ficção que tem aliás a dupla característica, como o sonho ou a retórica pedestre, ser o efeito de deslocamento e de condensações. Num corolário, pode-se medir a importância dessas práticas significantes (contar lendas) como práticas inventoras de espaços (CERTEAU 1994: 187-188).

Pratica-se, então, o espaço como um lugar vivo, como um lugar que produz, a cada caminhada, novas apreensões. Essa questão será ressaltada na tentativa de compreender 1) a linguagem como uma dimensão de um desejo contemporâneo de se falar sobre a

presença e 2) a educação em diálogo com a experiência estética como um campo produtivo para a produção de presença.

Ainda sobre a recepção, emprego o conceito de *cosmopolitismo*, como utilizado pela historiadora Rhiannon Mason, a fim de compreender o espaço do Inhotim como um espaço de compartilhamento de sensações contemporâneas específicas. Mason, ao propor a noção de uma *museologia cosmopolita nacionalmente situada* compreende que os museus históricos podem se reinventar na contemporaneidade. O conceito de cosmopolitismo é então repensado a partir da idéia de espaço. Atualmente, com as discussões sobre globalização, pode-se pensar, segundo a autora, novas abordagens para os museus levando em conta o que o conceito de cosmopolitismo pode trazer. É certo que Mason emprega o conceito para formular a noção de uma *museologia cosmopolita nacionalmente situada* para pensar os museus históricos ressaltando que as questões que eles trazem, relativas à memória, identidade e história podem e devem ter uma perspectiva cosmopolita devido a atual configuração de tempo e espaço, em que essas duas instâncias estabelecem um diálogo potencial devido ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação e informação. Hoje em dia, a maioria dos museus utiliza-se de uma plataforma virtual para dialogar suas questões e não só, eles estão imbricados em uma noção de tempo e espaço que levanta questões como alteridade e desenvolvimento humano. Desde 1974, por exemplo, o ICOM (International Council of Museums – Instituto Internacional de Museus) incorpora na definição de museu a dimensão essencial de servir à sociedade e seu desenvolvimento. Hoje essa dimensão é uma determinação no trabalho dos museus de contribuir concretamente para o desenvolvimento humano (POSTULA 2012: 31). Desde então, o museu acaba se definindo como um espaço que se relaciona com “a vida do presente e do futuro” e que “incorpora os cidadãos como parte do ser discurso” (POSTULA 2012: 31). O Inhotim como um museu de arte contemporânea – traz não somente questões relativas à memória, identidade e história, mas amplia a noção de museu agregando questões relativas à educação, sustentabilidade e acessibilidade. Esse não é um movimento somente do Inhotim, constitui-se como um movimento global de compreensão sobre o museu como espaço sócio educativo e de interação com as comunidades onde estão localizados.

Procurei relacionar toda essa idéia de cosmopolitismo nos museus com as idéias de Jacques Rancière sobre estética e política. O filósofo francês no livro *A partilha do sensível* repensa a relação entre essas duas instâncias da vida e elabora a noção de

partilha do sensível a fim de compreender um comum que é partilhado em diferentes espaços, tempos e atividades (RANCIÈRE 2009: 15). Indo além das compreensões de que a estética é usada pela política de forma nodosa, como uma simples “captura perversa da política por uma vontade de arte” (RANCIÈRE 2009: 16), Rancière coloca que a *partilha do sensível* como uma forma de estética que *a priori* está presente na base política: “existe, portanto, na base política, uma ‘estética’ que não tem nada a ver com a ‘estetização da política’ própria a ‘era das massas’, de que fala Benjamin” (RANCIÈRE 2009: 16). Nesse sentido, a *partilha do sensível* constitui-se como

um modo de, ao mesmo tempo, dividir e compartilhar a experiência sensível comum. Para o autor, essa estética primeira – a “partilha do sensível” – é uma espécie de forma a priori da subjetividade política, uma distribuição conturbada de lugares e ocupações, um modo negociado de visibilidade (FREITAS 2006: 2016).

Chego aqui ao ponto que interessa ao diálogo com o conceito de cosmopolitismo nos espaços museais e principalmente no espaço do Inhotim constituído na relação entre arte contemporânea e natureza. Segundo Rancière, a *partilha do sensível* coloca em evidência

a questão das ‘práticas estéticas’, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade (RANCIÈRE 2009: 17).

Em outras palavras, o que Rancière coloca é que “as práticas estéticas como formas de visibilidade da arte” colocam a questão da especificidade dessas práticas em um tempo e espaço. Nesse sentido são compreendidas dentro do regime das artes que o autor denomina *estético*, em contraposição ao regime representativo, onde “a noção de representação ou de *mimesis* organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar” (RANCIÈRE 2009: 31). O regime é estético porque dentro dele a arte é compreendida como “um modo de ser sensível”; a arte não é definida pelas diferenças entre as formas de fazer e sim pelo “modo de ser sensível próprio aos produtos da arte [...] ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível” (RANCIÈRE 2009: 32). Nesse sentido, as artes teriam em si algo em comum que é relacionado às instâncias do sensível e partilhado independente da época e de noções classificadoras.

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se firma a si mesma (RANCIÈRE 2009: 34).

A autonomia da arte está fundada na relação entre arte e vida. Nesse sentido, independente de suas formas, a arte compartilha algo por si mesma. No caso do Inhotim, a arte contemporânea e o espaço com a qual se relaciona, compartilha uma sensibilidade específica que pode ser potencializada ao compreendê-los dentro dessa nuance do cosmopolitismo. Isso, pois o conceito como utilizado por Rhiannon Mason evidencia a dimensão do espaço como lugar de compartilhamentos de experiências.

Em seguida, diante dessas considerações, tento fazer um contraponto ao conceito de cosmopolitismo e ao modo como a arte é usada em algumas instâncias do cotidiano por meio das idéias de Hal Foster. Em *O complexo arte-arquitetura*, Foster problematiza a relação majoritariamente imagética que a arte adquiriu na contemporaneidade. A tese de Foster compreende a complexa relação entre arte/arquitetura como um aspecto definidor da cultura atual. Para chegar a essa conclusão, o crítico e historiador da arte norte americano perpassa os movimentos artísticos do final do século XX e início do século XXI como o pós-modernismo e o minimalismo a fim de compreender as mudanças que a arquitetura sofreu nesse ínterim. Nessa análise, Foster ressalta como o minimalismo teve grande influência na arquitetura a ponto de deixar de ser compreendido como um movimento artístico na medida em que trabalhava somente a monumentalidade dos edifícios. Todo esse processo levou a uma separação entre o indivíduo e o espaço e deu origem ao que o autor chamou de “estilos globais”. Esses estilos fundamentam-se na associação da arte com a arquitetura como “um lugar primordial da criação de imagens e da configuração de espaços em nossa economia cultural” (FOSTER 2015: 6-7). Foster ressalta que a configuração desses espaços não se caracteriza somente em espaços artísticos, como museus e galerias, mas também a outras instituições, “na medida em que corporações e governos recorrem à conexão entre arte e arquitetura para atrair negócios e dar às cidades uma marca distintiva” (FOSTER 2015: 6-7). Toda essa configuração, segundo o autor, faz emergir uma “economia da experiência” onde as instituições respondem a um capitalismo

contemporâneo que subjaz a cultura à economia, fazendo emergir um “cosmopolitismo banal” em que a arte tem um valor simplesmente imagético. Podemos pensar a modelação do Inhotim dentro dessa configuração, na medida em que é uma instituição ativa nessa economia artística. Mas, levando em consideração a análise de Foster e seu questionamento sobre “que relação a arte e arquitetura contemporâneas guardam com uma cultura mais ampla que valoriza a intensidade da experiência” (FOSTER 2015: 8-9) tentarei compreender como a experiência com a arte pode ser potencializada por meio de noções que evidenciam a presença das coisas e sua relação com o corpo e como a ideia de cosmopolitismo pode ser trabalhada de dentro para fora do museu, como uma tentativa de mostrar que o contato com aquele tipo de arte e espaço, não está deslocado de questões cotidianas.

CAPÍTULO I

ENTRE TRADIÇÕES E CONTEMPORANEIDADES. SOBRE AS POSSIBILIDADES DO PASSADO EM UM MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA.

Este capítulo tem como objetivo propor algumas questões teóricas para respondermos a seguinte pergunta: o que a experiência dos museus contemporâneos nos diz sobre a temporalidade contemporânea? Para responder essa questão, faz-se necessário um estado da arte sobre o papel dos museus na sociedade ocidental. Desse estado da arte, podemos perceber a emergência de questões sintomáticas de uma configuração temporal específica que tenciona tradição e modernidade. Essas duas esferas da experiência humana serão problematizadas pelo exemplo de um museu de arte contemporânea que possui ações patrimoniais com as tradições do seu entorno, a saber, o Inhotim. A partir de alguns pontos da experiência do Inhotim como museu de arte contemporânea e articulador de ações educativas e patrimoniais, tentarei problematizar as questões que estão sendo levantadas em diversas discussões sobre o papel do museu na sociedade contemporânea.

Do século XIX pra cá mudanças conceituais ocorreram nas discussões sobre o papel dos museus e a conceituação do patrimônio em relação à memória. Quais mudanças foram essas e como elas ocorreram são as questões basilares para compreensão do papel dos museus hoje na sociedade contemporânea. Para tanto, as discussões sobre “tempo presente” fundamentarão nossa perspectiva epistemológica do fenômeno dos museus contemporâneos, a partir dos autores Hans Ulrich Gumbrecht, Andreas Huyssen e François Hartog. Delimitarei o debate entre esses autores através de seus conceitos e categorias analíticas tentando entrelaçar suas perspectivas na tentativa de estabelecer uma sistematização do tema. Dessa maneira acredito poder estabelecer parâmetros analíticos para o debate sobre como o patrimônio e os museus respondem às mudanças sociais contemporâneas.

O Instituto Inhotim entra aqui como um fenômeno cultural que expressa uma das formas de percepção e relação contemporâneas do homem com o tempo. Hans Ulrich Gumbrecht evidencia a nossa relação com o tempo e o espaço a partir do conceito de *presença*. O autor coloca que vivemos um momento da experiência humana

caracterizado pela tensão entre uma “cultura de sentido” e uma “cultura de presença”. A primeira esta ligada a uma autorreferência baseada na relação cartesiana de atribuição de sentido entre sujeito e objeto e projeção de futuro; e a segunda a uma autorreferência ligada a uma integração entre espaço e tempo, onde a perspectiva de mudança não existe. Com essa tipologia das culturas, Gumbrecht pretende abrir novos caminhos de análise para as humanidades que estejam além da produção de sentido somente. O autor afirma que a percepção dos objetos culturais e artísticos pode ser potencializada pelo conceito de *presença*, como algo que evidencia a materialidade das coisas. Assim, algo que não conseguimos alcançar através do sentido poderia ser estudado através da presença, como por exemplo, a permanência de certos passados no presente. Permanência esta não somente através de tradições, mas também através do “toque material” que exercem no corpo humano. Essas reflexões serão usadas para pensarmos através do exemplo do Inhotim, as transformações que as noções de museu e patrimônio vêm sofrendo desde o século XIX e como elas estão dialogando com as questões relativas ao espaço, público e memória.

No caso específico deste capítulo, utilizarei alguns artigos produzidos pela Diretoria de Inclusão e Cidadania sobre o seu trabalho com as tradições locais. Ao tomar como exemplo essa instância do Inhotim e fundamentando-nos na premissa de que vivemos uma obsessão em relação à memória, pretendo analisar outra forma de ligação do passado com o presente, qual seja, a patrimonialização. Como essa institucionalização do patrimônio, que não rompe com o passado, mas procura ligar o presente a ele, é trabalhada? Tendo em vista as transformações das experiências no tempo e que a patrimonialização não está mais ligada somente à preservação da memória, que conceitos e noções a estão fundamentando hoje? Para tanto, farei um diálogo com produções que discutem o museu contemporâneo como uma instituição social a serviço do desenvolvimento humano, assim, acredito poder acessar um panorama do que vem a ser o papel e o espaço dos museus na sociedade hoje.

Antes de apresentar esse estado da arte sobre o papel social do museu e de vincular esse panorama a uma reflexão mais aberta sobre a materialidade do passado, da memória e do patrimônio, é necessário uma ambientação com as características de formação do nosso presente e com as sensações provocadas por certos eventos histórico-políticos do século XX. Para tanto, recorro à análise dos três autores acima já citados que escrevem em uma perspectiva epistemológica sobre as transformações temporais e espaciais da contemporaneidade. Portanto, o capítulo abordará as questões

dos autores tendo como horizonte as experiências de transformação no tempo que atuaram e atuam nas práticas museais e patrimoniais.

1.1 BREVES APONTAMENTOS SOBRE A EPISTEMOLOGIA DO PRESENTE

O “tempo presente” tem crescido como tema de estudo em muitas áreas das humanidades (APPADURAI 1986, 2005, GUMBRECHT 1998, 2010, 2014, HUYSSSEN 2000, 2014; HARTOG 2013, LÉVY 1999, CASTELLS, 1999). Isso nos faz pensar sobre o que vem provocando tamanho interesse sobre o tema. Poderíamos citar alguns exemplos de experiências cotidianas que nos remetem à reflexão do nosso atual tempo histórico como, por exemplo, as novas tecnologias de comunicação e informação que exercem um papel complexo na percepção do presente. Essa complexidade está ligada ao que o sociólogo Manuel Castells chamou de “renovação da linguagem do aprendizado” que se inicia na década de 1960 provocada exatamente pela revolução tecnológica concentrada na comunicação e informação (CASTELLS 1999: 39). Esse novo sistema de comunicação promove uma integração global da produção e da distribuição de palavras, sons e imagens de nossa cultura, personalizando-os ao gosto das identidades e humores dos indivíduos, por meio de uma nova linguagem universal digital. Diante desse contexto, somos atingidos por uma infinidade de informações que chegam até nós de diversas maneiras e por diversos meios (CASTELLS 1999: 40).

Dentre essas informações encontram-se conhecimentos diversos sobre o passado. Cada vez mais essa esfera da vivência humana acomete a experiência cotidiana em filmes, séries, livros e jogos eletrônicos, além de um fluxo grande de revistas centradas em temas históricos. Hans Ulrich Gumbrecht descreve essa situação através da categoria *cronótopo*² que sinaliza a conjunção entre tempo e espaço específicos. No caso da atual configuração temporal, essa conjunção é caracterizada pela presença excessiva do passado, um futuro restrito de possibilidades globais e um presente que não faz mais a transição entre esses dois tempos; ele é, em essência, estagnado em si mesmo³. “Presente alargado” é como Gumbrecht define o nosso tempo:

² A categoria é do filósofo Mikhail Bakhtin e é usada por Gumbrecht no sentido empregado por Jean-Luc Nancy em *The Birth to Presence* (1993).

³ Para uma compreensão sobre as questões sobre o tempo histórico e sobre as distinções entre passado, presente e futuro, ver o livro editado por Chris Lorenz da Universidade de Bochum e Berber Berenage da Universidade de Ghent. Quatro temas são abordados no livro: as questões da ruptura no tempo e as

como o presente é o ponto de convergência entre um passado que não nos sentimos dispostos a abandonar e um futuro no qual não queremos ingressar, faz realmente sentido que experienciemos esse presente como ‘expansivo’ (GUMBRECHT 1998: 22).

Na perspectiva do autor, o fato do futuro ser algo tão incerto e anunciado como desagradável, faz com que tememos nos distanciar do passado. A presença do passado nesse sentido e a distancia do futuro causa uma desaceleração do tempo histórico, em um sentido macroestrutural. O tempo mais devagar aponta para uma mudança de hábito epistemológica que passa da organização das interpretações sobre o mundo na perspectiva da evolução, para variadas inteligibilidades baseadas na simultaneidade de experiências provocada pelo excesso de passado⁴ (GUMBRECHT, 1988, p. 22-23). Gumbrecht elabora essa caracterização do presente em diálogo com a configuração temporal anterior, a do “cronótopo historicista”. Neste cronótopo, o passado era tido como algo a ser superado no presente para que o futuro fosse construído com base nos progressos filosóficos e tecnológicos.

Ainda vivemos algumas características desse cronótopo historicista, como a crença de que o desenvolvimento tecnológico nas áreas da saúde e da informação fará com que superemos doenças e barreiras comunicacionais. Mas ao mesmo tempo, essa maneira de encarar a tecnologia foi sendo gradativamente colocada à prova diante da experiência de dominação do imperialismo, das duas guerras mundiais, das experiências científicas nos campos de concentração, dos genocídios, das ditaduras militares. Esses acontecimentos acabaram com a crença de que o homem era racional o bastante para caminhar junto com a história rumo a um futuro avançado em termos éticos. É exatamente essa configuração de experiências que caracteriza o “presente alargado” proposto por Gumbrecht. Na medida em que há essa descrença e relação ao futuro, nos agarramos ao passado, para lembrá-lo, mas também para preservá-lo das destruições e esquecimentos. Essa nova temporalidade traz consigo uma forma específica de lidar com o passado e conseqüentemente com a memória.

Andreas Huyssen (2000) analisa essa configuração a partir da emergência das práticas de memórias contemporâneas, evidenciando que a partir dos anos 1980 a centralidade temporal, ou seja, a sensação **do que** o tempo é, passou de “futuros

influências de eventos catastróficos nas experiências temporais; a análise filosófica sobre o tempo histórico; a compreensão do tempo fora da Europa e suas relações com o imperialismo, colonialismo e a globalização e a relação entre tempo e modernidade;

⁴As inteligibilidades, entretanto, não são provocadas somente pelo excesso de passado, mas também pela quantidade infinita de informações acerca de todo e qualquer tipo de assunto, seja ele cultural, político ou econômico, oriundas das transformações tecnológicas.

presentes” para “passados presentes”⁵. Refletindo sobre os usos políticos da memória Huyssen constrói seu argumento sobre a relação entre o excesso de memória e a globalização. Para o autor, “não há dúvidas de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo” (HUYSSSEN, 2000, p. 15). O enfoque dado à memória é ampliado pela *desestabilização temporal e pela fragmentação do espaço*, conjunturas advindas do processo de aceleração das inovações tecnológicas. A modernidade, segundo Huyssen, lamenta a perda de um passado seguro por fronteiras estáveis e por uma cultura circunscrita que direcione o cotidiano dos indivíduos. Essa sensação é provocada por “uma fantasmagoria de perda gerada mais pela própria modernidade do que pela sua pré-história”. Huyssen caracteriza a cultura contemporânea da memória como uma “tentativa (...) de garantir alguma continuidade dentro do tempo, para propiciar alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e nos mover.” (HUYSSSEN 2000: 30). Não confiamos muito mais na assertiva de que podemos aprender com a história, mas “a cultura da memória preenche uma função importante nas transformações atuais da experiência temporal, no rastro do impacto da nova mídia na percepção e na sensibilidade humanas.” (HUYSSSEN 2000: 25-26). Essa estrutura é a resposta para a emblemática pergunta feita pelo autor do “por que estamos construindo museus como se não houvesse amanhã?”. A resposta do autor vai perpassar as reflexões de Hermann Lübbe sobre a compensação histórica⁶ para desenvolver sua hipótese de que necessitamos da memória e da musealização para “construir uma proteção contra obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e espaço” (HUYSSSEN 2000: 28). Entretanto, segundo Huyssen, a musealização contemporânea não compensa totalmente as “destruições da modernização no mundo social”, pois a indústria cultural midiaticizada desestabiliza qualquer passado que se quer guardar. “A própria musealização é sugada neste cada vez mais veloz redemoinho de imagens, espetáculos e eventos e, portanto, está sempre em perigo de perder a sua capacidade de garantir a estabilidade cultural ao longo do tempo”

⁵ A denominação é influenciada pela categoria elaborada por Reinhart Koselleck de “futuro passado” (Cf. HUYSSSEN, 2000).

⁶ Dois artigos são fundamentais para compreendermos a noção de “compensação histórica” elaborada por Lübbe: *The contraction of the present*. In: ROSA, Hartmut & SHEURMANN, William. High speed society; social acceleration, power, and modernity. University Park: The Pennsylvania University Press e *Esquecimento e historicização da memória*. Estud. hist. (Rio J.) [online]. 2016, vol.29, n.57, pp.285-300. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-21862016000100015>. Uma perspectiva próxima a de Lübbe é pensada no artigo de Mateus Pereira e Sérgio da Mata, “Transformações da experiência do tempo e pluralização do presente” (2012).

(HUYSSSEN 2000: 30). Musealizar é uma consequência do tempo acelerado em que vivemos, mas também pode ser uma vítima dessa temporalidade centrada na inovação técnica.

Outra resposta possível pode, segundo as interpretações deste trabalho, perpassar as noções de *Stimmung*, humor e atmosfera elaboradas por Hans Ulrich Gumbrecht (2014). O autor propõe encararmos essa presença do passado na perspectiva de *Stimmung*, uma palavra que tem uma história conceitual bastante complexa⁷. Segundo a elaboração de Gumbrecht, *Stimmung* que pode ser traduzido por “clima” (em uma relação de sensação mais próxima com o clima atmosférico), diz respeito à evocação de certas situações históricas que são provocadas pelo mais leve toque material no corpo humano. Esse toque material pode advir da melodia de uma música, do contato com objetos antigos, fotografias, filmes, etc. Nesse sentido, “clima” é uma noção que compreende as instâncias do passado (“objeto” que traz a sensação) e do presente (a sensação sentida) e as possíveis interações entre elas. Assim, Gumbrecht afirma que devemos encarar o passado a partir da categoria de *clima histórico*, ou seja, através de sua historicidade e possibilidade de presença no tempo⁸.

Se o clima tem uma historicidade, ele pode ser sentido coletivamente em situações político-culturais específicas. Esta é a primeira linha de compreensão da noção para este trabalho: o clima como situação histórica. Dessa maneira, da configuração temporal do presente amplo emerge um clima específico. Gumbrecht denomina essa situação climática de “latência” (2014) e propõe que a experienciamos desde o final da Segunda Guerra Mundial. O autor caracteriza a “latência como origem do presente” por ainda sentirmos certas sensações que estavam presentes no contexto pós-guerra; como por exemplo, o fato de vivenciarmos, abstratamente, a experiência de autodestruição através de vários indicativos expressos na ecologia, ou por já aceitarmos a morte como uma condição possível. Essas sensações advêm das experiências tecnológicas cujos avanços são intermináveis e que, direta ou indiretamente, nos lançam a pergunta sobre uma possível destruição mundial. Mas há também as experiências positivas das tecnologias em relação às comunicações, à ecologia, à saúde e as novas práticas de memória. Na interpretação desse trabalho, tal configuração de positividade e

⁷ Gumbrecht faz uma história do conceito de *Stimmung* a partir do Dicionário de Conceitos de David Wellbery, retratando como a palavra foi sendo associada à noção de ambiência.

⁸Valdei Araújo analisar a disciplina História da Historiografia como “atividade de fronteira” a partir da abertura aos diferentes fenômenos históricos que possibilitariam uma “recuperação de certa experiência histórica”.

negatividade em relação à tecnologia produz um clima de latência, caracterizado por uma ambivalência em relação à relação do nosso corpo com mundo e pela incapacidade de sabermos onde estamos, ou para onde todo esse desenvolvimento irá caminhar.

É comum para os autores que mobilizo neste trabalho a ideia de que vivemos um tempo em constante transformação. Essa transformação advém exatamente das constantes inovações tecnológicas que têm um papel essencial na aceleração do tempo. Essa aceleração é uma das características da modernidade⁹ e prevalece de diferentes formas no nosso presente. Gumbrecht visualiza essa aceleração do tempo e fragmentação do espaço pela evolução constante das tecnologias de informação e comunicação. Para o autor a relação entre realidade e verdade foi rompida diante dessa evolução tecnológica e os *reality shows* são exemplos emblemáticos disso¹⁰. Entretanto, essa situação acelerada e fragmentada do tempo-espaço é ambivalente e pode ser percebida pela experiência com o ambiente midiático, pois as tecnologias comunicacionais chegaram perto de emancipar a nossa experiência vivida dos lugares que nossos corpos ocupam, mas ao mesmo tempo podem nos atentar para o desejo de presença, para a não emancipação entre experiência e corpo:

(...) essas mesmas telas também podem despertar novamente um medo e um desejo pela realidade substancial que perdemos. Muito claramente, nossas reações podem ir para um lado ou para o outro. A estranha lógica que me interessa e que estou tentando apontar parece ser a seguinte: quanto mais perto estamos de cumprir os sonhos de onipresença, e quanto mais definitiva parece ser a subsequente perda dos nossos corpos e da dimensão espacial da nossa existência, maior se torna a possibilidade de reacender o desejo que nos atrai para as coisas do mundo e nos envolve no espaço dele (GUMBRECHT 2010: 172).

Nesse sentido, para Gumbrecht a estrutura essencial do presente alargado é expressa pela simultaneidade de tempos, a sensação de latência e o desejo de adjacência entre experiência e corpo, tudo isso sendo proporcionado pela inovação tecnológica da comunicação. Ainda segundo Gumbrecht, a compreensão das transformações no tempo histórico contemporâneo e as possibilidades de se pensar novas atuações no presente

⁹ Segundo Reinhart Koselleck, essa aceleração começa no final do século XV com as grandes navegações, a invenção da imprensa e o avanço da ciência. Entretanto ela se acentua no século XVIII, mais precisamente entre 1780-1830, período conceituado pelo autor como *Sattelzeit*. (Cf. KOSELLECK 2009).

¹⁰ Em “Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos”, há um ensaio específico sobre a mudança de realidade no mundo moderno. Retomando a proposta de Hans Blumenberg sobre as mudanças de experiência da realidade desde a Grécia Antiga, Gumbrecht foca a atenção no conceito de realidade “que se constitui *na experiência da resistência*, na realidade como *o que para o sujeito é inassimilável*”: a realidade passa a apreendida como experimentação, já que a verdade não pode ser alcançada. (GUMBRECHT 2012: 75-86).

estariam ligadas à proposta de encarar o passado como realidade no presente, ancorado principalmente em experiências estéticas. Tendo em vista essas considerações, a proposta desse capítulo consiste em entender a patrimonialização como uma das formas de presença do passado possíveis no nosso presente.

Mas para problematizar essa proposta, uma compreensão diferente sobre a patrimonialização no contexto de aceleração temporal se faz necessária. O historiador francês François Hartog (2013) entende essa transformação como um tempo em “crise” onde novas formas de lidar com o mundo surgem em resposta à falta de direcionamento da vida prática do homem. Os indícios e sintomas dessa crise são expressos por “duas palavras mestras: memória e patrimônio” que preconizam o surgimento de “um novo regime de historicidade, centrado no presente” (HARTOG, 2013, p. 31), o presentismo. Assim como Gumbrecht que caracteriza o atual presente como um tempo alargado devido a presença do passado e a redução das possibilidades de futuro, Hartog concebe o presente como algo hipertrofiado devido aos rápidos desenvolvimentos tecnológicos. Segundo o historiador francês, a sociedade de consumo produz a sua própria necessidade da constante invenção de novas tecnologias. Esse desenvolvimento é tão rápido que torna “obsoletos as coisas e os homens, cada vez mais depressa”. Entretanto, em meio a assídua aceleração do tempo proporcionada pelo desenvolvimento tecnológico e pela “economia midiática do presente [que] não cessa de produzir e de utilizar o acontecimento”¹¹, Hartog nos alerta para as fendas - “brechas” - produzidas pelo presente. Estas mostram o caráter pessimista em relação ao futuro que o presentismo carrega, pois “o presente, no momento mesmo em que se faz, deseja olhar-se como já histórico, como já passado” (HARTOG 2013: 148-150). Para ele, os museus e a multiplicidade das políticas patrimoniais são fatores sintomáticos desse medo do futuro e dessa ânsia de tudo querer lembrar. As reflexões sobre memória que Hartog mobiliza partem em essência do que Pierre Nora diz sobre o desaparecimento das “sociedades-memórias”. Esta é uma das razões pelas quais o presente é hipertrofiado: o desaparecimento da memória ocasiona um discurso excessivo sobre ela.

Diferentemente dos outros autores, Hartog concebe o tempo presente como descontinuidade em relação ao passado: “o passado não está mais ‘no mesmo plano’”. Por consequência, fomos ‘de uma história que se procurava na continuidade de uma

¹¹Já na década de 1970, Pierre Nora mobiliza as questões relativas ao acontecimento como fato. O autor situa o diagnóstico do presentismo na emergência da própria sociedade/cultura de massa. (Cf. NORA 1995).

memória a uma memória que se projeta na descontinuidade de uma história” (HARTOG 2013: 163). A citação é emblemática para entendermos o pensamento do historiador francês, na medida em que pressupõe um distanciamento da história (passado) e consequente excesso de memória. Segundo Hartog, somos capazes de falar sobre memória porque ela não existe mais como continuidade e coesão e porque o passado não está mais presente como na configuração temporal anterior ao regime futurista. Hartog vê a sedução pela memória, pela conservação e patrimonialização como efeito de uma crise do tempo em que vivemos. Vale deixar claro que a proposta desse capítulo não é abarcar de forma totalizante as reflexões desses autores, mas colocá-las em perspectiva a fim de construir um terreno para pensarmos a especificidade do Inhotim como lugar de produção de conhecimento relacionado à arte, educação, inclusão e compreensões acerca da experiência temporal. Outro ponto importante é ressaltar que a perspectiva de leitura adotada para a obra de Hartog não significa a negação de sua teoria, mas sim um contraponto para as outras leituras, visando a problematização.

Tendo em vista essas reflexões sobre as experiências de aceleração do tempo e a consequente mudança de perspectiva em relação à memória, suas políticas e a patrimonialização, podemos pensar agora como esse processo de transformação da função do espaço museal é uma expressão específica de um clima de latência característico do presente amplo.

1.2 TRANSFORMAÇÕES ATRAVÉS DO TEMPO: DO MUSEU TEMPLO AO MUSEU SOCIAL

Essa seção apresenta um panorama das principais transformações ocorridas nas noções de museu e patrimônio. Como todo estado da arte sobre um tema, essa seção é uma escolha de leituras e está sujeita ao risco do arbitrário. Isto dito, o panorama a ser feito tem como objetivo demonstrar que as transformações nas noções caracterizam-se como indícios de um novo modo de lidar com a temporalidade. É claro, essa nova forma de encarar o tempo não é homogeneizadora de todas as experiências espaço-temporais da cultura. O processo de mudança no entendimento do que vem a ser um museu e do que é patrimônio é impulsionado por questões histórico-políticas que têm impactos específicos em diversas localidades. Assim, as novas conceituações que vão sendo

pensadas no campo dos estudos museais podem ser encaradas como fenômenos histórico-culturais, que apesar de suas especificidades, trazem consigo a noção norteadora de que o museu deve se adequar as necessidades da comunidade em que está inserido. Esse norte é a premissa da Museologia Social, uma das vertentes dos estudos museais que emerge do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM). Nesta seção particularmente, usarei a conceituação de Museologia Social apresentada por Mário Chagas e Inês Gouveia (2014).

As discussões sobre o movimento da Museologia Social serão motivadas pelos encontros do Conselho Internacional de Museus em parceria com a UNESCO, dando origens a quatro principais documentos sobre a nova função dos espaços museais. A Declaração de Santiago do Chile (1972), que estabeleceu uma compreensão mais profunda do museu como espaço integral de uma comunidade; a Declaração de Quebec (1984), importante por reconhecer a Museologia Social como prática teórico-metodológica; a Declaração de Oxatepec (1984) e a Declaração de Caracas (1992), tiveram sua importância na medida em que refletiram sobre a realidade social, política e histórica da América Latina, em um contexto de crítica ao modelo museográfico imposto da Europa. Nesse sentido, a estrutura dessa seção acompanhará esse movimento contemporâneo da museologia ocidental para problematizarmos as concepções anteriores de museus e patrimônio.

A prática de colecionar objetos sempre esteve presente na experiência do homem com seu espaço, entretanto não é preocupação desse capítulo fazer uma cronologia exata desse processo¹². Os museus, por sua vez, tiveram um papel bastante central com essa prática na cultura ocidental, fundamentando percepções sobre a história da humanidade e do mundo natural através de seus objetos e coleções. Comumente representado em seu mito de origem como o templo das musas (*museion*) na Grécia, o museu como um lugar de cultivo e preservação das artes e da ciência passará por várias mudanças de perspectivas em relação ao espaço e comunicação com público. Nos séculos XVI e XVII, por exemplo, a prática de colecionar objetos cresceu devido às descobertas feitas nos “novos mundos”. Desses objetos formaram-se grandes coleções dando origem aos famosos *Gabinetes de Curiosidades* ou *Câmaras de Maravilhas*, lugares de estudos científicos sobre plantas, minerais, animais e objetos artesanais das

¹² Para uma compreensão acerca desse processo, ver o texto de Krzysztof Pomian, “Coleção”, onde o autor aborda as transformações do status dos objetos de coleção para objetos dentro do museu. POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. v. 1 (Memória-História) Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

populações das terras encontradas. No final do século XVIII, no contexto dos movimentos nacionais europeus, o museu terá sua dimensão alargada para outros públicos, que não só os estudiosos das ciências naturais e humanidades, dando origem, assim, aos grandes museus nacionais. Nos rastros da Revolução Francesa e da influência do modelo de conhecimento enciclopédico, o espaço do museu terá sua atuação modificada justamente pelas demandas do seu novo usuário, o povo. Em 1793, surge o *Musée du Louvre* acompanhando a fusão entre conhecimento enciclopédico, exposição e público emergindo assim o conceito moderno de museu¹³. No século XIX, no contexto do imperialismo, o modelo europeu de edificação, museografia e gestão, será transfigurado para outras realidades territoriais, preocupando-se exclusivamente com a exposição de objetos específicos que legitimassem certa narrativa de construção nacional.

A partir de princípios do século XIX, o desenvolvimento dos museus no resto do mundo é um fenômeno puramente colonialista. Foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais; obrigaram as elites e os povos destes países a ver sua própria cultura com olhos europeus. Assim, os museus na maioria das nações são criações da etapa histórica colonialista (VARINE 1979: 12 *apud* CHAGAS; GOUVÊA 2014: 10).

Pelo menos até a primeira metade do século XX “predominou no mundo ocidental uma prática de memória, patrimônio e museu inteiramente comprometida com a defesa dos valores das aristocracias, das oligarquias, das classes e religiões dominantes e dominadoras” (CHAGAS; GOUVÊA 2014: 17). A partir da década de 1980 as reflexões sobre as novas práticas museológicas, como por exemplo, os ecomuseus, passam a estruturar-se dentro da corrente denominada pelo museólogo francês André Desvallées de Nova Museologia. Desde então encontros são organizados pelas redes do ICOM para pensar esse movimento da nova museologia. A museologia social, por exemplo, é uma das perspectivas emergentes do Movimento Internacional para uma Nova Museologia, e vai problematizar o papel dos museus na sociedade, ou seja, a adequação das práticas museológicas às transformações da sociedade contemporânea (CHAGAS; GOUVÊA 2014: 15).

¹³ Destaca-se também a importância da coleção do naturalista inglês John Tradescant na constituição da concepção moderna europeia de museu. A coleção do naturalista foi catalogada por Elias Ashmole e intitulada *Mesaeum Tradescantianum*, primeiro catálogo do estilo publicado na Inglaterra e ainda hoje marco para os estudos museais ingleses. A coleção foi doada por Ashmole à Universidade de Oxford dando origem ao *Ashmolean Museum* em 1683. Outro importante marco é a criação do *British Museum* em 1759 pela coleção de Hans Sloane, físico e colecionador inglês.

A agenda contemporânea do debate sobre o papel social do museu pode ser vista em vários países. Uma visão mais geral sobre essas discussões pode ser acessada pelo ICOM, o Conselho Internacional de Museus e pelas várias redes de produção de um “pensamento museológico” vinculado a ele. É claro que essas discussões não uniformizam os conceitos e noções quando se pensa o papel dos museus contemporâneos. Diferentes perspectivas variam de acordo com a localidade, necessidades e pressupostos de uma determinada comunidade. O que pretendo ressaltar é que, mapear a agenda de discussão sobre o papel social dos museus como uma totalidade não é algo que será feito nesse trabalho. Tentarei acessar, portanto, a discussão que é feita em algumas associações de museus e aproximá-la de uma teoria que vai tentar lidar mais intensamente com as questões da materialidade. O intuito dessa aproximação é mostrar que certas noções que foram renegadas pelas humanidades, como “corpo”, “presença”, “sensível”, “sentimental”, podem exercer um papel importante na compreensão do nosso presente.

O ICOM foi criado em uma atmosfera complexa do pós-guerra, se desenvolvendo a partir das demandas discutidas na UNESCO, a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, criada em 1945. A UNESCO teve como prioridade construir pilares éticos e sociais para manter a paz mundial a fim de preservar o patrimônio que a humanidade veio construindo, respondendo assim à atmosfera latente da Guerra Fria. Hoje, a organização mantém a premissa original acrescentando que sua existência é ainda mais importante em um mundo que, apesar de conectado através da Internet, o que reforça a importância da economia criativa e sociedades do conhecimento, é “instável” e “incerto” em relação ao futuro. Nesse sentido, “a plena participação de todos no novo espaço público global é um pré-requisito para a paz e desenvolvimento mundial” (UNESCO, s.d.). A UNESCO vem estimulando então, a criação de novas instituições culturais, como Conselho Internacional para Monumentos e Sítios– ICOMOS (1965) e o Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauração de Bens Culturais– ICCROM (1959), todos vinculados à premissa da preservação e estudo do patrimônio cultural mundial. A apresentação desses conselhos tem como objetivo demonstrar que ainda vivemos uma atmosfera latente que impulsiona ações relativas à preservação de passados. Mas não só dentro desses grandes conselhos se constitui a reflexão sobre o patrimônio e o papel do museu diante desse clima de incertezas.

No Brasil, o papel de integração entre museu e sociedade cresce a partir de redes que se preocupam, não somente com a função de expor, estudar e catalogar as tradições e os passados locais, mas também compreendem o museu como um agente de desenvolvimento local. Elas atuam especificamente na comunidade onde estão localizadas, promovendo o desenvolvimento sustentável¹⁴ através do engajamento civil. Exemplos de redes são: a *Rede Cearense de Museus Comunitários*, *Rede dos Pontos de Memória e Iniciativas Comunitárias em Memória e Museologia Social do Rio Grande do Sul*, *Rede LGBT de Memória e Museologia social*, *Rede de Museologia social do RJ*, *Rede SP de Museologia social* e *Redes de Desenvolvimento da Maré*. Com ampla atuação, mesmo que às margens do poder público (CHAGAS; GOUVÊA, 2014, p. 18), todas elas têm o intuito de criar uma articulação mais efetiva e próxima com a comunidade onde estão inseridas.

A *Rede de Desenvolvimento da Maré*, por exemplo, é resultado de um processo de reflexão e ação constituído a partir do diálogo com a comunidade da Maré, localizada no Rio de Janeiro. A *Rede* surge com o objetivo essencial de conectar os projetos desenvolvidos no *Museu da Maré*, através da participação de diversos atores sociais em uma transformação cultural, política e econômica dessa comunidade. Assim, o *Museu da Maré* foi se constituindo como um dos maiores exemplos de estruturação de um museu comunitário que visa sua atuação para o desenvolvimento sustentável da comunidade: “o *Museu da Maré* desconstrói a idéia existente acerca dos museus monumentais e da história que abordam, uma vez que vem contar e preservar de uma maneira singular uma história popular e não elitista. É nesse sentido que dá ênfase à vida social dos moradores do complexo da Maré e os processos de comunicação para dentro e para fora da favela” (MUSEUDAMARÉ, s.d.).

A *Rede LGBT de Memória e Museologia social* consiste em outro exemplo emblemático das transformações que estamos aqui analisando. A rede foi criada no ano de 2012, “durante o V Fórum Nacional de Museus na cidade de Petrópolis-RJ [com] objetivo de mapear, identificar, registrar, salvaguardar, fomentar, promover, comunicar a memória e a história da comunidade LGBT” (REDELGBTMEMORIAMUSEOLOGIA, s.d.). Podemos perceber a permanência da função de catalogar e registrar a memória dialogando com uma função mais ampla de

¹⁴ O conceito de desenvolvimento sustentável tem sido usado no campo da museologia social como o desenvolvimento que advém da comunidade para a comunidade.

promover o acesso dessa memória em específico, que por muito tempo foi marginalizada.

A hipótese aqui é que esse movimento de redes no Brasil emerge dessas transformações que vem ocorrendo não só no campo da museologia, mas em diferentes âmbitos das humanidades, que de uma forma ou de outra respondem a essa atmosfera de latência. Constituem-se como preocupações políticas, culturais e econômicas de um cotidiano que se transforma incessantemente.

Internacionalmente, esse movimento de redes também acontece. Os exemplos apresentados também direcionam suas ações para a criação de diálogos com a sociedade civil a fim de impulsionar e/ou potencializar um papel mais ativo das pessoas na democracia. O primeiro exemplo é o programa *Museum Change Lives*, parte do Museums Association uma instituição britânica sem fins lucrativos que se propõe discutir novas práticas e teorias museais. O programa tem como premissa incentivar que “este é o momento certo para os museus transformarem sua contribuição para a vida contemporânea”. Através dos três princípios básicos de que os museus “aumentam o bem estar cotidiano”, “criam lugares melhores” e “inspiram idéias e pessoas” o *Museum Change Lives* discute, por meio de depoimentos de ações práticas os passos que os museus podem dar para “desenvolver seu impacto social”. O programa enfatiza que “todos os museus, não importa como tenham sido fundados ou qual o seu objeto, podem fundamentar mudanças sociais positivas” (MUSEUMS ASSOCIATION, s.d.). A frase é emblemática da transformação que o espaço do museu vem sofrendo e do papel que se espera que ele tenha no nosso presente, pois o espaço do museu não acompanha mais somente a definição de lugar de exposição de coisas antigas. A discussão dessa transformação passa pelo papel que os museus desempenham nas comunidades em que estão inseridos, mas não só; discute-se também o papel que essas instituições desempenham globalmente, ou seja, como elas respondem as incessantes modificações nas tecnologias de comunicação e informação e a um mundo cada vez mais cheio de informações.

O segundo exemplo que vem desempenhando considerável relevância na discussão sobre o papel social dos museus é o *Inclusive Museum*, parte do International Institute for The Inclusive Museum. Desde 2008 a comunidade vem organizando conferências anuais que têm como princípios “internacionalismo”, “interdisciplinaridade”, “inclusão” e “interação”, a fim de se pensar o futuro dos museus como instituições mais inclusivas (ONMUSEUMS, s.d.). Além do *Inclusive Museum*, o

Instituto Internacional para o Museu Inclusivo abrange o *On Sustainability*, uma comunidade focada na relação entre “meio ambiente”, “cultura”, “economia” e “sociedade” (ONSUSTAINABILITY, s.d.) e a Vietnam Field School, um curso anual que “analisa a forma como as convenções internacionais para a proteção do patrimônio e a salvaguarda da diversidade cultural, as estruturas de governança e planejamento local se cruzam dentro da gestão cultural integrada e interdisciplinar (...) fornecendo, assim, uma introdução crítica ao mapeamento cultural e às questões de gênero e idade no envolvimento da comunidade” (INCLUSIVEMUSEUM, s.d.). o fato do curso ser realizado no Vietnã, um país com muitas dificuldades econômicas, demonstra o objetivo que se tem de aprimorar as ações do museu em lugares fragilizados, seja política ou economicamente.

Por fim, o terceiro exemplo é o Asia-Europe Museum Network – ASEMUS, criado em 2000 com o objetivo de integrar a rede de museus asiáticos e europeus, em uma tentativa de “promover a compreensão mútua entre os povos da Ásia e da Europa por meio da atividade cultural baseada no museu de colaboração, estimulando e facilitando o compartilhamento e uso das coleções desses museus” (ASEMUS, s.d.), conferências, encontros, publicações, projetos educativos.

Essas experiências de conhecimento apontam para uma nova estrutura do presente que pensa de maneira prognóstica o futuro das instituições culturais e conseqüentemente o futuro da sociedade de uma forma geral. Nos termos de Gumbrecht, há uma descrença em um futuro coletivo em uma perspectiva ecológica e dos direitos humanos. Entretanto, apesar dessa latência em relação ao caminho que a humanidade segue, essa perspectiva da museologia social, do museu como um lugar de engajamento civil e de como eles constroem modos de ver e sentir que têm efeitos políticos e sociais ressalta, talvez, uma alternativa para esse diagnóstico. Nesse sentido a estrutura do “presente alargado” não fecha o “horizonte de expectativa” do presente, mas também não dispõem o futuro como completamente certo. Essas transformações pelas quais os museus vêm sofrendo e as experiências com as instituições culturais, demonstram as possibilidades de futuro que podemos pensar em relação à políticas de memória, a educação patrimonial e artística dentro de uma compreensão de desnaturalização do presente.

1.3 A “AMBIÊNCIA” DA PATRIMONIALIZAÇÃO EM UM MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA: SOBRE O PASSADO COMO PRÁTICA SENSÍVEL NO PRESENTE

O Instituto Inhotim localiza-se no município de Brumadinho, nos arredores da capital mineira. O lugar constitui-se como uma combinação de jardim botânico e arte contemporânea. Idealizado em meados dos anos 1980, o Inhotim é hoje um dos maiores expositores de arte contemporânea do mundo. Ao todo são 37 obras e galerias permanentes no espaço, além das exposições temporárias, tudo dentro de um jardim botânico composto por espécimes do mundo todo. Na maioria das instalações há a possibilidade de interação da obra com o público, como, por exemplo, em *Piscina* (figuras 2 e 3), do argentino Jorge Macchi, onde o visitante pode nadar; a galeria *Cosmococa* (figura 4) planejada pelos artistas Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, onde são projetadas imagens nas paredes e o visitante pode pular em uma piscina, deitar em colchões ou redes, e escutar a vibração da música de Jimi Hendrix; a instalação *Folly* (figuras 5 e 6) da artista Valeska Soares, em que o visitante é atingido pelo som de uma música romântica e pelas imagens de dois dançarinos projetadas e refletidas nos espelhos. A estrutura do Inhotim possibilita ao visitante uma experiência direta com o entorno, seja ele instalação, galeria, ou jardim botânico. Nessa estrutura várias atividades são desenvolvidas como os programas dos Educativos de Arte e Meio Ambiente, as visitas guiadas com escolas e outros públicos diferenciados, shows, apresentações de dança ou teatro. Em relação à visita, fica bem claro no mapa de apresentação que o visitante pode deixar-se levar pelas veredas entre natureza e arte do lugar, proporcionando assim uma vivência mais direta e intensa com o espaço. Com basicamente 13 anos de ação institucionalizada, o Inhotim representa um tipo específico de museu, onde ações sociais e inclusivas são planejadas e realizadas, dentro e fora do Instituto. O Inhotim é uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), ou seja, uma organização sem fins lucrativos. Assim sendo conta com “o aporte financeiro de empresas privadas e instituições públicas que investem na continuidade e manutenção de projetos sociais, educativos e culturais” (INHOTIM,

s.d.)¹⁵. Ao todo onze projetos de incentivo a cultura acontecem no Inhotim ou em Brumadinho, como por exemplo, o *Descentralizando o Acesso* e o *Laboratório Inhotim*, programas que trabalham com crianças e jovens da rede de ensino pública de Brumadinho.

Reconhecendo que o Inhotim é um exemplo da economia da cultura e da arte, ressalto que essa não é a preocupação desse trabalho, mas sim que há algo que conecta, cultural e historicamente, com o panorama de transformações epistemológicas do tempo presente. Esse novo modo de lidar com o tempo tem a ver com a experimentação de diferentes climas estéticos e das diferentes condições de possibilidades da história enquanto campo do conhecimento. É nesse sentido que Valdeci Araújo (2013) propõe uma compreensão da história hoje a partir da noção “analítica da historicidade”¹⁶, como a possibilidade de se abrir para diferentes temporalidades. No caso desta pesquisa, entende-se a analítica da historicidade como possibilidade de abertura para diferentes tipos de experimentações estéticas que podem gerar uma presença do passado. A compreensão da Diretoria de Inclusão e Cidadania como uma possibilidade dentro de um museu de arte contemporânea será tratada nesta seção a partir das análises de suas ações patrimoniais. A aproximação dessas ações com uma perspectiva teórica mais aberta a materialidade das coisas tem o objetivo de demonstrar como certas categorias e conceitos podem abrir outras possibilidades de futuro. Outro adendo importante é especificamente sobre a argumentação usada neste capítulo. Em princípio, pode parecer que só há o elogio em relação ao que o Inhotim apresenta ser e às práticas patrimoniais da Diretoria de Inclusão e Cidadania. Apesar de uma relativa concordância com os projetos educativos do Instituto, não consiste este o objetivo desse capítulo, mas apresentar essas ações e como essas práticas podem contribuir com a reflexão sobre ambiência, clima e presença. A Diretoria de Inclusão e Cidadania está presente nas ações programáticas do Inhotim desde, digamos, a sua institucionalização oficial. Ela “surgia como expressão do objetivo de fomentar projetos e programas que garantissem a acessibilidade, a interação e a inclusão social da população de Brumadinho e seu

¹⁵ Dentre essas empresas e instituições que patrocinam e apoiam os projetos culturais do Inhotim estão: Vale, Pirelli, Itaú, Banco Votorantim, IBM, Localiza, FIAT, CEMIG, Governo de Minas Gerais, Saritur, Café Três Corações, Ministério da Cultura e Governo Federal.

¹⁶ Compreender a história segundo a analítica da historicidade é atentar-se para “condições gerais e formas de produção do ‘nosso tempo’”, ou seja, podemos acessar os fenômenos culturais a partir da compreensão de que eles possuem certa permanência no tempo: “pensar as diferentes formas de acesso ao passado e como a experiência histórica revelada nesses momentos pode ser atingida por uma investigação das formas de continuidade e descontinuidade, isto é, de transmissão” (ARAÚJO 2013: 40-41).

entorno” (LOPES et all 2011: 92). Nesse sentido, mobiliza a noção de pertencimento para a efetivação de seu trabalho:

É com essa premissa que se desenvolve o trabalho da Diretoria de Inclusão e Cidadania do Instituto Inhotim. Vale dizer, trata-se de convocar as vontades das pessoas que vivem no meio social local, criando um ambiente de compartilhamento dos problemas e da busca de soluções, de modo que todos se sintam corresponsáveis e passem a agir na tentativa de solucioná-los. Para que essa “convocação” frutifique, é necessário que as pessoas compartilhem um imaginário, emoções e conhecimentos sobre a realidade das coisas à sua volta, gerando a reflexão e o debate necessários para a mudança. Novamente representa um trabalho construído sob a égide da noção de pertencimento (LOPES et all, 2011: 97).

Podemos perceber a noção de compartilhamento como essencial para o trabalho da Diretoria buscando “desenvolver ações em prol da conservação, educação e inclusão social que provoquem mudanças na qualidade de vida daquela população” (LOPES; MARQUES 2013: 60). A experiência espaço-temporal contemporânea é entendida pela Diretoria por meio do que Marshal Berman concebe como experiência da modernidade: “há um modo de experiência vital — experiência do espaço e do tempo, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida — que é hoje em dia compartilhado por homens e mulheres em toda parte do mundo. Chamarei a este corpo de experiência da modernidade” (BERMAN *apud* LOPES; OLIVEIRA 2012: 5). Outra parte das reflexões de Berman sobre a modernidade que é ressaltada pela Diretoria refere-se à natureza desse espaço-tempo compartilhado: “paradoxal [...] envolvendo a todos num redemoinho perpétuo de desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN *apud* LOPES; OLIVEIRA 2012: 5). Podemos dizer que se caracteriza como um espaço-tempo *latente* – para usar, com algumas ressalvas, o termo de Gumbrecht (2011) sobre a sensação que nos proporciona a configuração do tempo atual: ao mesmo tempo em que possibilita a transformação, traz consigo a sensação de uma derradeira possibilidade de destruição.

A noção de identidade mobilizada pela DIC nos leva, novamente, à discussão sobre a configuração temporal contemporânea. Diante da ambígua relação entre o ser humano e o tempo presente, proporcionada pelas constantes modificações nos sistemas comunicacionais e pelas rápidas transformações tecnológicas, emerge uma sensação de fragmentação do mundo: o cotidiano de nossas vidas acontece como instante, fugaz, e ao mesmo tempo sentimos como se devêssemos nos ancorar em algo para nos proteger da constante volatilização das coisas e relações. Citando Le Goff sobre a busca da

identidade individual e coletiva como “uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF *apud* LOPES; OLIVEIRA, 2012: 5), a DIC trabalha com a concepção de identidade que busca uma unidade em um mundo onde a ameaça de fragmentação é cada vez mais presente. A fragmentação do tempo e do espaço, que impossibilita, segundo a perspectiva da DIC, o acesso à memória e a valorização da identidade ocasiona desdobramentos complicados, como a dificuldade de afirmação dos sujeitos que não têm acesso a essa memória. Cabe-nos aqui a seguinte pergunta: qual memória? A memória que possibilite exercer sua cidadania em um mundo globalizado e capitalista? O trabalho da DIC em relação a essa comunidade vai além da simples preservação de histórias e tradições atuando como catalizador “de ações que incluem a oferta de espaços e experiências que visam propiciar a ampliação da fronteira cultural dos membros da comunidade local; a recuperação da história, da memória e das tradições culturais locais, bem como o estímulo ao processo de geração de renda e melhoria das condições de vida” (LOPES; MARQUES 2013: 65).

O trabalho de inclusão social desenvolvido pelo Inhotim através da DIC desenvolve-se em 12 municípios da região, além de Brumadinho (LOPES; OLIVEIRA 2012: 8). Três ações programáticas são realizadas nessas comunidades: 1) “Música, Arte e Cultura no Vale”; 2) “Desenvolvimento Comunitário com foco no Turismo” e 3) “Memória e Patrimônio Histórico Cultural e ambiental de Brumadinho e Vale do Paraopeba”. Como fonte dessas ações, usaremos os artigos *Desenvolvendo um Território com inclusão e cidadania* (2011), *Centro Inhotim de Memória e Patrimônio-CIMP* (2013) - já citados anteriormente nessa seção.

A primeira ação programática visa potencializar a tradição da comunidade e a inserção cultural e social através da música. Tem três projetos, o “Inhotim Encanto” composto por corais infantil, juvenil e adulto; o “Coral de Funcionários Inhotim Encanto” e a “Iniciação Musical” que consiste no apoio às bandas locais na potencialização da aprendizagem teórica e técnica dos instrumentos de sopro e percussão (LOPES et al 2011: 98)¹⁷. Desses três projetos outros se desdobraram, como o Curso de História da Música ministrado pela musicista Norah de Moura Castro com

¹⁷ “Inhotim apoia as quatro corporações musicais de Brumadinho: Corporação Musical Banda São Sebastião, Corporação Musical Santo Antônio de Suzana, Corporação Musical Banda Santa Efigênia e Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição. A partir de 2011, com a expansão das ações do programa, as corporações musicais de Moeda e Bonfim, Bom Jesus de Porto Alegre e Padre Trigueiro, respectivamente, também foram inseridas no projeto” (Cf. LOPES et al, 2011, p. 98).

os integrantes das bandas locais, os participantes da Iniciação Musical e os alunos dos Corais. Outro desdobramento é o Curso de Percussão das Comunidades Quilombolas de Sapé e Marinhos que foi iniciado em 2011 “com o objetivo de estimular crianças e jovens no desenvolvimento do aprendizado dos ritmos africanos, comuns nas manifestações tradicionais de Congado e Moçambique [...] e fomentar o desenvolvimento do Turismo de Base Comunitária nessas comunidades ricas em potencial artístico e cultural” (LOPES et al 2011: 98). Outro projeto é a “Escola Luthieria” que oferece a capacitação de profissionais no conserto e manutenção dos instrumentos utilizados pelas bandas locais. Além desses programas a DIC planeja também a “Mostra Cultural”, evento realizado anualmente onde as manifestações musicais são apresentadas para toda comunidade local e vizinha com apoio das prefeituras, Ministério do Turismo e outras associações. O trabalho com o patrimônio imaterial realizado pelo Inhotim confirma a hipótese da simultaneidade de tempos no presente.

A segunda ação programática trabalha o desenvolvimento econômico dos pequenos empresários e artesão da comunidade. Um dos projetos é a “Rede de Empresários” formada por profissionais da rede de turismo estruturando-se por meio de seminários e reuniões mensais; o trabalho da DIC consiste em cursos de capacitação e qualificação dos proprietários e funcionários dessas pequenas e médias empresas. A “Rede de Artesão” é outro projeto onde grupos de artesãos se reúnem em reuniões mensais para discutir questões como “fortalecimento dos grupos, aspectos legais para sua formalização enquanto associação, desenvolvimento e gestão”. Ainda dentro do desenvolvimento comunitário existe o programa “Inhotim para Todos”, “cujo objetivo consiste em promover o acesso de crianças, jovens, adultos e idosos integrantes de programas sociais e grupos comunitários ao acervo e espaço do Instituto Inhotim” (LOPES et al 2011: 99). Neste projeto em particular, há uma ressalva muito interessante: o acesso do “Inhotim para Todos” não é mediado, ou seja, a visita segue o formato desejado pelo indivíduo na “crença de que o sujeito pode se desenvolver a partir da experiência de visita ao Inhotim”. Por fim, a “Rede da Terceira Idade de Brumadinho” é o projeto que visa integrar os programas de assistência à população idosa e atende mais ou menos 2.000 pessoas. Além das parcerias com outras instâncias de cuidado com o idoso, como o Conselho Municipal do Idoso, o Lar dos Idosos, dentre outras, a rede propõe “ações, tais como a organização de

visitas ao Inhotim, atividades de troca de correspondências e discussão coletiva do Estatuto do Idoso”.

A terceira ação programática “Memória e Patrimônio Histórico, Cultural e ambiental de Brumadinho e Vale do Paraopeba” objetiva “a recuperação, conservação e publicização do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental herdado pela comunidade local. Sua execução garante uma transversalidade que perpassa as demais ações programáticas” (LOPES et al 2011: 99-100). Essa ação é responsável pelo desenvolvimento do Centro de Memória e Patrimônio (CIMP) do Inhotim, instância subordinada a Diretoria de Inclusão e Cidadania. O CIMP estrutura-se em três unidades: 1) “Acervo de memória e Patrimônio da Região de Brumadinho”; 2) “Arquivo do Instituto Inhotim” e 3) “Biblioteca de Referência”; o acervo está organizado em quatro coleções: a) História da Região de Brumadinho; b) Tradições Musicais e Cultura Popular, c) História Ambiental e d) Memória da Inserção do Instituto Inhotim em Brumadinho (LOPES et al 2011: 101). Nesse sentido, as ações programáticas direcionadas ao turismo, desenvolvimento econômico e cultural da comunidade adentram a concepção do Centro de Memória e Patrimônio. Essas ações desenvolveram-se antes da efetivação do CIMP como instituição e, foram necessárias para sua elaboração. Aqui, podemos perceber o trabalho precedente da Diretoria no sentido de conhecer e identificar essas histórias e tradições para depois pensar em pesquisas programáticas que fundamentem a institucionalização do Centro de Memória e Patrimônio¹⁸.

A exposição dos programas e ações da DIC nos leva a uma questão importante para pensarmos a especificidade da atual configuração temporal. A confluência entre o rico patrimônio histórico cultural da região¹⁹ com a modernidade de um museu de arte contemporânea nos traz a consciência da tensão produtiva entre tradição e modernidade.

¹⁸ Quatro projetos de pesquisa foram financiados pela FAPEMIG no processo de constituição do Centro de Memória e Patrimônio do Inhotim: 1) “Centro de Memória e Patrimônio Histórico-Cultural do Instituto Cultural Inhotim”; 2) “Centro de Memória e Patrimônio Histórico-Cultural de Brumadinho: história local e tradições musicais”; 3) “As Guardas de Congado de Brumadinho: desvendando raízes afrodescendentes do município”; 4) “Memória e História de Brumadinho e Médio Vale do Paraopeba: narrativa acerca da década de 1990” (Cf. LOPES; MARQUES 2013).

¹⁹ “Brumadinho dista 61 km de Belo Horizonte e tem como atividade econômica principal a mineração. Está inserido na rota da Estrada Real e faz parte do Circuito Turístico Veredas do Paraopeba, possuindo, juntamente com os municípios de Moeda, Bonfim e Rio Manso, importante patrimônio material e imaterial, com acervo do período colonial. O território tem potencial turístico de grande valor, tanto pelo acervo histórico que sobrevive nas ruínas do Forte e da Calçada Cavalheiresca, ambos localizados na região da Serra da Moeda, seja na Igreja de Nossa Senhora da Piedade, erguida em 1713, ou na Capela de Nossa Senhora do Rosário, ambas localizadas em Piedade do Paraopeba. Outro exemplo pode ser visto na Fazenda dos Martins, edificação do século XVIII, localizada no distrito de São José do Paraopeba.” (LOPES et al 2011: 94).

Aqui, com todas as ações da DIC relacionadas ao patrimônio histórico, material e imaterial e ao patrimônio natural, a questão da simultaneidade retoma sua importância como característica do presente. Esta questão é o pano de fundo deste artigo. Navegando por e através dela, tentarei refletir, como dito no início, sobre as transformações das noções de patrimônio e museu e o papel do Inhotim diante dessa nova forma de lidar com o tempo. Diante dessa tensão, o Inhotim vai trabalhar a preservação dessa tradição como produtora de identidade dando ênfase à concepção e à construção autônoma do conhecimento pela disponibilização dos projetos e descentralização do acesso ao seu espaço. A relação entre preservação e ações sociais e inclusivas feitas por um museu de arte contemporânea é consciente para a Diretoria de Inclusão e Cidadania:

É preciso esclarecer essas indagações, pois compartilhamos uma concepção de museu que leva em conta conhecer o passado que queremos e devemos preservar na região do Médio Paraopeba, em Minas Gerais, mais especificamente em Brumadinho, com sua bem sucedida proposta de museu de arte e jardim botânico. [...] A concepção de museu na qual nos amparamos para essa reflexão é a que considera o museu como um espaço privilegiado, onde é possível concretizar propostas de intercâmbio com áreas diversas e, ao mesmo tempo, produzir conhecimento potencializado pela pesquisa, preservação e comunicação aplicado às comunidades locais (LOPES; MARQUES 2013: 61).

Essas considerações nos levam a pensar o Inhotim como um espaço específico e potencial para diferentes tipos de experiência cultural e artística. Com isso em mente, pode-se perceber como as mediações são propostas e seguidas baseadas na política de descentralização e inclusão do acesso. Acredito que esses projetos intensificam as considerações sobre as potencialidades não só de espaços como o Inhotim, mas dos museus enquanto agentes de desenvolvimento sustentável, colocando assim, a possibilidade vários horizontes de expectativa. “A Diretoria de Inclusão e Cidadania preocupa-se com o entorno do museu e tem como tarefa levar o museu para a comunidade e trazer a cidade para dentro do museu” (LOPES; MARQUES 2013: 63). A presença de uma tradição histórica tensionada pela presença de um museu de arte contemporânea, que produz conhecimento sobre o antigo e sobre o contemporâneo, oferece uma diversidade de experiências temporais que podem potencializar o envolvimento das pessoas nas tomadas de decisões das comunidades.

Uma hipótese é que, talvez o Inhotim, juntamente com o trabalho da Diretoria de Inclusão e Cidadania, se coloque como um novo campo de trabalho, inserido em um

clima histórico específico, que volta ao passado a fim de preservá-lo, guardá-lo, para em seguida abrir um novo espaço de atuação artística-educacional. Diante das considerações dos autores mobilizados, percebemos o Inhotim como um espaço específico dentro do atual clima de latência, mas que pode ser potencial para refletirmos sobre novos espaços e novas pedagogias de futuro. Além de sua característica transnacional, pois dialoga não somente com a comunidade local, mas com a comunidade global, o Instituto e suas ações educativas e inclusivas fazem parte de uma atmosfera específica que sente o passado no cotidiano e vê a necessidade de ação no presente, seja ela em relação ao antigo ou ao contemporâneo. Essa contemporaneidade do não contemporâneo traz novamente a ideia de simultaneidade de tempos no presente, que são trabalhadas de maneiras diversas e que incluem pedagogias ecológicas, patrimoniais e educativas.

No blog do Inhotim, nas notícias escritas pela redação há duas reportagens emblemáticas e sintomáticas dessa situação. A primeira delas, mais atual, intitulada *Brumadinho mais verde* (REDAÇÃO INHOTIM 2014) mostra o trabalho feito pelos jardineiros do Inhotim em um dos jardins da cidade de Brumadinho. O projeto é uma parceria do Instituto com a prefeitura da cidade que teve sua primeira etapa iniciada no mês de junho de 2014. Na reportagem há um depoimento de um morador dizendo que a cidade precisava dessa mudança. Fica evidenciada aqui a preocupação com natureza que circunda Brumadinho, mas não apenas isso: a ideia do projeto é algo que pressupõe uma preocupação com a beleza e continuidade estética que se experiência no Inhotim.

A segunda reportagem, intitulada *Simplicidade e história* começa falando sobre a atmosfera tranquila e simples das cidades do interior. Dessa vez a presença na notícia está nas cidades de Marinho e Sapé “duas das seis comunidades quilombolas espalhadas pelo entorno do município de Brumadinho (MG). Marinhos tem cerca de 200 habitantes. Sapé, um pouco menor, abriga aproximadamente 50 casas. As duas, no entanto, carregam consigo um passado de resistência e boas histórias” (REDAÇÃO INHOTIM 2013). Esta última frase é relevante para os propósitos desse trabalho. A palavra “carrega” pressupõe um passado presente nessas comunidades. A reportagem continua mostrando o ponto de vista de alguns moradores em relação ao passado. Para eles “naquele tempo” a vida era na roça trabalhando para ajudar a família. Uma das moradoras, D. Perpétua, agradece por hoje o trabalho não ser tão pesado como era antes. Outro morador, Sr. Antônio das Graças Silva, aponta para outro fator de mudança, a possibilidade de sair e estudar fora, de continuar a vida em outro lugar. A citação a

seguir mostra bem a presença do passado no cotidiano diante das transformações da vida contemporânea:

Mas apesar da nova realidade, algumas práticas e antigos valores ainda são transmitidos de pais para filhos nas comunidades quilombolas de Brumadinho. As festas típicas e os cultos religiosos resistem ao tempo e são verdadeiros patrimônios culturais do estado. As chamadas Guardas de Congo e Moçambique, organizadas pela população, desfilam várias vezes ao ano, trazendo cores e cantos que preservam as crenças locais. Seja tocando algum instrumento, carregando a coroa ou mesmo ajudando na cozinha, o importante é não deixar morrer a tradição (REDAÇÃO INHOTIM 2013).

Outra moradora entrevistada na reportagem nos leva a outra questão emblemática, que envolve o passado como realidade. Além disso, mostra o que estamos tentando mobilizar a respeito não só do Inhotim e suas ações educativas e inclusivas, mas de um trabalho com o passado que é essencial para a existência humana. Dona Nair de Fátima Santana, descendente de quilombolas, diz que até pouco tempo não gostava de ser identificada com a tradição quilombola:

mas, com o tempo, me dei conta de que só estava negando a minha própria existência. Hoje vejo que ser quilombola é ser fruto de um povo carregado de significados. É justamente durante nossas comemorações que somos abençoados. Tentamos passar parte dessa história para as nossas crianças aqui na escola. (REDAÇÃO INHOTIM 2013).

O objetivo desta pesquisa não é absolutizar a patrimonialização, mas problematizá-la através do trabalho que é realizado pelo Instituto Inhotim e pela Diretoria de Inclusão e Cidadania tendo em vista as atuais discussões sobre o papel social dos museus. O Inhotim encontra-se dentro dessas discussões e nesse sentido dialoga com a visão de que o museu, o patrimônio e a memória são noções que não podem ser mais encaradas somente de um ponto de vista local; elas têm que ser trabalhadas de forma a garantir que perspectivas como “inclusão” e “sustentabilidade” forneçam experiências de forma que pessoas não pertencentes àquela comunidade sintam que aquele patrimônio também é parte delas. Entretanto, é necessário levar em conta - não especificamente ou totalmente²⁰ para o caso do Inhotim, mas de uma forma geral – que esse crescente interesse pelos artefatos culturais pode ter uma dimensão de consumo midiático. Huyssen justifica essa preponderância de passados e a nossa resposta, em grande parte favorável aos mercados de memória por uma “lenta, mas

²⁰ A nota é para ressaltar que a pesquisa não teve o intuito de investigar as determinações financeiras do Instituto Inhotim.

palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada pela complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global.” (HUYSEN 2000: 25).

Sendo uma nova forma de mercado ou não, parece claro a partir do diálogo com os autores citados, que a sedução contemporânea pelos passados faz parte de uma nova forma de lidar com a temporalidade. Entretanto, um pouco para além da ideia de que respondemos a essa transformação de uma maneira específica, fecho essa reflexão com as considerações de Gumbrecht sobre essa presença do passado. Encarando-a de uma perspectiva estética, acredito que o modo como a especificidade do Inhotim é mobilizada neste artigo, é produtivo para pensarmos as possibilidades de histórias que este lugar pode promover. Gumbrecht enxerga a questão sobre o fascínio pelo passado de um ponto de vista antropológico diante da impossibilidade de orientação pela história:

o fascínio com o passado é antropológico e meta-histórico, é o produto do desejo de podermos reviver momentos que são de nosso passado, na realidade é impossível para nossa consciência reviver completamente o momento do passado. Na verdade, não podemos reviver o passado, mas quanto menos é possível para a consciência humana reviver o passado, maior é o fascínio pelo passado. Assim, o fascínio antropológico pelo passado que continua existindo na ausência da aprendizagem com a história é o resultado de nosso desejo de ir além das fronteiras da consciência humana, de ir além do mundo da vida, de fazer algo impossível (GUMBRECHT 2011: 34).

Esta última reportagem talvez nos mostre como a perspectiva do autor pode estar correta. As pessoas não aceitam o passado sem restrição, sem conflito, mas elas sentem, de uma forma ou de outra, pertencentes a ele. Além desse pertencimento que é visto e incentivado pela DIC, esta última também tem seu papel de produtora de novas possibilidades econômicas, sociais e educativas para a vida cotidiana dessas pessoas. Nesse sentido, entendo a proposta do Inhotim em sua complexidade e diante de um clima acelerado em que homem e mundo não se vêem mais em harmonia. Através de seus programas patrimoniais, o Inhotim procura integrar a população de seu entorno desenvolvendo “ações no sentido de aproximar o público de um relevante conjunto de obras produzidas por artistas de diferentes partes do mundo, refletindo de forma atual sobre as questões da contemporaneidade” (LOPES et all 2011: 92). Nesse sentido, o Inhotim como um espaço específico conflui experiências locais e globais, trabalhando questões contemporâneas e a presença do passado. O espaço do Inhotim constitui-se neste trabalho como um exemplo das transformações que as noções de museu e

patrimônio vêm sofrendo. Procurei demonstrar essas transformações através de instituições que atualmente pensam essas noções em uma perspectiva inclusiva: como o museu pode ser um espaço de impacto social na vida contemporânea. Assim, por essas mudanças, entendemos que o espaço do museu deixou de ser um espaço reservado somente à memória e essa transformação está inserida nas discussões sobre os diversos espaços onde a educação pode se efetivar.

CAPÍTULO 2

DAS POSSIBILIDADES DA PRESENÇA COMO EXPERIMENTAÇÃO DO ESPAÇO

Continuo perseguindo a pergunta que fundamenta essa dissertação, qual seja, se *há um investimento em outras formas de apreensão da experiência estética e temporal para além do sentido*. Neste segundo capítulo tentarei compreender essa questão a partir da dimensão da linguagem como uma das expressões do desejo de presença, elementar na configuração temporal contemporânea. Para tanto, algumas falas sobre o Inhotim, localizadas em jornais virtuais, serão relacionadas com a especificidade do lugar seguindo a intuição de que se caracterizam como um tipo de reação a um processo de aceleração do tempo e fragmentação do espaço, característicos de um momento de desejo de presença. Outra instância de recepção comporá este capítulo. Ela compreende a dimensão educativa do instituto na forma do programa educativo “Descentralizando o acesso”. O programa consiste no processo de capacitação de professores da rede básica de ensino em relação à arte contemporânea e suas potencialidades no espaço do Inhotim, assim como a experimentação desse espaço como um campo de pesquisa junto aos alunos. Por meio do desenvolvimento de projetos que compreendem o Inhotim como um campo de pesquisa, os professores junto com a equipe de arte educação do instituto trabalham questões da arte contemporânea em diálogo com os conteúdos escolares.

O objetivo é analisar se e como essa recepção do Inhotim, assim como a relação entre arte, natureza e museu nos projetos, oferecem novas formas comunicativas com o

público e como isso poderia ser produtivo para novas formas de se relacionar com a temporalidade.

Para tentar formar uma compreensão sobre isso, seguirei algumas questões lançadas por Gumbrecht em *Uma antropologia negativa da globalização*²¹ no qual o autor discute os efeitos e reações ao processo de globalização, que, segundo o autor, vem emergindo desde meados do século XX. Gumbrecht empreende então uma “antropologia negativa” da globalização, a fim de entender como esse processo transforma certas situações do nosso cotidiano. A discussão é “antropológica” porque tenta “identificar algumas condições universais da existência humana, e ‘negativa’ pela suspeita de que algumas dessas estruturas se tornam mais perceptíveis quanto menos ativas estiverem” (GUMBRECHT, 2015: 37). Ou seja, sentimos a necessidade de algo por percebermos que não está mais disponível no cotidiano. Quanto mais se descorporifica as experiências, mais sentimos a necessidade de incluímos o corpo em nossas situações cotidianas. Complementando o objetivo colocado acima, como esses efeitos e reações podem ser visualizados na relação entre espaço, arte e público no Inhotim, e como, através deles é possível pensar novas formas de interação.

Toda essa reflexão sobre a globalização e seus efeitos está relacionada à discussão sobre *Stimmung*²² e *presença*, feita no primeiro capítulo. Não abandonarei essa discussão aqui, pois a hipótese deste capítulo é que *efeitos de presença*, como uma dimensão que pode ser compreendida através da leitura aberta para o *Stimmung*, são trazidos à tona por uma linguagem específica. Para tanto retomo a discussão de *Atmosfera, Ambiência e Stimmung*, (re)pensadas no 8º Seminário Brasileiro de História da Historiografia (8SNHH) quando Gumbrecht se referia a uma relação não

²¹ O texto foi traduzido recentemente e anexado a uma coletânea de discussão intitulada *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*, publicado pela Editora Unesp, 2015. Inicialmente o texto fora publicado em inglês sob o título *A Negative Anthropology of Globalization* (cf. GUMBRECHT, 2015: 7).

²² A palavra *stimmung* é de difícil tradução. Assim, acredito que seja melhor emprega-la no alemão, pois é a partir dessa língua que Gumbrecht a traduz em relação às sensações corporais. Gumbrecht a emprega na tentativa fundamentar um terceiro campo de trabalho para os estudos literários, uma alternativa ao desconstrucionismo e aos estudos culturais. Segundo o autor, o desconstrucionismo desconsidera a realidade extralinguística da literatura, ou seja, afirma que linguagem nunca pode se referir ao real, enquanto os estudos culturais, ao levar em conta a relação da linguagem com as realidades externas, fez isso de uma maneira muito quantitativa, deixando de lado uma profundidade epistemológica. Assim, Gumbrecht emprega a palavra alemã *stimmung*, devido, justamente, a sua pluralidade de tradução, na tentativa de pensar um conceito que compreenda a relação entre a linguagem e o seu exterior. Traduzindo-a para o inglês como *mood* e *climate*, Gumbrecht compreende a *stimmung* como a junção de “uma sensação interior, um estado de espírito tão provado que pode sequer ser circunscrito com grande precisão” com o toque de “alguma coisa objetivo que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física” (GUMBRECHT 2014: 12). Nesse sentido, devido a dificuldade de tradução da palavra, usarei *clima* ao invés de *stimmung*.

hermenêutica e corporal com o passado. Gumbrecht nos perguntara: “se temos uma relação não hermenêutica com o passado, qual então, seria a função desse passado?”, e, se há essa relação não hermenêutica em alguma instância, “qual a função da linguagem nessa nova relação?”. Pretendo transfigurar essas questões para a instância do presente, sem, no entanto, abandonar a interrogação em relação ao passado, já que, como foi discutido no primeiro capítulo, esta dimensão do tempo exerce, conscientemente ou não, um papel preponderante no presente. O objetivo é visualizar, a partir dessa complexidade da temporalidade atual, a **dinâmica que se estabelece entre certos aspectos do cotidiano - que se quer transformar - e a arte – enquanto potencialidade para isso.**

Nesse sentido é necessária a retomada da compreensão sobre as noções de *stimmung* e *presença*. O faço novamente com a intenção de compreender esses conceitos no nosso presente cultural e com a hipótese de que o *stimmung*, sendo algo que relaciona as dimensões psíquicas e físicas do corpo, pode ser produtivo para a visualização²³ da arte contemporânea como potencial para a educação.

Antes de explicar mais efetivamente o porquê da alternativa de leitura com atenção ao *stimmung*²⁴, Gumbrecht retoma as concepções que a palavra já teve a partir das contribuições de David Wellbery ao dicionário *Ästhetische*. Segundo Gumbrecht, Wellbery começa a análise da palavra a partir de um poema de Goethe, “Falconet”, publicado em 1776, em que está “em discussão a sensação de unidade e harmonia que tudo abarca, frequentemente vivenciada em contextos absolutamente triviais” (GUMBRECHT 2014: 17). A palavra sustentou essa conotação até o evento traumático da Segunda Guerra Mundial. Daí em diante, com a perda de uma atmosfera harmônica e a conseqüente disponibilização dessa sensação “como uma das formas de *Stimmung*, o conceito ficou disponível para uso universal” (GUMBRECHT 2014: 20)²⁵, ou seja, a ausência de uma sensação provocou a sua busca e o conceito de *Stimmung* passou a apreender sensações que tocam o corpo, mas que não conseguem ser significadas

²³ Gumbrecht usa “ler em busca do *Stimmung*”, pois parte sua reflexão da ideia de que os textos literários possuem uma materialidade que se relaciona intimamente com as realidades históricas e culturais da época em que foram produzidos. Assim, prefiro usar a palavra visualização, pois acredito que ela se relacione melhor com a arte contemporânea.

²⁴ No primeiro capítulo essa questão foi colocada, mas aqui a relembro. Essa alternativa possibilita novas formas de compreensão dos objetos culturais, na medida em que potencializa a relação entre as coisas do mundo e o corpo.

²⁵ Gumbrecht também coloca três “períodos da tradição ocidental [que] entenderam o *Stimmung* (ou seus equivalentes funcionais) como matéria a ser explicitamente tematizada”: a emergência da modernidade, o Romantismo, e o século XIX (GUMBRECHT 2014: 21).

totalmente. Isso se relaciona com a discussão sobre *uma antropologia negativa da globalização*, na medida em que coloca em evidência a questão contemporânea da ambivalência.

Além disso, a noção universalizada de *Stimmung* disponibiliza a compreensão de que as atmosferas e ambientes são cultural e historicamente específicos, mas podem ser acessados em diferentes épocas. “Hoje não existe situação sem sua atmosfera própria, sem seu ambiente ‘próprio’, o que significa que é possível procurarmos o *Stimmung* característico de cada situação, obra ou texto” (GUMBRECHT 2014: 20). Nesse sentido, a leitura com *Stimmung* possibilita a compreensão da simultaneidade dos tempos históricos.

Além dessa universalização da noção, a questão da experiência estética é outra instância importante para compreendermos a leitura e ou visualização com *Stimmung*, na medida em que traz consigo noções de simultaneidade ao apreender diferentes épocas e de ambivalência ao evidenciar a necessidade de algo que não encontra-se facilmente no cotidiano:

Contra o pano de fundo histórico da modernização absoluta, podemos considerar que a ‘experiência estética’ consiste numa muito carregada simultaneidade de efeitos de sentido e efeitos de presença (por oposição à experiência cotidiana, que apenas registra o primeiro). Pode dar-se o caso de agora prestarmos mais atenção às atmosferas, aos climas e à dimensão da presença em geral do que se prestava há cinquenta, duzentos ou quinhentos anos. Escusa dizer que isso não significa que ficou mais fácil causar efeitos de presença (e, entre estes, atmosferas e climas). Em vez disso, poderá ter alguma coisa a ver com um modo cotidiano de ser-no-mundo que, para a maioria de nós funde consciência com *software* – um modo que, por assim dizer, suspende a experiência da presença. Talvez esse estado de retirada tenha provocado uma necessidade aumentada – e um maior desejo – de encontros com a presença (GUMBRECHT 2014: 16-17).

A experiência estética é, então, a instância em potencial para a emergência dos efeitos de presença que podem ser “lidos” através da abertura para o *Stimmung*. Nesse sentido, esses efeitos de presença são produzidos, no instante em que o corpo se conecta com a materialidade de alguma coisa. É exatamente essa relação entre corpo e coisa, que é antropológica, que o autor denomina *presença*, ou seja, “as coisas estão ‘sempre-já’ numa relação necessária com os nossos corpos” (GUMBRECHT 2014: 16). Tanto os efeitos de presença, quanto a leitura aberta para o *Stimmung* não estão relacionados com o conceito de representação tradicional, e é por isso que “essa imediatez [...] ocorre sem que seja necessário compreender o sentido das atmosferas e dos ambientes”

(GUMBRECHT 2014: 25). É necessário lembrar mais uma vez que Gumbrecht faz toda essa reflexão pensando em realidades históricas passadas e seus efeitos de presença no presente. Aqui eu proponho a perspectiva de, através da abertura para o *Stimmung*, compreender uma realidade do presente e seus efeitos no presente, como, por exemplo, os efeitos da arte contemporânea em um espaço específico. A tese de Gumbrecht é a de que, estar aberto ao *Stimmung* nos aproxima da alteridade, na medida em que, fundamentando-se na simultaneidade de diferentes situações históricas, potencializa de forma intensa e íntima a nossa relação com as coisas (GUMBRECHT 2014: 23).

Já foi dito que a especificidade do nosso presente cultural, ao afastar o corpo de experiências materiais, gera um desejo de presença. As interações em redes sociais virtuais são um dos exemplos dessa dualidade que ativa o desejo de presença: por estarmos afastados da presença, procuramos formas específicas de encontrá-la. Para Gumbrecht, essa é uma das características do processo de globalização: hoje a comunicação e a interação não necessitam de um espaço físico específico para ocorrer, e, paradoxalmente, é exatamente isso que ativa o desejo de presença (GUMBRECHT 2015: 35). Ou seja, a fragmentação de um espaço físico em que ocorram as relações humanas, ativa o desejo de possuir esse espaço. É nesse aspecto que quero me deter neste capítulo, a fim de compreender algumas instâncias de recepção do Inhotim como materialização desse desejo de presença em um espaço onde a experiência estética é potencializada.

A reflexão de Michael de Certeau sobre as práticas do caminhar é emblemática para pensarmos essa relação entre *presença*, espaço e experiência estética. A experiência estética é o regime por excelência da *produção de presença* e no caso do Inhotim o espaço compõe a estética do lugar. Ao caminhar entre as ruelas compostas por jardins e obras de arte, o caminhante experimenta esse espaço de uma maneira singular, sem uma ordem de trajetória a ser seguida. Há um mapa disponibilizado em folder na portaria do Inhotim, entretanto com o adendo de que o caminhante pode se enveredar pelo caminho que quiser. Além dessa liberdade de trajeto, ou exatamente por conta disso, o caminhante experimenta os espaços com a incerteza do que irá encontrar adiante. Como relatado em algumas reportagens acima, a surpresa relacionada à experiência estética é uma das características positivamente evidenciadas no Inhotim. Esse ponto positivo permite uma reflexão sobre a maneira que esse espaço é experimentado. Através da comparação com o ato de falar, Certeau coloca o ato de caminhar como uma “enunciação do espaço”, ou seja, na medida em que a caminhada é

praticada o espaço começa a se enunciar de diversas maneiras se transformando, então, em um “lugar praticável”. Toda essa reflexão do historiador francês vem do estudo da cidade como um “simulacro-teórico”, ou seja, ela é construída, primeiro, para ser vista. Segundo o autor, essa questão ainda prevalece com a diferença de que, atualmente, outros processos técnicos estão em voga nas projeções arquitetônicas:

A vontade de ver a cidade precedeu os meios de satisfazê-la. As pinturas medievais ou renascentistas representavam a cidade vista em perspectiva por um olho que, no entanto jamais existira até então. Elas inventaram ao mesmo tempo a visão do alto da cidade e o panorama que ela possibilitava. Essa ficção já transformava o espectador medieval em olho celeste. Fazia deuses. Será que hoje as coisas se passam de outro modo, agora que processos técnicos organizaram um ‘poder onividente’? O olho totalizador imaginado pelos pintores de antanho sobrevive em nossas realizações. A mesma pulsão escópica frequenta os usuários das produções arquitetônicas materializando hoje a utopia que ontem era apenas pintada (CERTEAU 1994: 170-171).

Segundo Certeau, há uma cegueira praticada pelos caminhantes da cidade no que se refere aos espaços urbanos, justamente pelos modos como a cidade foi construída dentro de um discurso utópico onde se procurava produzir uma racionalidade organizativa baseada no *não tempo* e no *sujeito universal* (CERTEAU 1994: 173). Ao definir uma “organização funcionalista, privilegiando o progresso (o tempo), faz esquecer a sua condição de possibilidade, o próprio espaço, que passa a ser o não pensado de uma tecnologia científica e política” (CERTEAU 1994: 174). Nesse sentido, essa cegueira faz parte da forma como esse espaço é praticado pelos diversos caminhantes:

as redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaço: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra” (CERTEAU 1994: 171)

Para o espaço do Inhotim essa reflexão é produtiva na medida em que ali se projeta algo para ser esteticamente visível, sem que isso interfira na liberdade do trajeto. Essa liberdade ou essa cegueira praticada da caminhada pode sugerir vários percursos. É nesse sentido que Certeau fala sobre uma *retórica da caminhada*, a *arte de moldar percursos*. Aliás, é exatamente o desvio provocado por cada obra “escondida” nos jardins, que potencializa “retóricas ambulatórias”. A prática de caminhar é

ela mesma é o efeito de encontros de ocasiões sucessivas que não cessam de alterá-las e de usá-las como brasão de outra, ou seja, o que

carreia aquilo que surpreende, atravessa ou seduz seus percursos. Esses vários aspectos instauram uma retórica. Chegam mesmo a defini-la (CERTEAU 1994: 180-181).

Nesse aspecto, acredito que posso estabelecer uma relação entre as “práticas do caminhar” e a discussão acima feita sobre a globalização, acrescentando assim a hipótese de que o Inhotim é um lugar que compartilha certas experiências estéticas na evidenciação de seu espaço físico. O espaço como lugar praticável instaura “retóricas ambulatórias”, isto é, a caminhada pela cidade ou por um lugar como o Inhotim pluraliza os sentidos/significados, mas só é possível fazê-lo porque as experiências estéticas da presença provocadas pela visão de uma obra de arte levam, potencialmente, aos desvios, ao imprevisto. Em outras palavras, o caminhar pode ser visto como um dos modos próprios da articulação entre sentido e presença. Além dessa articulação fundamental para a apreensão da experiência estética, é preciso ressaltar a característica do Inhotim como um lugar também articula questões locais e globais. Sendo o Inhotim um lugar que recebe muitos artistas e visitantes de diversas partes do mundo, realiza um trabalho sócio educacional na comunidade do entorno e proporciona, a partir de seu espaço físico, o encontro com a *presença* da arte, ele pode ser entendido como um espaço cosmopolita? Em outras palavras, como essa evidenciação do *espaço como lugar praticável* e como lugar em potencial para a *produção de presença* pode contribuir para pensarmos novas formas de alteridade, ou seja, novas formas de perceber questões globais, como a ecologia, por exemplo, como parte de um cotidiano específico.

Recorro a um debate entre pesquisadores no campo dos Estudos Culturais e Museais, que pensam a questão do tempo presente através de conceitos emergentes como cosmopolitismo e inclusão²⁶. Rhiannon Mason, pesquisadora do The International Centre for Cultural and Heritage Studies – ICCHS (Centro Internacional de Estudos Culturais e Patrimoniais) da Universidade de Newcastle, Inglaterra, tem uma proposta interessante para os estudos museais diante do atual processo de globalização. No projeto de pesquisa intitulado *National Museums, Globalization, and Postnationalism: Imagining a Cosmopolitan Museology*²⁷, a pesquisadora propõe analisarmos os museus diante da atual configuração temporal por uma perspectiva *cosmopolita*, oferecendo assim uma maneira de ultrapassarmos a dualidade polarizada entre nacional e global. Mason parte da contestação de que os museus nacionais tornaram-se redundantes em

²⁶ Cf.: <http://www.ncl.ac.uk/sacs/icchs/> e <https://icchsresearch.wordpress.com/>

²⁷ Cf.: <http://research.ncl.ac.uk/sacs/macsicchs/>

seus objetivos, demonstrando que esse tipo de museu pode sim ser capaz de contar histórias de uma forma contemporânea e cosmopolita, evidenciando assim a diferença. Diante dos efeitos da globalização contemporânea, que reconfigura as formas de relacionamento das sociedades com o tempo e o espaço, os museus têm sido capazes de oferecer aos visitantes formas alternativas de pensar sua relação com o espaço e com o outro, possibilitando assim a comunicação com outras experiências.

Assim, Mason propõe uma *museologia cosmopolita nacionalmente situada* (*nationally-situated cosmopolitan museology*) a fim de compreendermos melhor as práticas museológicas atuais. Ressalto que a referida autora escreve em um contexto inglês de mudanças de perspectivas museais e trabalha especificamente com museus nacionais. Entretanto, seu trabalho ao propor uma abordagem cosmopolita da museologia, pode nos proporcionar questões importantes para a pesquisa com museus e, nomeadamente para este trabalho, ao analisarmos a linguagem de recepção do Inhotim. Mas esse conceito precisa ser muito bem colocado, para que não haja deturpações em seu sentido contemporâneo, como proposto por Mason. Antes de propor fundamentalmente a noção de uma *museologia cosmopolita nacionalmente situada*, Mason, problematiza idéias de outros autores²⁸ que lhes são ressonantes para “pensar sobre museus e patrimônio de uma forma mais ampla” (MASON 2013: 44). A ideia desenvolvida pela autora corresponde a um cosmopolitismo cultural e crítico. Cultural porque “padrões de identificação e senso de identidade têm sido reconfigurado pelos efeitos de maior mobilidade, migração, multiculturalismo e um *mediascape*²⁹ globalizado para se tornarem pluralizados e descontínuos”³⁰ e crítico porque essas modificações culturais devem ser compreendidas dentro de uma perspectiva de encontro com o outro. Acredito que essa compreensão se potencializa se estudada em relação à perspectiva de existência de um espaço virtual que gera um desejo de presença do espaço físico. Nesse sentido, as práticas de caminhada junto a essa noção de cosmopolitismo podem ser encaradas como possibilidades de produção de presença.

É necessário, entretanto, pensar mais sobre as implicações do cosmopolitismo no que concerne à hegemonia do global. Hal Foster discute exatamente essa questão em *O complexo arte-arquitetura* (2015) a partir de uma crítica ao uso da arte na arquitetura

²⁸ Ulrich Beck (1999, 2007); Gerard Delanty (2006, 2010)

²⁹ O termo, cunhado por Arjun Appadurai, se refere à cultura visual e seu impacto na percepção do mundo.

³⁰ “[...] people’s patterns of identification and sense of identity have been reconfigured by effects of greater mobility, migration, multiculturalism, and a globalized mediascape to become pluralized and discontinuous” (MASON 2013: 44).

como algo somente imagético e performático. Um dos efeitos dessa relação, a qual o autor denomina *complexo*, é a emergência do “estilo global”, que segundo Foster, estabelece uma ironia com a linguagem internacional a qual a arquitetura moderna desenvolveu. Hoje, esse estilo global ultrapassa as paredes de construções arquitetônicas e passa a ser visualizado na cultura como um todo. Alguns aspectos dessa arquitetura são compreendidos por Foster como um “cosmopolitismo banal” ao evidenciarem a cultura imagética que por sua vez responde ao desenfreado consumo cultural. Nesse sentido, o autor afirma que hoje tudo tem a pretensão de ser compreendido através de imagens, gerando assim, a especificidade do “estilo global”. O paradoxo é proposital, pois essas imagens ao se encaixarem nesse estilo têm a possibilidade de circular pelo mundo de forma inteligível. Segundo Foster, isso esvazia a arquitetura e a arte enquanto espaços produtivos para se relacionarem com o corpo, pois evidencia somente o efeito visual. A crítica, então, se direciona a um complexo entre arte e arquitetura que valoriza somente a questão imagética em detrimento da valorização do espaço enquanto prática.

Andreas Huyssen (2000), pensando a mesma problemática, exemplifica essa questão a partir da cidade de Berlim. Comparando-a com um texto, Huyssen demonstra como essa cidade foi sendo constantemente reconstruída – principalmente de pois da Segunda Guerra – na tentativa de conciliar várias memórias de seus passados com o vir a ser de uma cidade moderna, uma cidade do século XXI. “Berlim-come-texto permanece, principalmente, como um texto histórico, marcado tanto (se não mais) por ausências quanto pela presença visível de seu passado” (HUYSSSEN 2000: 94). Nesse espaço que se configura a cidade o esquecimento é praticado como forma de transformação. Lembrança e esquecimento se tencionam na experiência arquitetônica urbana, num misto de querer lembrar pra não esquecer e esquecer para transformar. A cidade, então, segundo Huyssen, quer se tornar algo que não se sabe: ela é um vazio, não somente físico, mas memorial. Essa configuração da cidade de Berlim vai se formando entre o contexto de memorialização dos anos 1990 e a onda imagética fundamentada nas novas tecnologias de comunicação e de visualidade que ainda não cessou. Contemporaneamente, a arquitetura responde mais a visibilidade do que à utilidade urbana para os *flâneurs*:

[...] a principal preocupação no que concerne aos empreendimentos e à reconstrução dos lugares mais importantes do centro de Berlim parece relacionar-se mais com a imagem do que com o uso, e mais com a atração para os turistas e visitantes oficiais do que com a construção de um espaço heterogêneo para os habitantes de Berlim viverem, mais com o apagamento da memória do que com a sua

imaginada preservação. A nova arquitetura serve para otimizar a almejada imagem de Berlim como capital e metrópole global do século XXI (HUYSSSEN 2000: 100).

A cultura da imagem se esforça para criar uma arquitetura em meio a essas tensões entre presença do passado e esquecimento, e talvez, ao não saber lidar com essa tensão, constrói algo sem identificação profunda, relacionado apenas a um sentido visual.

Entretanto, não é este o sentido do cosmopolitismo que quero ressaltar no que se refere à recepção do Inhotim; mas é importante sabermos que esse tipo de evidenciação da imagem como possibilidade de identificação global pode ocorrer também na arte contemporânea. Tendo isso em vista, quero analisar como essa noção de cosmopolitismo elaborada por Rhiannon Mason pode ser produtiva dentro de um museu de arte contemporânea levando em consideração o que o trabalho com a arte contemporânea pode trazer em termos de alteridade.

Outra discussão importante para compreendermos melhor como ocorre essa recepção no Inhotim se enquadra na relação entre cotidiano e estética. Acrescento aqui a reflexão de Jacques Rancière em *A partilha do sensível*, onde o autor retoma o sistema estético schilleriano para problematizar as noções de modernidade e vanguarda em relação às formas de arte³¹. Rancière entende por estética “o modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos” (RANCIÈRE 2014: 32). Nesse sentido, ao invés de colocar uma separação e/ou distinção nas maneiras de se fazer arte, resultando assim em uma hierarquia imperativa, Jacques Rancière compreende a arte dentro de um *regime estético*. “Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE 2014: 32). Esse regime identifica a singularidade sensível da arte, mas também considera suas formas de compartilhamento através da relação entre pensamento, ação e produção. Segundo o filósofo, a ideia de modernidade que foi construída, e com a qual boa parte

³¹ A questão central para Schiller ao escrever sobre a possibilidade de uma cultura estética fundamenta-se, principalmente, na relação entre “estética e moral – ou, mais precisamente, entre a arte e o gosto, por um lado, e todo o espectro da razão prática, por outro, o que envolve a moral, o direito e a política” (BARBOSA 2004: 8). Em outras palavras, Schiller advogava a favor dessa união, pois acreditava que a arte era uma instância em potencial para produzir respostas às questões do mundo político. Mas, para que houvesse essa possibilidade de uma cultura estética, arte e política deveriam ser tratadas autonomamente, sem, no entanto, quebrar a relação entre elas. Isso implicava compreender a arte como princípio ontológico, mas com atenção às nuances em cada época e como poderiam ser trabalhadas em relação ao mundo prático.

da historiografia ainda trabalha, vai contra essa dinâmica sensível do regime estético, pois é pensada equivocadamente ao querer

produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc., separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio... Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria do regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas (RANCIÈRE 2014: 37).

Essa dinâmica sensível, própria das artes, pode ser compreendida dentro da perspectiva do espaço como lugar praticável, na medida em que compreendemos a experimentação de um espaço artístico como um desejo de escape de um cotidiano acelerado e faltoso de uma relação mais profunda entre corpo e as coisas do mundo.

Diante dessas considerações, pretendo compreendo como a linguagem utilizada para expressar a experiência tida no Inhotim pode dizer algo sobre a especificidade e a generalidade desse lugar, fundamentando esse enredamento no que Gumbrecht diz sobre uma “antropologia negativa” da globalização. Por fim, encarando a relação complexa entre arte e cotidiano, o que é expresso no compromisso travado com a arte contemporânea? Pretende-se, a partir da análise dos conceitos usados por esses artigos para caracterizar o Inhotim e as formas como a arte foi trabalhada nos projetos educativos, desenvolver o pensamento acerca da complexificação do presente, levando em consideração também toda uma compreensão que entende esse presente como amplo e cheio de co-presenças ou simultaneidades.

2.1. A RECEPÇÃO DO INHOTIM NO PRESENTE AMPLO: DA LINGUAGEM COMO DIMENSÃO DO CLIMA

A sensação de se chegar ao Inhotim é um pouco ambivalente. Antes de chegar ao seu primeiro acesso, o trajeto passa pela cidade de Brumadinho, uma cidadezinha de pouco mais de 36.000 habitantes. Localizada em uma região de intensa atividade mineradora, Brumadinho tem uma atmosfera marrom, de poeira no ar. Entretanto, para além da discrepância entre os arredores marrons e o verde da mata preservada de Inhotim, Brumadinho ascende sua importância pelos seus mananciais de água e pela presença de um passado quilombola em diversas tradições na região. Essas

características são pouco ressaltadas nas reportagens sobre o Instituto, pouco se fala do entorno do Inhotim. Mas quem chega à cidade e logo depois ao Inhotim percebe o contraste aparente da cor. É importante lembrar que o Instituto Inhotim, em parceria com associações de artesãos e moradores de Brumadinho, realiza diversas atividades socioculturais em prol da comunidade. O que pretendo compreender neste capítulo não é a relação econômica, em todas as suas dimensões, que se estabelece entre o Instituto e a cidade, e sim como este espaço pode mobilizar certas noções que potencialmente podem compensar o excesso de informação visual e a rapidez do tempo contemporâneo. Os grifos nas palavras ressaltam a atenção para a linguagem que chama à presença.

Em reportagem intitulada *Brazil's Inhotim is an art lover's Paradise*³² (Inhotim é um paraíso para os amantes da arte), a correspondente do *Financial Times*, Cristina Ruiz, traça suas primeiras impressões sobre o Inhotim como “o mais **impressionante** e inesperado espaço de arte contemporânea que poderia existir”, além de ser “ambicioso e original”. A repórter justifica essas caracterizações pela sensação de cuidado **imaculado** que a paisagem transmite sem ser afetada pelas construções das galerias no meio do caminho, uma junção entre arte e natureza **surpreendente**. Uns dos curadores chefes do Inhotim, Allan Schwartzman, frisa para a reporter que “a maioria dos museus são espaços em que as pessoas vão para passar uma hora ou duas antes de atingirem um estado de fadiga. A maioria das pessoas vem ao Inhotim para passar um dia inteiro e saem daqui revigoradas ao invés de exaustas”³³. Já o mantenedor do Inhotim, Bernardo Paz, tem uma visão mais suntuosa e utópica para o lugar, dizendo que este espaço “é para o futuro, para a eternidade”. Mas essa fala, segundo a repórter tem um fundamento em planos que relacionam o Inhotim com pesquisas de sustentabilidade para o futuro.

O *The Australian*³⁴ publica uma matéria intitulada *Folly in the forest* (Loucura na floresta) na seção *Life/Travel*, com a primeira impressão de que a ideia de um jardim da arte em meio a uma floresta soa como “uma premissa de um romance **surrealista**”. A matéria começa com uma descrição do caminho até Brumadinho, em um dia de chuva, com estradas lamacentas e caminhões de minério de ferro na iminência de tombar nas curvas fechadas da estrada. A sensação de se estar em “Jurassic Park” é usada para descrever a “aventura” nas estradas para Inhotim. De certa maneira, a

³²<https://next.ft.com/content/1fb32b16-55e8-11e3-96f5-00144feabdc0>

³³ “Most museums are places where people go for an hour or two before reaching a state of fatigue. Most people come to Inhotim for a full day and tend to leave refreshed rather than exhausted” (Tradução minha).

³⁴<http://www.theaustralian.com.au/life/travel/folly-in-the-forest/story-e6frg8rf-1226755074504>

maioria das reportagens recolhidas até agora descrevem a região como exuberante e rústica, entretanto com o agravante da mineração. A descrição do trajeto tem um objetivo: ressaltar a tensão entre a paisagem então vista e a paisagem de “gosto impecável” que se aprecia ao chegar ao Inhotim. O *Australian* descreve o espaço como um “**Eden** cultural que emergiu como uma das mais **excitantes e ambiciosas** aventuras da arte contemporânea”³⁵, comparado com espaços impactantes como o Storm King em Nova Iorque e o Parque Guell de Gaudi em Barcelona. Segundo a reportagem, Inhotim enquadrar-se-ia como “uma resposta futurista que mescla arte e natureza de um modo provocativo”³⁶. As galerias são descritas como parte integrante do jardim botânico, retratado como parte importante da experiência por proporcionar uma sensação revigorante entre a passagem de uma instalação a outra. Mais uma vez, Bernardo Paz é entrevistado e a fala do empresário que é destacada diz respeito ao projeto do Inhotim para o futuro, como um lugar que abrange a arte em seu aspecto multicultural.

*The best place you've never heard of: a look inside Brazil's hidden wonderland*³⁷ (O melhor lugar que você nunca ouviu falar: um olhar dentro de uma maravilha escondida no Brasil) é o nome da reportagem que Stephane Nolen escreveu para as seções nas seções *Life/Travel/Destinations* do *The Globe and Mail*, em Abril de 2014. Nolen começa descrevendo a experiência na obra *Folly* da artista Valeska Soares (figura 5). A autora diz algo interessante e que evoca a questão do *clima* como “o mais leve toque material no corpo humano”: “toda sensibilidade está representada aqui”³⁸ – não podemos saber com certeza o que ela quis dizer exatamente com isso, mas levando em consideração a experiência compartilhada por essas reportagens de que visitar o Inhotim é uma “**loucura**” (*folly*), ou é “como estar em um **paraíso**” (*art lover's paradise*), ou “**algo como você nunca viu, uma maravilha**” (*wonderland*), podemos dizer que a atmosfera de sensibilidade também é compartilhada de diversas maneiras. Nolen também descreve a obra *Ahora juguemos a desaparecer (II)* do artista cubano Carlos Garaicoa (figura 7) e diz que é “hipnotizante observar a cidade derreter”³⁹,

³⁵ “(...) a cultural Eden has emerged as one of the world's most exciting and ambitious adventures in contemporary art.” (Tradução minha). *The Australian* – Folly in the forest, redação. Nov. 09, 2013.

³⁶ “(...) it's been heralded as Brazil's futuristic answer to Storm King in New York and Gaudi's Park Guell in Barcelona, mixing art and nature in a provocative new way”. (Tradução minha). *The Australian* – Folly in the forest, redação. Nov. 09, 2013.

³⁷ <http://www.theglobeandmail.com/life/travel/destinations/inhotim/article18300132/?page=all>

³⁸ Every sensibility is represented here. (Tradução minha). *The Globe and Mail* – ‘The best place you've never heard of’: a look inside Brazil's hidden wonderland, by Stephane Nolen, Apr. 28, 2014

³⁹ hypnotic to watch the city melt (Tradução minha) *The Australian* – Folly in the forest, redação. Nov. 09, 2013.

comparando a sensação cativante e intrigante com obra de Soares, acima mencionada. Também fala, assim como nas outras reportagens, sobre o objetivo de Paz de expansão do Inhotim para o futuro, como um espaço privilegiado para a performance da arte. Quando fala da experiência de andar pelo espaço do Inhotim, Nolen evidencia as possibilidades de descanso com os grandes bancos de madeira “situados nos meio da floresta” ou os pátios ao redor das lagoas artificiais, onde se pode “desfrutar de um café, tomar um copo de vinho ou um picolé de limão”. Assim como na reportagem anterior, a autora ressalta os problemas no caminho para se chegar ao Inhotim, mas ressalta que isso não importa, pois a experiência de visitação por caminhos entre a floresta é de encanto. Termina dizendo ao leitor, que não há mais desculpas para não ter ouvido falar de Inhotim evidenciando que é um **lugar que precisa ser conhecido para alimentar a alma**⁴⁰.

O *Huffington Post* em matéria t m publicada em Abril de 2014, na se o *Arts & Culture*, intitula sua reportagem sobre o Inhotim como *Eighth Great Wonder of the Art World*⁴¹ (A oitava maravilha do mundo da arte). O repórter, Simon Watson, “curador independente, crítico e assessor arte”, começa a matéria com uma pequena apresentao sobre quando o instituto foi aberto e sobre os planejamentos prévios dos jardins botânicos por Burle Marx. A visita ao “**legendário** centro de arte Inhotim” faz parte de um tour artístico com curadores dos Estados Unidos que antes de adentrarem os espaços do instituto visitaram a capital mineira, retratada por Watson como o lugar de nascimento da arquitetura modernista brasileira. Caracteriza o Inhotim como “um parque de arte que se espalha sobre uma paisagem bem cuidada, uma selva” e compara sua extensão como quatro vezes maior que o Central Park, em Nova Iorque. A reportagem não é extensa e parece ter o intuito de localizar o Inhotim como uma nova possibilidade de fruio para os “viciados em arte e amantes da natureza”.

No seu blog *Crítica Expográfica*, a arquiteta Renata Figueiredo relata sua experiência no Inhotim a partir de uma perspectiva mais relacionada ao design das exposioes. Renata retoma Jean Davallon, estudioso da cultura da comunicao para falar sobre o percurso de chegada até o Inhotim como um “rito de passagem”, algo que acaba se tornando necessário como preparao, expressando assim, uma considerao

⁴⁰“Arrive early, follow the meandering paths through the forest, and be enchanted. We spent three full days and would have been glad to stay longer. There is much to digest, and the loveliest of places in which to do it. You no longer have the excuse of never having heard of Inhotim; now you simply need to go, and feed your soul” (Traduo minha). *The Australian* – Folly in the forest, redao. Nov. 09, 2013.

⁴¹http://www.huffingtonpost.com/simon-watson/inhotim-eighth-great-wond_b_5078600.html

sobre o **encantamento** que o lugar proporcionará. A chegada então é sentida através de uma sensação de acolhimento e ao mesmo tempo de curiosidade ao perceber que os caminhos possibilitam um desvendamento estimulante, uma vez que todos os trajetos podem ser feitos sem mapas, dando ao visitante um **estímulo de liberdade**. Adicionado a essa liberdade de descoberta está o “apelo sensorial”, que segundo a autora é uma das características expográficas do Inhotim. Esse apelo sensorial é potencializado pelo **relaxamento** que o jardim botânico proporciona ao sair de cada galeria. Toda a expografia do lugar, segundo a autora é baseada na idéia de “quebra” entre os componentes do espaço, como, por exemplo, a experiência dura do concreto ou ferro de algumas obras é quebrada pela “irregularidade e calor dos troncos de árvores. O mesmo ocorre com as variações olfativas percebidas a cada entrada e saída”⁴².

A revista *Carta Capital*⁴³, na seção sobre educação, traz uma matéria de autoria de Carol Scorse sobre a relação entre o Inhotim e seu entorno. A autora começa caracterizando-o como um “**gigante cultural e ambiental**” e ressalta o impacto crítico que o instituto teve e tem na cidade de Brumadinho e região. Scorse se refere à transformação que a educação sofreu por meio dos programas educativos do Inhotim, que possibilitaram o contato problematizador com a arte contemporânea e com o meio ambiente. Mas não só. A autora ressalta (algo que foi trabalhado no primeiro capítulo), através de relatos com participantes dos programas educativos, a transformação na perspectiva de memória e futuro dessas comunidades. Há aqui uma associação entre educação e sustentabilidade de onde é possível emergir uma crítica de mundo.

Quis descrever essas reportagens para que o leitor tivesse a possibilidade, mesmo que mínima, de imersão a partir de algumas palavras específicas que são usadas na tentativa de caracterizar a experiência de estar no Inhotim. Grifei as palavras que trazem idéias de grandiosidade, relaxamento, ausência de aceleração cotidiana e beleza. É fundamental destacar que essas reportagens não esgotam as possibilidades de análise sobre o Inhotim e não “representam” todo seu potencial como espaço que dialoga história, arte e cotidiano. As reportagens foram escolhidas de um modo bastante prático e que responde a um impulso de buscar informação quando se deseja saber algo a respeito de alguma coisa. Esse “método” de escolha se identifica com a rapidez cotidiana em que vivemos e foi justamente por isso que foi executado aqui, para mostrar o paradoxo dessa relação entre velocidade da informação e o que ela ativa em termos de

⁴²<https://criticaexpografica.wordpress.com/2012/08/10/a-experiencia-do-inhotim-um-deleite-dos-sentidos/>

⁴³<http://www.cartaeducacao.com.br/reportagens/inhotim-um-gigante-cultural/>

um desejo de presença. Esse modo de procura das informações e a maneira como as tecnologias de informação e comunicação produzem certos tipos de presença, como por exemplo, as visitas virtuais a um museu ou as chamadas de vídeo evidenciam a tão falada questão da ambivalência como característica do nosso presente cultural.

Muitas vezes, nos deparamos no ambiente virtual com técnicas de simulação da presença, como por exemplo, uma reportagem repleta de fotos ou com a presença de vídeos. Gumbrecht, ao analisar as tecnologias virtuais como uma dimensão ambivalente da vida cotidiana coloca:

as tecnologias contemporâneas de comunicação quase cumpriram o sonho de onipresença, que é o sonho de fazer a experiência vivida torna-se independente dos locais que nossos corpos ocupam no espaço (nesse sentido, é um sonho ‘cartesiano’). (...) essas mesmas telas também podem despertar novamente um medo e um desejo pela realidade substancial que perdemos. Muito claramente, nossas reações podem ir para um lado ou para o outro. A estranha lógica que me interessa e que estou tentando apontar parece ser a seguinte: quanto mais perto estamos de cumprir os sonhos de onipresença e quanto mais definitiva parece ser a subsequente perda dos nossos corpos e da dimensão espacial da nossa existência, maior se torna a possibilidade de reacender o desejo que nos atrai para as coisas do mundo e nos envolve no espaço dele (GUMBRECHT 2010: 171-172).

Essa ambivalência da dimensão virtual do nosso cotidiano é uma das características da globalização, como apontado acima; nesse sentido, tentarei compreender essa ambivalência a partir da relação entre presença e linguagem, que segundo Gumbrecht, é mais uma das características antropológicas da experiência humana com as coisas do mundo. O autor justifica sua reflexão pela crítica a uma tradição metafísica de compreensão do mundo:

quando me refiro à metafísica, busco ativar o sentido literal da palavra como algo ‘além do meramente físico’. Quero apontar para um estilo intelectual (que prevalece nas ciências humanas hoje) que permite apenas um gesto e um tipo de operação, a de ‘ir além’ do que é considerado ser uma ‘superfície meramente física’. Trata-se, portanto, de encontrar ‘acima ou abaixo da superfície meramente física’ aquilo que é supostamente o importante, ou seja, um significado (o qual, para sublinhar sua distância dessa superfície, é normalmente chamado de ‘profundo’) (GUMBRECHT 2015: 21-22).

Segundo Gumbrecht, seu afastamento em relação à metafísica baseia-se na compreensão de que nossa relação com o mundo é também uma relação espacial de toques e sensações e não somente uma relação de atribuição de significados. A fim de compreender a relação contemporânea do homem com a *presença* e de trazer essa

discussão para as Humanidades, desenvolvendo os conceitos e um repertório analítico que possam apreender os fenômenos da presença, Gumbrecht parte do pressuposto de que devemos recorrer “a culturas e discursos pré ou não metafísicos do passado” (GUMBRECHT 2010: 104). Particularmente, o autor recorre

à cultura medieval e ao contraste entre a cultura medieval e o início da cultura moderna [...]. O que pretendo propor, principalmente com base nesse contraste históricos específico, é um conjunto de conceitos (até agora não definidos como tais) que nos ajude a ultrapassar o estatuto exclusivo da interpretação nas Humanidades (ou que, pelo menos, possam nos ajudar a imaginar uma situação intelectual em que a interpretação deixe de ser exclusividade) (GUMBRECHT 2010: 105).

Fundamentando-se nesse contraste e a fim de apresentar esses conceitos, Gumbrecht elabora uma relação entre duas tipologias (no sentido weberiano): “‘cultura de sentido’ e ‘cultura de presença’ (com a primeira mais próxima da cultura moderna e a segunda mais próxima da cultura medieval)” (GUMBRECHT 2010: 105). Por se caracterizarem como tipos ideais, Gumbrecht ressalta que “todas as culturas podem ser analisadas como configurações complexas, cujos níveis de autorreferência congregam componentes de cultura de sentido e de cultura de presença (assim como [defende] que em todos os objetos culturais podemos discernir efeitos de sentido e efeitos de presença)” (GUMBRECHT 2010: 105-106). Assim, o autor elabora um repertório de oito pontos nos quais discute como a relação do homem com o mundo pode ser compreendida nas duas tipologias. Toda essa relação está fundamentada para a cultura de sentido em questões metafísicas, enquanto que para a cultura de presença a materialidade das coisas é evidenciada. Em uma cultura de sentido a autorreferência humana está pautada no pensamento e na interpretação de um sentido hermenêutico para as coisas do mundo. Essa interpretação orienta-se pela transformação na temporalidade e na concepção de ação como transformação. Por outro lado, na cultura de presença, a autorreferência humana baseia-se na relação entre corpo e mundo. Não há uma necessidade de transformação pela ação porque a compreensão de mundo baseia-se na noção de conhecimento revelado por uma cosmologia, ao mesmo tempo em que a dimensão do espaço é a dimensão primordial onde ocorrem as relações entre os seres humanos e o mundo (Cf. GUMBRECHT 2010: 106-112). Um dos estudos de Gumbrecht que procura compreender e exemplificar essa experiência espacial com o mundo é sobre as relações entre *presença* e linguagem – sendo a linguagem tudo aquilo que não é presença.

Em texto intitulado *Presença na linguagem ou presença adquirida contra a linguagem*⁴⁴, Gumbrecht desenvolve uma discussão sobre os modos pelos quais a presença pode existir na linguagem. Fundamentando toda sua discussão na já mencionada crítica à metafísica, o autor propõe sete formas de relação entre presença e linguagem, como uma maneira de demonstrar a constante dualidade antropológica entre sentido e presença⁴⁵. Entretanto, apenas a quinta amálgama nos interessa para fins de compreender o que é dito sobre o Inhotim como uma reação à experiência do cotidiano acelerado do presente amplo. “A linguagem sendo aberta ao mundo das coisas”, é como Gumbrecht compreende um tipo de relação entre linguagem e presença que “as palavras são experienciadas como se apontassem para as coisas em vez de estar ‘no lugar delas’” (GUMBRECHT 2015: 28). Ou seja, as palavras não querem substituir as coisas, não são colocadas como forma representativa totalizante dos objetos e sim como algo que procura “trazer para adiante” um ritmo, um movimento ou uma sensação. Neste caso, nos textos referidos, o *espaço* do Inhotim é *a coisa* que se quer trazer para diante de nossos corpos; o espaço com toda sua complexidade de *lugar praticável* que mistura as potencialidades de questionamento da arte contemporânea com a sensação de calmaria advinda dos jardins. A arte contemporânea contesta as questões de representação e aceleração do tempo na medida em que não coloca um sentido imediato para sua apreensão e, no caso específico desta pesquisa, está inserida em um lugar que questiona a aceleração cotidiana a partir das “retóricas ambulatórias”. Nesse sentido, não é que o lugar do Inhotim com toda a sua configuração diferenciada produz somente efeitos de presença; mas potencializa a dualidade entre sentido e presença.

Esses adjetivos e nomes que as reportagens relacionam ao Inhotim seriam uma maneira de colocar em palavras a sensação de intensidade que certas coisas provocam no corpo humano. Nesse sentido a linguagem seria um meio de compartilhamento do estatuto ontológico das coisas, ou seja, uma maneira de partilhar uma sensação coletiva relativa a um clima histórico específico. Já foi dito sobre essa sensação de perda do espaço e de diminuição do tempo nos nossos cotidianos de realidade virtual. Por essa razão, contemporaneamente, o espaço vem sendo cada vez mais reativado nas experiências com o mundo, na tentativa de “recuperar uma proximidade existencial para a dimensão das coisas” (GUMBRECHT 2015: 32). Para Gumbrecht, a linguagem então

⁴⁴ Cf. GUMBRECHT (2015: 19-32)

⁴⁵ As outras formas de amálgama consistem em: linguagem falada enquanto realidade física; a linguagem enquanto filologia; a linguagem capaz de desencadear uma experiência estética; a linguagem como experiência mística e a linguagem como lugar de epifania.

seria o meio para se realizar tal desejo, um meio para “identificar e até enaltecer aquelas formas de experiência que mantêm vivo nosso desejo de presença” (GUMBRECHT 2015: 23). A experiência estética como experiência vivida (*Erleben*) reage ao sentido excessivo da cultura contemporânea por ter uma “estrutura específica, a saber, a situação de ‘insularidade’ e a predisposição para a ‘intensidade concentrada’” (GUMBRECHT 2010: 136).

Chego assim, não a uma conclusão, mas a algumas possibilidades de explicação sobre o nosso presente advindas de uma atenção maior à dimensão da presença. Portanto, a “linguagem como abertura ao mundo das coisas” seria uma dimensão do *clima* que sentimos hoje, um *clima* que evoca um desejo de presença devido à fragmentação do espaço. Como uma possibilidade de reconciliação com o mundo das coisas, essa amálgama poderia potencializar compreensões sobre nosso amplo e complexo presente, compreensões essas que levariam em conta as transformações relativas a gênero, ecologia, esporte, política e a tantos outros campos em que o corpo vem se tornando mais evidente. Poderia nos ajudar a enxergar o presente de uma forma não totalizadora, onde interpretações conservadoras ainda tentam encaixar experiências cotidianas diversas dentro de polaridades.

A arte contemporânea – e aqui também me refiro à arte de rua, às produções musicais da periferia, a uma arte mais deslocada dos grandes centros de produção artística, como o próprio Inhotim – tem sofrido grandes críticas relativas a uma estética do belo; como se a beleza fosse a única forma de definir o que é arte hoje. Ora, em um presente em constante transformação e que se sustenta na simultaneidade de experiências e informações, como definir a arte como “representante” de apenas uma realidade? Ou, como não compreender esse presente amplo através de conceitos que surgem e são reelaborados dentro dele? Como não encarar o “novo” ou o “diferente” como possibilidade de compreensão do presente? Quero discutir essas questões no próximo tópico, a partir da idéia de que (re)elaborações de conceitos podem ser compreendidas dentro da noção de *produção de presença* e da relação que mantemos com o espaço – essas duas instâncias como uma “resposta” ao desejo de presença. Ademais, *Stimmung* como leitura da arte contemporânea, ou seja, compreender a arte contemporânea com abertura para o *Stimmung* significa “descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal [...]” (GUMBRECHT 2014: 30), tentando, assim, compreender e potencializar os efeitos de presença que a arte e a história podem proporcionar para um envolvimento de mais alteridade com o mundo.

As adjetivações usadas para caracterizar o Inhotim, como “impressionante”, “imaculado”, “surpreendente”, “surrealista”, “éden”, “paraíso”, “legendário”, “lugar que precisa ser conhecido para alimentar a alma”, etc. apontam para a suspensão dos efeitos de sentido em favor dos efeitos de presença.

2.2 A RECEPÇÃO NA EDUCAÇÃO: DA MUSEALIZAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA À PRODUÇÃO DE PRESENÇA

Como parte do projeto de “desenvolvimento humano”⁴⁶ o Instituto Inhotim possui uma série de programas educativos em suas ações. Ao todo são três projetos que interagem diretamente com as escolas públicas da região⁴⁷: *Escola Integrada*, *Descentralizando o acesso* e *Laboratório Inhotim*. Pretendo compreender um desses projetos educacionais, o *Descentralizando o acesso*, como um dos tipos de materialização das transformações na temporalidade, discutidas até agora. Farei isso a partir do pressuposto da recepção que esses projetos provocam nos participantes do mesmo. Assim, pretendo abarcar outra instância da recepção que o Instituto Inhotim provoca, qual seja, a educacional. Nesse sentido, o objetivo é pensar quais as possibilidades de relação da “presença” com a educação informal em um espaço como o Inhotim. Como esse projeto ilustra o complexo entrelaçamento entre museu, arte-educação e sociedade? Além disso, como a musealização da arte contemporânea pode ser produtiva para compreendermos a *produção de presença* como potencialidade para a educação? Acredito que essas perguntas possuem mais força de questionamento do que o objetivo de serem respondidas completamente; ou seja, proponho aqui, mais um exercício de reflexão sobre a teoria da presença relacionada, agora, a uma dimensão estética da educação⁴⁸.

⁴⁶ Na parte de apresentação do site do Inhotim, há um link intitulado “desenvolvimento humano” em que estão contidos os projetos educativos e comunitários do instituto.

⁴⁷ Outros projetos interagem com o público em geral que visita o Inhotim, como o *Inhotim Escola*, *Espaços Ciência* e o *Centro Inhotim de Memória e Patrimônio* e com a comunidade do entorno (como analisado no primeiro capítulo) como *Nosso Inhotim*, *Escola de Cordas*, *Coros Inhotim*, *Brumadinho pelos Caminhos da Educação Musical*, *Jovens Agentes Ambientais*, *Rede de Artesãos*, *Rede de Empresários*.

⁴⁸ Para uma compreensão acerca da relação entre educação estética e patrimônio, ver: FURTADO, Rita Marcia Magalhães. O coletivo do eu: memória e educação das sensibilidades na experiência estética com a arte pública. *RESGATE* - vol. XX, Nº 23 - jan./jun. 2012, p. 119-127; FERNANDES, José Ricardo

O projeto “Descentralizando o acesso” surgiu em 2008 “com o objetivo principal de desenvolver um programa especial de visitas escolares, associado à capacitação de professores do Ensino Fundamental e Médio da rede pública de ensino do município de Brumadinho e municípios vizinhos” (Descentralizando o acesso: caderno educativo 1 e 2, p. 10). O projeto tem um caráter prático de experienciar a arte contemporânea em relação ao cotidiano, fazendo esse movimento a partir do espaço do Inhotim e sua relação com a arte. A escolha do “Descentralizando o acesso” baseia-se na potencialidade de analisar esse movimento a partir da teoria da presença. Mas não pretendo aqui, fazer uma análise determinista de que o projeto pode ser explicado pela questão da presença como compreendida por Gumbrecht, e nem o contrário. Como dito anteriormente, não pretendo lançar respostas concretas para a relação entre “presença” e educação e sim tentar visualizar como isso é possível através da musealização da arte contemporânea.

O projeto “Descentralizando o acesso” consiste em um processo de formação/capacitação dos professores em conjunto com a participação dos alunos em atividades de visitação. Essa primeira parte do programa ocorre em dois espaços, o Inhotim e a escola, respectivamente. A visita ao Inhotim é dividida em quatro fases. A primeira delas, “Visita orientada”, tem por objetivo “estimular a observação e a anotar palavras que expressem sensações e percepções vivenciadas durante o trajeto”. A segunda, “Compartilhando palavras”, objetiva socializar a experiência da primeira fase, com o intuito de definir, coletivamente, o que será trabalhado com os alunos. A terceira fase, “Pesquisa de campo”, consiste em registrar através da fotografia os espaços que, de alguma forma, se relacionam com o que foi experienciado na primeira e na segunda fase. Na quarta fase, “Criando roteiros”, os professores fazem um novo caminhar pelo Inhotim, criando assim, os trajetos que serão, mais tarde, feitos com os alunos (DESCENTRALIZANDO O ACESSO: caderno educativo 1 e 2 2010: 10). Esse encontro com o espaço do Inhotim pode ser compreendido dentro da perspectiva de uma poética do espaço; este último, para Certeau só existe quando caminhado. Nesse sentido, a caminhada é apreendida por meio da presença das coisas que estão ali inseridas, produzindo assim, sentidos estéticos relativos àquela experiência.

Depois dessa imersão no espaço do Inhotim, os professores voltam à escola junto com os arte-educadores, onde retomam todo o processo de visita e elaboram, através dos roteiros, atividades “que possam gerar resultados tanto durante a visita dos alunos quanto em desdobramentos no ambiente escolar” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO: caderno educativo 1 e 2 2010: 11). É neste momento que, através da experiência de visita dos professores ao espaço do Inhotim e da apresentação das idéias e roteiros aos alunos que são gerados “objetos de pesquisas que possibilitem uma experiência mais efetiva” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO: caderno educativo 1 e 2, 2010, p. 10). Assim, os alunos têm a possibilidade de realizarem as visitas “como parte de pesquisas em andamento na escola, como espaço para consulta e coleta de informações, como ‘laboratório’ de experimentações educativas preparadas na sala de aula” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO: caderno educativo 1 e 2, 2010, p. 11).

A outra parte do programa educativo consiste na volta dos arte-educadores à escola a fim de acompanhar as atividades que foram geradas do espaço do Inhotim e que se desdobram no espaço escolar. Essa etapa tem o objetivo de registrar, através de entrevistas com os professores e registros fotográficos, o desdobramento, dentro do espaço escolar, do que foi experienciado no espaço do Inhotim. Desse material é feito um caderno educativo o qual é concebido com o objetivo de que “professores do ensino formal, educadores e agentes culturais vinculados à educação não formal encontrem elementos que possibilitem construções educativas à partir do Instituto Inhotim” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO: caderno educativo 1 e 2, 2010, p. 9). Serão esses registros que irei tentar compreender como possibilidades de produção de presença.

O período das atividades são os anos de 2008/2009, tematizados na publicação do caderno educativo de 2010 e os anos de 2010/2011, tematizados na publicação de 2012. O caderno educativo do “Descentralizando o acesso” é dividido em duas partes. A primeira é organizada em: 1) “Notas de Artistas”, onde são apresentados as obras e os artistas que serviram de inspiração para as atividades finais do projeto educativo; 2) “Notas de Professor”, onde são apresentadas as atividades em si e 3) “Conversa com o Professor”, onde, como dito acima, são colocadas, através de entrevistas os relatos das atividades. A segunda parte do caderno é mais teórica, se assim posso colocar. Composta pela apresentação do Inhotim (“Um lugar chamado Inhotim”) e da experiência com a arte contemporânea (“Notas sobre arte contemporânea”), essa parte do caderno possui as compreensões dos educadores que participaram do projeto

educativo (“Com a palavra, o educador”), além de possuir um glossário e referências bibliográficas relacionadas aos conceitos mobilizados sobre museu e arte.

Como dito acima, o material usado para tentar compreender essa outra instância de recepção, consiste nas entrevistas com os professores. Ao todo, nos anos de 2008, 2009, 2010 e 2011, somam-se doze atividades. Neste tópico analisarei seis atividades, três dos anos de 2008/2009 e três dos anos 2010/2011.

Conhecer e vivenciar a arte é o nome da atividade realizada com os alunos do 4º e 5º anos da Escola Municipal Marinete Damasceno Pinheiro, no distrito de Sarzedo. As professoras Dircilene, Ivete e Neide elaboraram uma atividade que se fundamentou na experimentação do espaço através da vivência e contato com a arte. As obras *Desvio para o vermelho* (figura 8) de Cildo Meireles, *The Mahogany Pavillion (Mobile Architecture N°1)* (figura 9) de Simon Stalin, *Troca Troca* (figura 10) de Jarbas Lopes, *Panacea Phantastica* (figura 11 e 12) e *Passarinhos – do Inhotim a Demini* (figuras 13 e 14), ambas de Adriana Varejão foram escolhidas para a atividade. O projeto teve como objetivo “explorar o Inhotim por meio de releituras de obras de arte” utilizando-se do “próprio mapa do museu como território a ser reconstruído”, fundamentando-se nas palavras *beleza* e *transformação*. Em entrevista, foi perguntado para as professoras como o conceito de *belo* foi trabalhado com os alunos. Em resposta, as professoras disseram que a própria constituição da atividade, ao caminhar pelo espaço e ter contato com uma arte fora do cotidiano dos alunos, possibilitou a problematização do belo a partir da estranheza. “Durante o projeto, buscamos estimular uma discussão sobre o belo, a partir, principalmente, dos debates em sala, porque, antes do projeto a idéia de beleza estava muito associada ao que conhecemos do senso comum” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 1 e 2 2010: 61). Gumbrecht ao refletir sobre a experiência estética coloca uma questão importante e que, conseqüentemente, se liga à reflexão do espaço como lugar praticável. O autor afirma que ansiamos por essas experiências estéticas, justamente porque não as encontramos em nosso cotidiano (GUMBRECHT 2010: 128-129). No caso desse projeto, não afirmo que os alunos estavam ansiosos por esse tipo de arte, mas ao ter contato com algo que não se vê cotidianamente foi possível problematizar conceitos que antes era compreendido apenas por um sentido. Uma das professoras cita um episódio na cantina da escola: um dos alunos participantes do projeto, ao acabar de comer, olhou para o prato de alumínio e chamou a professora dizendo como o prato era bonito. Algo ali fez sentido e se conectou com a experiência estética tida no Inhotim. “Buscou-se

proporcionar uma aprendizagem de forma que o aluno tivesse a oportunidade de ‘Conhecer, vivenciando’ o maior número de obras artísticas, entendendo e praticando o museu como campo de pesquisa” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 1 e 2 2010: 43). Foi só a partir dessa experiência estética que suspende o tempo do consumo, que o aluno pôde olhar para o objeto de consumo, ou seja, o prato, como outra coisa, como algo belo, como um objeto além de sua utilidade prática⁴⁹. O intuito da atividade era, nesse sentido, algo prático: experimentar o espaço do museu como algo praticável. Ao possibilitar que os alunos olhassem as obras de arte em conjunto com o espaço do museu, compreendido como espaço de pesquisa, propôs-se “que os alunos exercitassem sua atividade criando suas obras, usando o próprio estilo, considerando seus conceitos de beleza e transformação” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 1 e 2 2010: 43). Acredito poder compreender essa experiência com a arte a partir da *produção de presença*. Há aqui elementos que possibilitam a experimentação do espaço e da arte no Inhotim de uma maneira em que corpo esteja mais próximo fisicamente das coisas, provocando algo que ultrapassa o sentido utilitário dos objetos cotidianos submetidos ao tempo do consumo. Ademais, produziu-se, então, uma presença que não dependeu do sentido da obra de arte. A obra não precisou fazer sentido para que fosse apreciada, mesmo que a partir da sensação de estranheza. Essa proximidade, esse contato com a arte junto com a compreensão de que o espaço do museu não é apenas observável, mas praticável, possibilitou às professoras e alunos a problematização de questões cotidianas, a partir da percepção de que o diferente e o estranho também podem ser compreendidos como belos.

Revivendo o passado, vivendo o presente foi o projeto realizado pela professora Márcia Aparecida Campos Lima na Escola Municipal Pedro Pinheiro Diniz no povoado de Vila da Serra em Mário Campos. Realizado com os alunos do 4º e 5º anos, o projeto teve como ponto de partida o folder informativo sobre o Inhotim disponível na recepção. Com este folder a professora trabalhou conteúdos de Português, analisando os textos ali presentes, Matemática, trabalhando com as questões de dimensões do Instituto e Geografia para pensar sobre a localização do Inhotim e sua relação com o município onde a escola se localiza (Mario Campos). Depois desse processo,

a professora propôs como tema a história do município e pediu que os alunos fizessem uma pesquisa para resgatar o passado da escola e do

⁴⁹ Uma reflexão fundamental sobre os objetos e o consumo pode ser conferida em APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minnesota: Minnesota University Press, 2005 e na primeira parte de CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, Vozes, 1994.

bairro onde [ela] se localiza. Os alunos colheram depoimentos de familiares, amigos e vizinhos, assim como fotografias antigas da escola e do bairro. Todo esse material foi socializado e depois montado num painel denominado ‘Revivendo o passado’ (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 1 e 2 2010: 47).

Continuando com a atividade, o próximo passo era a percepção daquele espaço da escola e do bairro em perspectiva com o passado pesquisado. Apesar da noção de “resgate” ter sido empregada, é importante problematizá-la, já que ela traz a idéia de que algo se perdeu e pôde enfim ser recuperado como um todo. Aqui, talvez a idéia de *produção de presença* possa ajudar a potencializar atividades desse tipo. Ao colocar o passado em perspectiva com o presente por meio de depoimentos e fotografias, os alunos pesquisaram sobre aquele espaço que lhes é cotidiano e nesse sentido trouxeram à tona um passado com nuances específicas, nuances essas que foram produzidas por eles. Os alunos foram estimulados a atuarem como pesquisadores daquela história, uma questão trazida da experiência de caminhada, de visitação do espaço do Inhotim. Todas as atividades desenvolvidas no projeto, cujo nome é emblemático, reforçam a perspectiva de desnaturalização do presente. Ao colocar que no gerúndio o verbo reviver relacionado ao passado cria-se a possibilidade de compreensão de que este não está morto, mas vivo de maneiras diferentes no presente.

Inhotim... mais que um passeio... um aprendizado em sala de aula! é o terceiro projeto a ser compreendido. Desenvolvido com alunos do 4º e 5º ano, pelas professoras Lindsei Moreira Alves Amorim e Carla Marques Batista Rezende da Escola Municipal José Ribeiro de Santana do povoado de Medeiros de Baixo no município de Piedade dos Gerais, o projeto “consistiu na apropriação dos conceitos relacionais presentes na obra *Troca-Troca* (figura 10) do artista Jarbas Lopes” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 1 e 2 2010: 41). A obra em si envolve “uma proposição de viagem, compartilhamento de espaço e vivências entre o artista e um grupo de amigos. Os veículos que compõem o *Troca-Troca* são, em certa medida, a memória daquela viagem” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 1 e 2 2010: 41). Nesse sentido, a idéia do projeto era, a partir da obra, proporcionar uma experiência de compartilhamento entre os alunos pela troca de cartas, uma prática quase esquecida contemporaneamente, ao mesmo tempo em que “os relatos presentes nas cartas também tratavam a questão da memória de cada aluno” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 1 e 2 2010: 41). Aqui a dimensão do passado é evidenciada a partir

da idéia de compartilhamento que veio de uma obra dentro do espaço do Inhotim. Entretanto, outras questões foram trabalhadas durante a visita, a partir da perspectiva do espaço do museu como campo de pesquisa. Em entrevista, a professora Lindsei ressalta a condição situacional da escola, em uma área rural, acrescentando que o conteúdo dos livros muitas vezes

mostram coisas que estão fora da realidade deles, porque mostram coisas que não fazem parte do cotidiano. Com a experiência do projeto e a realização da visita a Inhotim, nós identificamos vários elementos que puderam auxiliar no entendimento do que estudávamos nos livros. Assim, de certa maneira, os alunos puderam vivenciar coisas que estavam estudando [...] o conteúdo estava presente no livro, mas pôde ser vivenciado a partir da visita, sendo uma experiência prática (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 1 e 2 2010: 56).

No caderno 3 e 4 do programa “Descentralizando o acesso” há um projeto intitulado *Aula sobre o nada ou desconstrução do olhar* proposto pela professora Zulmira da Silva Pinto para o 3º ano do ensino médio da Escola Estadual Imperatriz Pimenta em Ibitaré. A partir da idéia “nada é o que parece ser” e da experiência com a obra *Drawing (As a drop I am going out of my home)* (figuras 15 e 16) do artista Diango Hernández os alunos foram estimulados a refletir sobre conceitos como “ausência” e “desconstrução”. A partir de um exercício lúdico com uma folha de papel com um ponto preto desenhado e da obra do artista Hernández “que contém uma porta, cuja maçaneta é uma torneira” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 3 e 4 2012: 11) a professora e os alunos iniciaram a reflexão sobre “nada é o que parece ser”. Um ponto preto em uma folha pode se transformar em infinitas coisas, assim como a torneira no lugar da maçaneta transfigura-se em algo estranho, mas que pode se transformar com o olhar. A expressão dos alunos em relação ao ponto preto desenhado na folha branca foi das mais diversas: “eles viram urubu, formiga, grão de café no meio do sal, uma formiga no meio do açúcar” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 3 e 4 2012: 13). O diálogo entre essa atividade e a fruição da obra *Drawing* teve como resultado a produção de vídeos pelos alunos, como uma experiência de “ver além” da coisa em si, de reconstruir “o olhar sobre o espaço em que se está inserido” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 3 e 4 2012: 12). Após essa atividade, foi proposto pelos arte-educadores do Inhotim uma oficina com a obra *La intimidad de la luz em St. Ives* de Victor Grippo (figura 17). A obra trabalha conceitos como sujeito, ausência e tempo, constituindo-se “um lugar onde o habitante esta ausente

e onde a luz marca o tempo e modifica o olhar. A obra levanta questões sobre olhar e sobre ver além de um lugar, de um ponto de vista, seja na cidade, no museu ou na sala da escola” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 3 e 4 2012: 12).. Neste projeto, houve o exercício de trazer adiante uma nova forma de compreensão em relação à estranheza, ou seja, em relação às coisas que não são cotidianas, mas que podem possibilitar uma reflexão para além do senso comum. Mais uma vez, a questão do espaço como lugar praticável se evidencia, na medida em que a experimentação desse espaço em diálogo com questões estéticas possibilitou a problematização do olhar.

Construindo identidade(s) para além dos muros da escola foi o projeto proposto pelas professoras Kátia C. de Jesus Rodrigues e Maria Jacinta F. Paiva para os alunos do 3º e 4º ano da escola Municipal Clóvis Salgado em Ibitité. O projeto trabalhou o tema da identidade a partir da relação com o espaço. Depois de visitar o Inhotim com os alunos e de fotografarem o espaço com o qual se identificavam, outra visita foi feita, desta vez direcionada a obras específicas: *Narcissus Garden* (figura 18) de Yayoi Kusama e *Bisected triangle, interior curve*(figura 19) de Dan Graham. Ambas as obras trazem em si a questão do reflexo. A interação do visitante com a obra é a partir do “observar-se e também ao outro. Há também a contribuição do efeito translúcido e reflexivo do material, a confusão visual que promove a mistura e fusão com o espaço ao redor” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 3 e 4 2012: 17). O projeto foi pensado de acordo com a necessidade de compreender como os alunos se identificavam com o espaço escolar. A partir dos questionamentos feitos em contato com as obras - “Como eu vejo essa obra?”, “Como é que é essa obra dentro de um espaço?”, “Como esse espaço se relaciona com a obra?”, “Como eu me vejo nesse espaço, junto com a obra?” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 3 e 4 2012: 21) –os alunos trabalharam, a partir de seus relatos e fotografias do espaço escolar, a questão da identificação com aquele espaço cotidiano.

Releitura da obra “De Lama Lâmina” é o último projeto a ser compreendido. Pensado para os alunos do 4º ano da Escola Municipal Jesus Chaves de Oliveira em São Joaquim de Bicas, as professoras Gilmaria Stefania R. S. Santos e Vanusa Geralda da Silva montaram as atividades em torno da obra *De Lama Lâmina* (2004-2009) (figura 20) do Artista Matthew Barney. Após pesquisarem sobre a obra e o artista, “foram discutidas as possíveis relações da obra com o bairro onde a escola está inserida” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 3 e 4 2012: 32), trazendo à

tona questões relacionadas ao meio ambiente, à natureza e sua destruição. Em entrevista, as professoras disseram que a escolha da obra levou em consideração a localização da escola, “no meio de uma floresta, que está sendo destruída pela mineração” (DECESTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 3 e 4 2012: 33). A idéia era, então, “representar dentro de uma sala o que eles identificaram como ‘a parte viva e morta da natureza’” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 3 e 4 2012: 31). O resultado foi uma performance em que algumas alunas deitaram sobre folhas secas repetindo constantemente a frase “A natureza pede socorro! Ajude a natureza” (DESCENTRALIZANDO O ACESSO, caderno educativo 3 e 4 2012: 31). A atividade pode ser compreendida como uma resposta às angústias contemporâneas próprias do cronótopo presente alargado.

Todos os projetos, ao compreenderem o Inhotim como espaço de pesquisa, trabalharam a instância da experiência estética como uma alternativa de diálogo produtiva com o cotidiano escolar. Fundamentando-se na questão da experiência com o outro – esse outro sendo uma coisa, uma pessoa ou um espaço – questões como 1) conceito de belo; 2) espaço e tempo; 3) formas de comunicação; 4) novas formas de olhar; 5) espaço e identidade e 6) espaço e natureza foram problematizadas a partir da idéia de que o museu é um espaço de pesquisa e deve ser potencializado no diálogo entre a educação formal e não formal. Ao trabalhar a arte como “experiência vivida”, no sentido que Gumbrecht caracteriza a experiência estética, produz-se “fenômenos e impressões de presença” que potencializam a relação entre arte e vida. O menino que antes não via nada de mais em um prato de alumínio amassado, agora pode arriscar a ver o interessante e o belo em instâncias de sua vida que ele poderia nunca ter imaginado. Nessas atividades, questionou-se, a partir da dimensão estética das coisas trabalhadas, o valor de uso/troca próprio dos objetos sob a lógica do tempo do consumo, a naturalização do presente e sua conexão com o passado.

É claro que todas as atividades foram desenvolvidas com a dimensão do sentido tensionando a dimensão da presença que se quis evidenciar. O espaço em diálogo com a experiência estética são as dimensões por excelência onde os efeitos de presença podem ocorrer; o primeiro por proporcionar o contato físico com o corpo e a segunda por se tratar de uma dimensão da vida cotidiana que é pouco evidenciada.

2.3 COSMOPOLITISMO COMO PARTILHA DO SENSÍVEL: ELABORAÇÕES DE UM CONCEITO EMERGENTE

Já se discutiu sobre as transformações que os museus vêm sofrendo pelo menos desde o século XIX em relação à educação e público. O primeiro capítulo dessa dissertação se apoiou na constatação de que hoje, os museus não podem e não devem mais ser compreendidos como simples lugares de contemplação artística. As mudanças de perspectiva em relação ao seu papel social transformaram a relação desse espaço com o público e, principalmente, fizeram com que emergissem novas formas de se problematizar a educação no século XXI. É dentro dessas transformações que quero discutir o conceito de cosmopolitismo como uma partilha do sensível: primeiro, entendendo cosmopolitismo como aquilo que transcende as fronteiras geográficas e está de alguma forma, ligado a uma dimensão global; segundo, compreendendo esse conceito dentro do que Jacques Rancière denominou a *partilha do sensível*, ou seja, o modo como o *comum* é partilhado em diferentes espaços.

Para Rancière, a política e a arte são formas de se organizar o sensível, portanto, são essencialmente estéticas. São maneiras de ver e de dar visibilidade aos acontecimentos, partilhando um comum de maneiras diferentes que dependem do tempo e do espaço vivido. Mas essa partilha nem sempre é feita de maneira igual, ela é sempre discordante. Por esse motivo, a política enquanto governo só pode ser democrática se executar essa partilha levando em consideração as diversas formas de expressão da sociedade. O cosmopolitismo como será tratado aqui, pode ser compreendido como uma nova forma política dentro do museu que se relacionada com a arte pode proporcionar novas formas de visibilidade em relação ao outro.

Rhiannon Mason, ao discutir sobre o cosmopolitismo como uma das novas formas de apreensão do papel dos museus coloca que

não é difícil imaginar como as exposições e coleções dos museus podem oferecer oportunidades de encontro com o outro (...). Porém, ter um interesse no “outro” não é a mesma coisa que estar apto a ver o mundo “do ponto de vista do outro” ou valorizá-lo em seus próprios termos. Para [o museu] se qualificar propriamente como cosmopolita, seria necessário uma capacidade de empatia e de auto identificação

com o outro como a si mesmo. Seria necessário ser transformativo no sentido de relativizar a sua própria posição (MASON 2013: 44-45)⁵⁰.

Essa prerrogativa do museu como espaço cosmopolita é compreendida aqui como um dos efeitos da globalização, mas não como vem sendo discutido por Gumbrecht. O autor coloca que um dos efeitos da globalização é a “tendência política para a regionalização” e da o exemplo da União Europeia destacando o sucesso político e econômico que essa entidade já teve. Entretanto, ressalta também a regionalização dos costumes e estilos regionais como uma necessidade existencial (GUMBRECHT 2015: 51). Como trabalhar para que o museu não seja esse espaço somente regionalizado, mas que faça a conexão dessa regionalização com questões existenciais compartilhadas de uma forma global? Compreendo que Gumbrecht coloque a questão da regionalização como algo que tenta compensar o esvaziamento do espaço enquanto coisa física e também – e contrariamente – como uma “necessidade de pertencer a um espaço que não é demasiado grande para ser preenchido com experiência pessoal ou, pelo menos, com imaginação pessoal” (GUMBRECHT 2015: 51), mas mais do que isso, creio que ela deva ser compreendida como uma possibilidade de ligação com uma experiência que é sentida globalmente.

Essa foi a idéia desenvolvida no primeiro capítulo quando relatei uma série de experiências museais ao redor do mundo; todas elas tinham um ponto em comum: a emergência da discussão de que o museu, diante da atual configuração temporal, deve ser um espaço que a partir do seu lugar específico consiga comunicar-se com o outro. Por isso a proposição de uma museologia cosmopolita, pois o museu é hoje, um dos espaços por excelência para as possibilidades de trabalho com a alteridade. Retomando Júnia Sales e Vinicius Corrêa, o museu em todo seu potencial deve ser compreendido como uma “instituição-prisma”, onde a multiplicidade de tempos, experiências e sensações sejam aproveitadas para problematizar uma narrativa totalizadora da história (SALES; CORRÊA 2010). Uma perspectiva cosmopolita do museu relacionada à noção de instituição prisma seria interessante na medida em que encorajaria as pessoas em compreender o mundo através do outro, além de problematizarem seus próprios

⁵⁰ “[...] its not difficult to imagine how museum displays and collections might offer such opportunities for encounters beyond the self. Since their inception museums have seen it as their *raison-d’être* to collect the ‘other’ defined by time or geography or both (Sherman 2008). Yet, having an interest in ‘other’ is not the same as being able to see the world ‘from the point of view of the other’ or to value it on its own terms. To qualify as properly cosmopolitan in orientation that interest would necessitate a capacity for empathy and self-identification with the other as oneself. It would need to be transformative in the sense that it has effect of relativizing one’s own position.” (Tradução minha).

cotidianos. Entretanto, é necessário um trabalho institucional e curatorial que privilegie essa compreensão de museu, para que essas potencialidades sejam possíveis. O museu, enquanto instituição, não está livre de direções políticas e teóricas e é exatamente por isso que enquanto espaço em potencial para a transformação da educação precisa ser compreendido como um espaço de *partilha do sensível*, ou seja, um espaço onde há um comum que é partilhado de diferentes maneiras – e que, ingenuidade à parte, não são iguais. Por isso a necessidade de programas educativos que pesquisem e reflitam no cotidiano de visitas do museu sobre as transformações do nosso presente e como certas noções podem ser potencializadas dentro do museu. Assim, o cosmopolitismo seria visto como uma forma político-institucional que trabalhada pelos programas educativos incentivaria a multiplicidade de experiências e compreensões sobre a alteridade.

2.4 PROBLEMATIZANDO CONCEITOS: A RELAÇÃO ARTE/ARQUITETURA NO INHOTIM

Ora, fazer uso de um conceito tão problemático como o “cosmopolita”, pois carrega uma carga de significados grande, traz aqui a necessidade de problematizá-lo. Depois de tê-lo analisado como uma perspectiva museológica que possibilita a relação entre global e local, evidenciando o contato com temporalidades e experiências diversas, faço aqui um contraponto. Essa problematização do conceito também acompanha a compreensão de que os aspectos (já discutidos) da globalização provocam certas reações que ativam o desejo de presença. O ponto que quero ressaltar aqui é que essa dinâmica também pode ser visualizada na relação entre arte/arquitetura. O modo como essa relação se dá faz parte da experiência do homem no tempo carregando consigo certas especificidades. Neste caso, quero analisar como também nessa relação entre arte e arquitetura pode ser visualizada uma transformação da experiência com o espaço e conseqüentemente com o corpo.

O florescimento de novos espaços museais ou a ampliação dos já existentes, além de se relacionarem com as mudanças nas funções dos museus também estão ligados às transformações nas práticas artísticas. No século XIX, quando o espaço do museu ganha uma dimensão de exposição para um público mais amplo, a pintura e a escultura, por exemplo, tinham seus lugares reservados nos grandes salões burgueses.

Esses eram espaços bem específicos e feitos exatamente para a exposição desse tipo de arte. Com o passar do tempo e as transformações na arte moderna, novos espaços foram sendo remodelados e construídos para abrigar uma arte mais abstrata. Mas não só; as mudanças nas perspectivas do que vem ou não a ser arte transformaram também a concepção do que vem a não ser um espaço propício para sua exibição. Kátia Cantonnos fornece uma melhor compreensão sobre isso ao discutir o lugar da arte hoje, citando o crítico e curador Fernando Cocchiareale:

A arquitetura de áreas expositivas vem sendo adequada aos novos conceitos e repertórios que alteraram e seguem alterando o rumo da produção artística e das teorias de arte desde o século XVIII. Dos ateliês e museus influenciados pelo Iluminismo, nos quais os quadros recobriam, de alto a baixo, qual uma coleção de insetos ou de mineralogia, as paredes dessas recém-criadas áreas expositivas; passando pelo cubo branco modernista, cuja neutralidade podia acolher, sem quaisquer interferências, a natureza formal das obras de arte; até a apropriação recente de espaços concebido e projetados originalmente para atividades com funções estranhas a arte, temos, sempre, o entrelaçamento entre as questões e as necessidades da produção artística e as características espaciais da arquitetura nas quais é exibida (CANTON *apud* COCCHIARALE 2009: 16).

Dentro desse processo de transformação dos espaços expositivos acontece, segundo Hal Foster, uma apropriação da arte pela arquitetura dando origem aos “estilos globais” que muito subordina o cultural pelo econômico. O autor exemplifica a emergência desses estilos com a construção do Centro Georges Pompidou, projetado por Richard Rogers e Renzo Piano em 1977. Esse edifício constitui-se por uma arquitetura “abstrata”, “uma caixa de vidro sustentada por uma estrutura de aço e concreto, uma lúcida trama de pilares pré-fabricados (...)”, representando assim os elementos tecnológicos do capitalismo. Ao mesmo tempo em que esse projeto evidencia a arquitetura pop a serviço de um estado burocrático⁵¹, emerge daí um novo tipo de espaço, mais abrangente e disponível a experiências diversas, sejam elas relativas ao lazer ou ao conhecimento.

Como já apontado antes, a emergência desses espaços, hoje, está essencialmente ligada a especificidade da nossa economia cultural, que por sua vez se liga a alguns aspectos já citados da globalização. Propriamente para essa relação entre arte e

⁵¹ Trata-se de um dos principais exemplos de uma arquitetura *high-tech* que associa novas tecnologias com uma atmosfera industrial. Foster afirma esse empreendimento arquitetônico como o marco da complexa relação entre arte/arquitetura baseada no civismo pop.

arquitetura, creio que a fragmentação do espaço físico parece querer ser compensada por uma arquitetura que potencialize a experiência com o espaço da cidade. Entretanto, essa associação pode gerar somente um efeito visual sem, no entanto, encorajar o transeunte a uma relação de presença com esse espaço. Faço este contraponto baseando-me nas considerações de Foster que compreende que os “novos materiais e técnicas desempenham um papel tanto estético quanto funcional na arquitetura contemporânea” (FOSTER 2015: 8-9), esta, por sua vez, responde preponderantemente a uma economia do turismo cultural. Não nego que isso ocorra na grande maioria dos projetos arquitetônicos que dão muita ênfase no design em detrimento da função, entretanto, é necessário compreender como esses espaços são apropriados nas experiências cotidianas.

O ponto central de Foster nessa reflexão é pensar como essa visualidade empreendida na arquitetura através da arte e com um objetivo turístico pode esvaziar o projeto em si reduzindo as possibilidades de interação potencial com o visitante. Em outras palavras, dentro dos estilos globais, a inteligibilidade de uma arquitetura específica é dada por um simbolismo abstrato que diz que tudo pode ser entendido através da globalização. E é nesse sentido que a relação arte/arquitetura se banaliza ao supor um cosmopolitismo baseado na abstração.

Ora, se a arte e arquitetura contemporâneas em suas relações com os museus e outros espaços culturais respondem a essa combinação entre economia e cultura, como potencializar esses lugares para que não sejam somente lugares que proporcionam uma “economia da experiência”? – expressão usada por Foster para designar o que vivemos na sociedade do espetáculo. Creio que uma resposta possível encontra-se na relação entre um empreendimento cosmopolita dos museus, como foi descrito acima, e uma potencialização da produção de presença nos mesmos.

O exemplo do Inhotim como um lugar que associa a arte com a arquitetura – as galerias construídas para abrigar uma arte específica, a organização mesma da natureza em um jardim botânico e a utilização de espaços já existentes para abrigar uma arte – pode disponibilizar algumas idéias. Experimentado através de sensações ligadas a um desejo de presença, como o caminhar tranquilo pelos jardins, a possibilidade de descanso e contemplação da arte e da natureza numa perspectiva de isolamento e sossego, o Inhotim, pode proporcionar a possibilidade de resgate da experiência humana junto a natureza, através do questionamento da arte contemporânea. O discurso do

próprio instituto, é claro, conflui para a reflexão das questões contemporâneas através “de contextos específicos” que se distanciam dos museus urbanos.

A experiência do Inhotim está em grande parte associada ao desenvolvimento de uma **relação espacial entre arte e natureza**, que possibilita aos artistas criarem e exibirem suas obras em condições únicas. O espectador é convidado a percorrer jardins, paisagens de florestas e ambientes rurais, **perdendo-se** entre lagos, trilhas, montanhas e vales, estabelecendo uma **vivência ativa do espaço** (INHOTIM 2015)⁵².

Essa “relação espacial entre arte e natureza” que pode ser vivenciada na perda de si mesmo nesse espaço, diz muito sobre um desejo de retomar o encantamento com as coisas do mundo. Talvez essa experiência de presença com o mundo nunca esteja totalmente disponível (GUMBRECHT 2015: 37), mas a hipótese defendida aqui, é que lugares como o Inhotim e a emergência de perspectivas que desejam reconectar, pelo menos uma parcela do corpo com as coisas do mundo, respondem a um clima histórico específico, em que a necessidade de compensar a aceleração temporal e a fragmentação do espaço, torna-se cada dia mais evidente. Assim, penso que há disponíveis no Inhotim outras formas de apreensão da experiência estética para além do sentido que são possibilitadas pela relação entre uma museologia cosmopolita – que problematiza a experiência da alteridade – e a evidenciação do espaço como primordial para uma experiência com o mundo mais aberta esteticamente. As reportagens ao trazerem para o leitor a dimensão da presença do espaço a partir de uma experiência atípica do cotidiano e o programa educativo ao evidenciar que a partir da experiência estética pode-se apreender o passado e presente de forma a questionar a naturalização das coisas, evidenciam novas possibilidades de trabalho que dialogam a experimentação estética do passado e do presente.

⁵²<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação tentou compreender formas de apreensão do espaço e do tempo dentro de um lugar contemporâneo como o Inhotim. Devido à evidenciação do espaço pelo próprio Instituto, procurei refletir sobre essas idéias em diálogo com o paradigma da presença. As noções de *clima*, *Stimmung* e *presença* foram mobilizadas levando em consideração o questionamento *se há novas formas de experimentação estética para além do sentido*, e isso a partir de um museu de arte contemporânea. A noção de clima foi pensada como fundamento para análise da atual configuração temporal, ou seja, na tentativa de compreender a relação entre passado, presente e futuro. Em um primeiro momento (primeiro capítulo), *Stimmung* e *presença* estão associadas às possibilidades de presença do passado através do patrimônio histórico e natural. Em um segundo momento relacionei *Stimmung* e *presença* às possibilidades trazidas pelo espaço do Inhotim e pela arte contemporânea, de reaproximação do indivíduo com questões coletivas como a ecologia e o compartilhamento de histórias através de uma tradição comum, sendo a questão da experiência estética fundamental para contrapor o problema da aceleração do tempo.

Atualmente, as discussões sobre o papel dos museus estão fundamentadas em questões práticas como, por exemplo, a possibilidade do museu, por meio de suas ações, transformar a o espaço onde está inserido⁵³. Esta transformação pode estar ligada ao patrimônio material e imaterial de alguma comunidade, ao patrimônio natural e sua relação com a ecologia, ao papel cívico desempenhado em conjunto com a comunidade e às possibilidades de compartilhamentos de histórias. No Brasil, o IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus) é o órgão responsável pela integração dos museus nacionais. O Instituto coordena oito ações que têm por objetivo fundamental promover a discussão sobre o papel social do museu. *Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado* direcionada para capacitação da gestão museológica; *Primavera dos Museus* e a *Semana Nacional de Museus* que tem por objetivo promover, divulgar e valorizar os museus brasileiros, aumentar o público visitante, intensificar a relação dos museus com a

⁵³ Apesar do Inhotim não se descrever somente como museu, diante da discussão feita sobre as transformações do que deve e vem a ser um museu hoje, chego à conclusão de que não há problema em “defini-lo” como tal diante das proximidades com as questões nacionais e internacionais do papel socioeducativo e inclusivo dos museus.

sociedade⁵⁴; o *Diretório de Grupos de Pesquisa do Ibram/CNPq* que estuda “possibilidades de articulação, produção e circulação de conhecimento no âmbito do instituto e do campo museológico”; o *Fórum Nacional de Museus* que tem por objetivo “refletir, avaliar e delinear diretrizes para a Política Nacional de Museus (PNM) e consolidar as bases para a implantação de um modelo de gestão integrada dos museus brasileiros”; *Pontos de Memória* que, tendo em vista os diferentes grupos sociais, “tem como objetivo principal contribuir para o desenvolvimento de uma política pública de direito à memória, com base no Plano Nacional Setorial de Museus e Plano Nacional de Cultura”; *Programa Nacional de Educação Museal (PNEM)* que propõe “a construção de um Programa voltado especialmente para a Educação Museal [...] com o objetivo subsidiar a atuação profissional dos educadores, fortalecer o campo profissional e garantir condições mínimas para a realização das práticas educacionais nos museus e processos museais”; e por fim *Museus & Público*, que se constitui em “estudar os fatores e características das relações existentes entre os museus e seu público” (IBRAM 2016). Internacionalmente, outros programas também dialogam com as questões acima apontadas, como foi mostrado no primeiro capítulo dessa dissertação. Ações como o *Inclusive Museum*, *The International Institute for the Inclusive Museum* e o *Museum Association* com o programa *Museums Change Lives* propõem discussões atuais envolvendo questões como justiça social, inclusão e diversidade.

É dentro desse movimento de reflexão das possibilidades de ações sociais do museu que tentei compreender o Inhotim e seus programas relacionados ao patrimônio e educação com a arte contemporânea. No primeiro capítulo, tentei mostrar como o patrimônio histórico e natural da região onde se encontra o Inhotim é mobilizado pelo Instituto de uma forma mais lúdica e tentando conectar esses patrimônios a uma economia mais criativa para a região, como por exemplo, com a criação das Redes de artesãos e pequenos comerciantes e dos corais, evidenciando a tradição artística musical da região.

⁵⁴ Os temas abordados pela *Primavera dos Museus* são, desde 2007 até 2014: Meio Ambiente, Memória e Vida; Museus e o Diálogo Intercultural; Museus e Direitos Humanos; Museus e Redes Sociais; Museus, Mulheres e Memórias; A Função Social dos Museus; Museus, memória e cultura afro-brasileira; Museus Criativos. Não deixando de ter uma ligação fundamental, a *Semana Nacional de Museus* abordou desde 2003 até 2016 os temas: Museus e Amigos; Museus e Patrimônio Imaterial; Museus: Pontes entre Cultura; Museus e Público Jovem; Museus e Patrimônio Universal; Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento; Museus e Turismo; Museus para Harmonia Social; Museus e Memória; Museus em um mundo em transformações: novos desafios, novas inspirações; Museus (memória + criatividade) = mudança social; Museus - coleções criam conexões; Museus para uma sociedade sustentável e Museus e Paisagens Culturais.

Depois desse primeiro momento, tentei compreender essas ações pensando em uma relação material com o mundo e com o passado. A reflexão sobre essa materialidade do passado foi feita mobilizando os conceitos de *presença*, *clima* e *Stimmung* como pensados nos trabalhos de Hans Ulrich Gumbrecht. Entretanto, como aponta Ethan Kleinberg no prólogo de *Presence: Philosophy, History, and Cultural Theory for the Twenty-First Century* nos últimos cinco anos, as discussões sobre uma compreensão mais sensível em relação ao passado se desenvolveram com trabalhos de autores como Frank Ankersmit, Michael Bentley, Ewa Domanska, Eelco Runia⁵⁵, mas também anteriormente tratadas por Heidegger e Jean-Luc Nancy. Nesse sentido, há um movimento teórico nas humanidades que tenta

compreender ou pelo menos transmitir as maneiras em que o passado está, literalmente, com a gente no presente de maneiras significativas e materiais [...] um retorno a uma relação com o passado baseada em nosso acesso direto às coisas reais que podemos sentir e tocar e que nos ponham em contato com o passado (KLEINBERG 2013: 1)⁵⁶.

Assim, tentei compreender como o patrimônio histórico e natural da região no entorno do Inhotim pode ser sentido pela comunidade como presença do passado naquele cotidiano. Segundo Ethan Kleinberg, para os autores acima citados, que mobilizam o paradigma teórico da presença, “o presente da ‘presença’ é um lugar de experiência e de contato sem mediação com coisas materiais libertadas a partir da ambivalência e multiplicidade de recordação, interpretação e narração”⁵⁷. Nesse sentido, o que o Inhotim faz através da Diretoria de Inclusão e Cidadania é trabalhar esse patrimônio a partir do contato material e sensível que a comunidade tem com ele. Tentei demonstrar, então, como pode ser possível uma apreensão do passado e do tempo por meio de conceitos que trazem adiante sua presença possibilitando assim compreensões menos construtivistas e mais próximas do sensível, já que segundo Gumbrecht

a ênfase atual sobre a produção de sentido através de linguagem que domina maior academia, a ‘cultura da interpretação’ [ou cultura do

⁵⁵ Entre os trabalhos desses autores, encontram-se: RUNIA Eelco, “Presence,” *History and Theory* 45, no. 1, February 2006; _____. “Spots of Time,” *History and Theory* 45, no. 3, October 2006; DOMANSKA, Ewa. “The Material Presence of the Past,” *History and Theory* 45, no. 3, October 2006; ANKERSMIT, Frank. “Sublime Historical Experience”, Stanford: Stanford University Press, 2005; BENTLEY, Michael. “Past and “presence”: revisiting historical ontology”, *History and Theory* 45, no. 3, October 2006.

⁵⁶ “[...] to understand, or at least convey, the ways that the past is literally with us in the present in significant and material ways [...] and a return to a relationship with the past predicated on our unmediated access to actual things that we can feel and touch and that bring us into contact with the past” (Tradução minha).

⁵⁷ “[...] the present of “presence” is a place of experience and unmediated contact with material things freed from the ambivalence and multiplicity of recollection, interpretation, and narration [...]” (Tradução minha).

sentido], como ele denomina, levou ao ‘relativismo intelectual’ e nossa alienação do passado (KLEINBERG *apud* GUMBRECHT 2013: 11).

Toda essa reflexão foi assentada nas discussões sobre o tempo presente e suas características epistemológicas. As idéias de François Hartog, Hans Gumbrecht, Andreas Huyssen e Hal Foster sobre as especificidades de nossa contemporaneidade foram mobilizadas a fim de se refletir sobre a relação do homem com a temporalidade atual. Por temporalidade compreende-se a relação entre passado, presente e futuro e como essas instâncias interferem umas nas outras e na percepção de tempo do homem. Fundamentei minha análise nos trabalhos de François Hartog sobre o presentismo, Andreas Huyssen sobre modernidade e as políticas de memórias contemporâneas e Hans Gumbrecht sobre a percepção de que vivemos um presente alargado. As compreensões dos autores se diferem, na medida em que cada um centra sua análise em temas diferentes como a memória para Huyssen, o patrimônio para Hartog e as possibilidades de se fazer o passado presente para Gumbrecht. Entretanto, os três autores convergem em um ponto em suas análises: partem da compreensão de que a modernidade falhou em seus projetos de futuros utópicos. Nesse sentido, a partir do momento que se percebe a não completude desses projetos outra relação entre passado, presente e futuro começa a emergir⁵⁸.

Caracterizando essa configuração contemporânea do tempo, utilizei-me da noção de *presente amplo* desenvolvida por Gumbrecht como “o cronótopo que rege nosso tempo” (GUMBRECHT 2015: 14). O autor fala sobre a sensação de um presente cada vez maior em contraposição ao presente da configuração temporal anterior. A diferença entre esses cronótopos fundamenta-se na relação do homem com cada instância temporal. Com a emergência da modernidade, a estrutura temporal predominante era

⁵⁸As reflexões de Reinhart Koselleck no livro *Futuro Passado* nos ajudam a compreender mais analiticamente essas mudanças na percepção e concepção do tempo. O historiador reflete sobre a semântica dos tempos históricos propondo duas categorias de análise para pensarmos as transformações na história: espaço de experiência e horizonte de expectativa. Segundo autor, as duas categorias são meta-históricas e entrelaçam-se na experiência social e política do homem no mundo estruturando, assim, a história. É possível verificar as tensões produzidas por essas categorias em cada momento histórico, na medida em que a experiência se constitui como passado disponível a uma sociedade por meio de lembranças e tradições, nos ajudando a refletir sobre a expectativa, ou seja, o futuro que se caracteriza como esperança e interfere no presente como efeito (KOSELLECK 2006: 310-311). Dessa maneira o presente é a fronteira entre o passado e o futuro, é onde se realiza as condições de possibilidade da história real (KOSELLECK 2006: 308). De acordo com a tese de Koselleck há uma proximidade entre experiência e expectativa que permanece até meados do século XVIII quando começa a ocorrer o distanciamento entre as duas dimensões por razões de ordem social e intelectual. É esse distanciamento, que, segundo o autor, fará perceptível a Modernidade como um tempo novo (KOSELLECK, 2006: 314). Para uma apreensão crítica do Koselleck, veja: JORDHEIM, Helge Against periodization: Koselleck’s theory of multiple temporalities. *History and Theory* 51 (May 2012), 151-171.

composta por uma relação de orientação com o passado e de prognósticos sobre o futuro; entre eles o presente se apresentava como momento de transição, como “lugar onde o sujeito, adaptando experiências do passado ao presente e ao futuro, fazia escolhas entre as possibilidades que este último lhe oferecia” (GUMBRECHT 2015: 15). Na estrutura temporal contemporânea, o lugar entre passado e futuro se alarga, pois o futuro já não nos é mais apresentado como horizonte aberto de possibilidades positivamente utópicas – as políticas de seguro contemporâneas são exemplos de uma precaução tendo em fista o fechamento desse futuro – e o passado transforma-se em *passados* que “inundam o nosso presente” por meio das diversas mídias eletrônicas. Nesse sentido há uma sensação de simultaneidade no presente: “todos os passados da memória recente fazem parte deste presente em ampliação; é cada vez mais difícil excluirmos do tempo de agora qualquer tipo de moda ou música, das últimas décadas” (GUMBRECHT 2015: 16). Além da simultaneidade característica do presente alargado, a aceleração da experiência no tempo também é uma questão importante para compreender uma relação com as coisas do mundo baseada na presença. Há uma aceleração no cotidiano, “dependendo do estrato de experiência considerado, seja ele determinado primeiramente pela política, pela técnica ou pela economia” (KOSELLECK 2014: 156). Segundo Koselleck, “a aceleração como categoria histórica da expectativa, é algo antigo⁵⁹: ela adquire novos conteúdos de expectativa a partir do século XVI, mas só a partir da Revolução Industrial pôde se transformar em um conceito de experiência saturado” (KOSELLECK 2014: 142); assim, em decorrência da emergência de uma nova visão de mundo, com a “descoberta” de novas terras e a invenção da imprensa, e do dos fatores técnicos da aceleração, ocorre uma “desnaturalização da experiência temporal que se conhecia até então. Ela [a aceleração] é um indicador de uma história especificamente moderna” (KOSELLECK 2014: 142). Nesse sentido, a aceleração é algo vivenciado, cada vez mais, no cotidiano, como experiência e “é sempre também um conceito em perspectiva, que extrai sua evidência da comparação entre gerações contemporâneas, as quais compartilham um espaço de experiência comum, mesmo que refratado” (KOSELLECK 2014: 153).

⁵⁹ Em *Estratos do tempo: estudos sobre história* (2014), Koselleck mostra a relação entre a abreviação e a aceleração temporal fazendo uma genealogia desde a antiguidade, quando a abreviação estava relacionada a uma perspectiva apocalíptica do tempo, até a modernidade quando a aceleração estava relacionada ao progresso. Nas duas épocas a expectativa fundamentava a percepção da experiência no tempo.

Gumbrecht parte dessa fundamentação ao tentar compreender “os modos como os horizontes do futuro e do passado são vivenciados e se relacionam com um presente cada vez mais amplo” (GUMBRECHT 2015: 131). Segundo o autor, esses modos são expressos em uma “polaridade dramática entre, por um lado, o cotidiano e, por outro, a insistência crescente – mesmo largamente reativa – nas exigências da presença” (GUMBRECHT 2015: 132) no nosso presente. A necessidade de proximidade com as coisas do mundo e o ceticismo de como conseguir isso, a descorporificação e a reinvidicação de direitos corpóreos são exemplos de como essa polaridade caracteriza o amplo presente. Seguindo essas considerações, tentei compreender como o passado através do patrimônio pode ser visto como uma das possibilidades de compensar a aceleração diária e o distanciamento do corpo em relação ao passado⁶⁰.

Toda essa discussão fundamentou também o segundo capítulo, entretanto com algumas ressalvas. Neste capítulo a atenção concentra-se mais na relação entre corpo e espaço – diferente do primeiro capítulo em que atenção centra-se na relação entre corpo e tempo. Tentei compreender, então, como o espaço do Inhotim é recebido em duas instâncias diferentes, com o público geral que visita o Instituto e com o público de um dos programas educativos, o Descentralizando o Acesso. Na primeira parte do segundo capítulo, analisei algumas reportagens sobre o Inhotim e percebendo o tipo de linguagem usada para caracterizar a experiência com aquele espaço. Adjetivos como “impassível”, “inesperado”, “original”, “imaculado”, “exuberante”, “excitante”, etc. foram empregados na medida em se falava sobre a experiência de estar no Inhotim. A partir do questionamento sobre “os papéis que a linguagem pode exercer em culturas de presença (ou em um mundo visto da perspectiva da cultura de presença)” (GUMBRECHT 2012: 65), tentei compreender essa recepção nos jornais como uma esfera de uma das amalgamas entre linguagem e presença de que nos fala Gumbrecht. Descrito como *abertura da linguagem para o mundo dos objetos*, esse amalgama nos traz a possibilidade de refletir para além da representação hermenêutica dos objetos. As adjetivações remetem a uma transcendência em relação a uma experiência cotidiana comum. Mostrar esse amalgama faz parte da compreensão de que “nosso relacionamento com os objetos (e com os artefatos culturais em particular) nunca é apenas um relacionamento de atribuição de significado” (GUMBRECHT 2012: 63). Em outras

⁶⁰ Ver os textos já citados de Lübbe: *The contraction of the present* e *Esquecimento e historicização da memória*.

palavras, o espaço do Inhotim com sua mistura entre natureza e arte contemporânea, intensifica a produção de presença, mas não abdica de um horizonte de sentido.

Na segunda parte do capítulo dois, por meio da análise das atividades de um dos programas educativos “Descentralizando o acesso”, tentei compreender como a musealização da arte contemporânea é abordada na relação educação/cotidiano. Cada atividade do projeto trabalhou com as possibilidades da relação arte contemporânea/natureza como desdobramentos de uma experiência cotidiana. O objetivo das atividades, ao trabalharem em conjunto com os conteúdos escolares, foi mostrar que aquele espaço não está tão distante dos cotidianos dos alunos. Além disso, a arte contemporânea potencializa questões relacionadas à alteridade. Nesse ponto, tentei compreender a partir da noção de *Stimmung*, a singularidade da experiência estética proporcionada pela intensidade na interação com as obras e o espaço, e como esse contato pode produzir diversas presenças relacionadas à compreensão de um modo de vida mais ligado ao coletivo. Junto a essa discussão, procurei pensar o espaço do Inhotim como um “lugar praticado” fundamentando-me nas reflexões de Michel de Certeau sobre a experimentação do espaço. Ao não colocar um roteiro fixo e normativo aos visitantes, o que também não é colocado para as atividades do programa educativo “Descentralizando o acesso”, o espaço do Inhotim torna-se uma caminhada à deriva⁶¹. O espaço é então vivenciado através das dinâmicas de caminhada dos indivíduos, sempre atualizadas na medida em que há a possibilidade de experimentar vários caminhos. Há uma dimensão efêmera nessas caminhadas possibilitada, justamente, pelo tempo que o indivíduo experiencia esse lugar. Nesse sentido, as constantes experiências com esse espaço materializam práticas e produzem presenças no contato com a arte.

Ainda sobre a dimensão da recepção do Inhotim, abordei um conceito complexo, o “cosmopolitismo”, a fim de compreender o enredamento dessa recepção nos adjetivos usados para apreender a experiência de caminhar pelo Inhotim. A historiadora Rhiannon Mason, ao utilizar o conceito para refletir sobre a contemporaneidade dos museus históricos, elabora a compreensão de uma “museologia cosmopolita nacionalmente situada”. Dialogando o cosmopolita com o nacional a autora pensa ser possível e necessário hoje em dia um entendimento de museu que aborde questões globais e locais. Utilizei este conceito com o objetivo fundamental de compreender que o trabalho com a arte contemporânea por meio das atividades do programa educativo e a recepção que se

⁶¹ Sobre a teoria da deriva, ver: DEBORD, Guy. A teoria da deriva. In: JACQUES, Paola B. (org.). Apologia da deriva. Escritos situacionais sobre a cidade. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2003.

tem do Inhotim por parte do público em geral estão dialogando com questões contemporâneas e globais como a ecologia e a preservação do patrimônio histórico. Entretanto, achei necessária a problematização de uma compreensão cosmopolita contemporânea através de outro autor. Hal Foster, em trabalhos recentes, reflete sobre o complexo entrelaçamento entre arte e arquitetura desde o final do século passado e início do século XXI. O crítico de arte aborda essa relação como um aspecto definidor da cultura atual ressaltando os desdobramentos que ela trouxe, como a perda de autonomia do indivíduo em relação a obras sustentadas pelo espetáculo. A crítica de Foster é relevante dentro da discussão sobre o “sentido” da arte contemporânea. Por isso, nesta dissertação ela vem como um contraponto a uma experiência estética que privilegia somente o espetáculo, subjugando assim, nosso envolvimento como expectadores ativos: “é o uma nova versão do velho problema da fetichização, pois toma nossos pensamentos e sensações, processa-os como imagens e efeitos e os recebemos de volta agradecidos e deslumbrados” (FOSTER 2015: 12-13). Diante disso, Foster argumenta em “apoio a práticas que insistem na particularidade sensível da experiência no aqui e agora e que resistem à subjetividade atordoada e à sociabilidade atrofiada sustentadas pelo espetáculo” (FOSTER 2015: 12-13). Fundamento-me neste argumento a fim de tentar compreender como as práticas de caminhar no espaço do Inhotim podem ser pensadas nessa perspectiva do sensível, em uma tentativa de não excluir a produção de sentido, mas de, através das possibilidades de presença, produzir novos sentidos de alteridade e outras formas de engajamento com os objetos cotidianos e com os problemas de nosso tempo.

As experiências dos projetos *Revivendo o passado* e *Releitura da obra “De Lama Lâmina”*, por exemplo, são emblemáticas para compreendermos como a experiência estética possibilitou o questionamento das realidades cotidianas dos alunos. No primeiro, uma consequência positiva foi a percepção por parte de um aluno de como um objetivo utilitário como um prato de alumínio poderia ser encarado fora da lógica do consumo, como algo potencialmente belo. No segundo projeto, a performance das alunas deitadas em folhas secas no chão evidencia a problematização de questões cotidianas relacionadas à destruição da natureza. Nos dois casos, o resultado das atividades foi o questionamento da naturalização que se faz do presente. Aqui, retomo a reflexão de Jacques Rancière sobre a “partilha do sensível” e o “regime estético” das artes. A partilha do sensível possibilita a compreensão da simultaneidade de um plano espaço-temporal em que práticas, discursos e sensações são compartilhados de maneiras

específicas. Nesse sentido, tanto no trabalho com o patrimônio feito pela Diretoria de Inclusão e Cidadania, a recepção do espaço pelo público em geral e o trabalho realizado pelo educativo, o sensível comum foi apreendido como uma possibilidade de problematização do cotidiano. Assim, nessa partilha há apelos que são simultaneamente estéticos e políticos que possibilita uma reflexão sobre ordinário.

FIGURAS



FIGURA 1: ADRIANA VAREJÃO. LINDA DO ROSÁRIO, 2004, ÓLEO SOBRE ALUMÍNIO E POLIURETANO.

FOTO: [HTTP://WWW.INHOTIM.ORG.BR/INHOTIM/ARTE-CONTEMPORANEA/OBRAS/LINDA-DO-ROSARIO/](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/linda-do-rosario/)



FIGURA 2: JORGE MACCHI, PISCINA, 2009.

FOTO: PEDRO MOTA

[HTTP://WWW.INHOTIM.ORG.BR/INHOTIM/ARTE-CONTEMPORANEA/OBRAS/PISCINA/](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/piscina/)

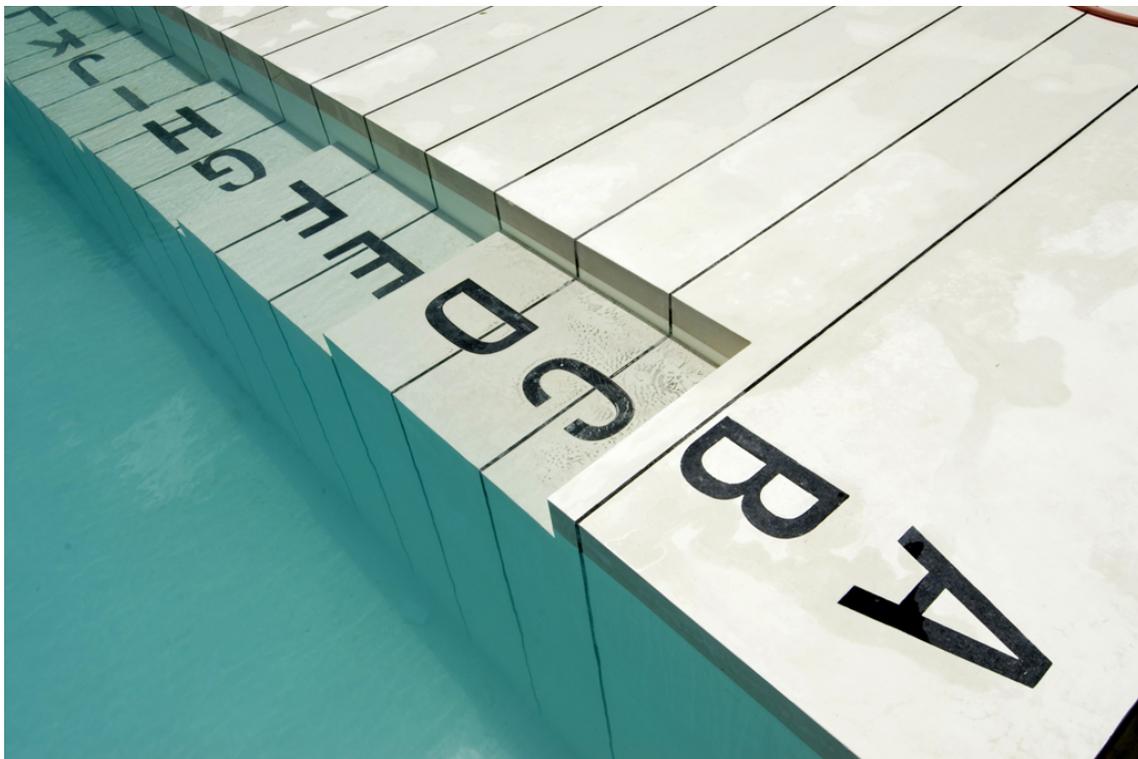


FIGURA 3: JORGE MACCHI, PISCINA, 2009

FOTO: PEDRO MOTA

[HTTP://WWW.INHOTIM.ORG.BR/INHOTIM/ARTE-CONTEMPORANEA/OBRAS/PISCINA/](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/piscina/)



FIGURA 4: CÉSAR OITICICA FILHO E NEVILLE D'ALMEIDA. COSMOCOCA 5 HENDRIX-
WAR, 1973, TÉCNICA MISTA

FOTO: [HTTP://WWW.INHOTIM.ORG.BR/INHOTIM/ARTE-
CONTEMPORANEA/OBRAS/GALERIA-COSMOCOCA/](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cosmococa/)



FIGURA 5: VALESKA SOARES. FOLLY, 2005-2009, VÍDEO TRANSFERIDO PARA DVD, TRILHA SONORA THE LOOK OF LOVE, 5'; PAVILHÃO DE MADEIRA E ESPELHO.
FOTO:[HTTP://TEMASDEARTECONTEMPORANEA.BLOGSPOT.COM.BR/2014/10/FOLLY.HT](http://TEMASDEARTECONTEMPORANEA.BLOGSPOT.COM.BR/2014/10/FOLLY.HT)
ML



FIGURA 6: VALESKA SOARES. FOLLY, 2005-2009, VÍDEO TRANSFERIDO PARA DVD, TRILHA SONORA THE LOOK OF LOVE, 5'; PAVILHÃO DE MADEIRA E ESPELHO.

FOTO: REDAÇÃO INHOTIM. [HTTP://WWW.INHOTIM.ORG.BR/BLOG/TAG/VISITA-2/PAGE/4/](http://www.inhotim.org.br/blog/tag/visita-2/page/4/)

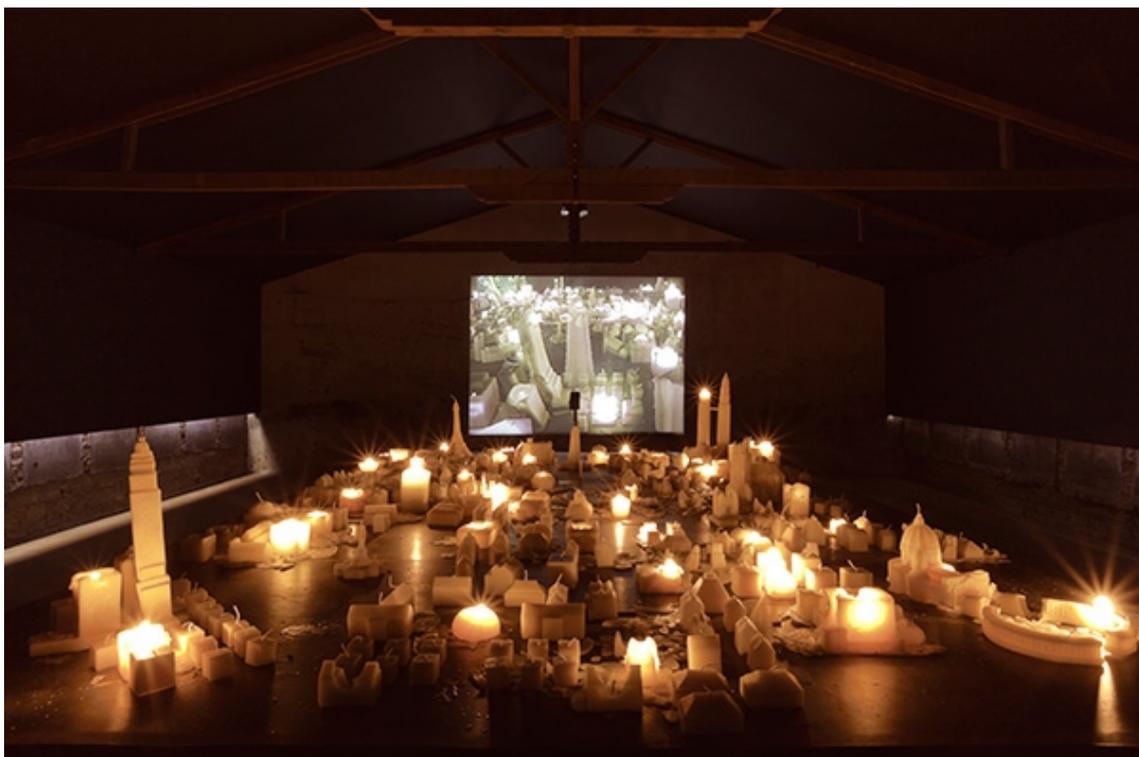


FIGURA 7: CARLOS GARAICOA. AHORA JUGUEMOS A DESAPARECER (II), 2002, INSTALAÇÃO VÍDEO, MESA DE METAL E VELAS.

FOTO: [HTTP://WWW.INHOTIM.ORG.BR/INHOTIM/ARTECONTEMPORANEA/OBRAS/AHORA-JUGUEMOS-A-DESAPARECER-II/](http://www.inhotim.org.br/inhotim/artecontemporanea/obras/ahora-juguemos-a-desaparecer-ii/)



FIGURA 8: CILDO MEIRELLES. DESVIO PARA O VERMELHO: IMPREGNAÇÃO, ENTORNO, DESVIO 1967 – 1984, TÉCNICA MISTA.

FOTO:[HTTP://WWW.INHOTIM.ORG.BR/INHOTIM/ARTE-](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-)

[CONTEMPORANEA/OBRAS/DESVIO-PARA-O-VERMELHO-I-IMPREGNACAO-II-ENTORNO-III-DESVIO-2/](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-)



FIGURA 9: SIMON STARLING. THE MAHOGANY PAVILLION (MOBILE ARCHITECTURE No.1), 2004, VELEIRO LOCH LONG INVERTIDO (NO. 73) CONSTRUÍDO EM 1963 PELA BOAGS BOAT YARD EM LARGS, ESCÓCIA, USANDO MOGNO SUL-AMERICANO.

FOTO:[HTTP://WWW.INHOTIM.ORG.BR/INHOTIM/ARTE-CONTEMPORANEA/OBRAS/THE-MAHOGANY-PAVILLION-MOBILE-ARCHITECTURE-NO-1/](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/the-mahogany-pavillion-mobile-architecture-no-1/)



FIGURA 10: JARBAS LOPES. TROCA-TROCA, 2002, FUSCAS COM APARELHAGEM DE SOM.

FOTO:[HTTP://WWW.INHOTIM.ORG.BR/EN/INHOTIM/ARTE-CONTEMPORANEA/OBRAS/TROCA-TROCA/](http://www.inhotim.org.br/en/inhotim/arte-contemporanea/obras/troca-troca/)

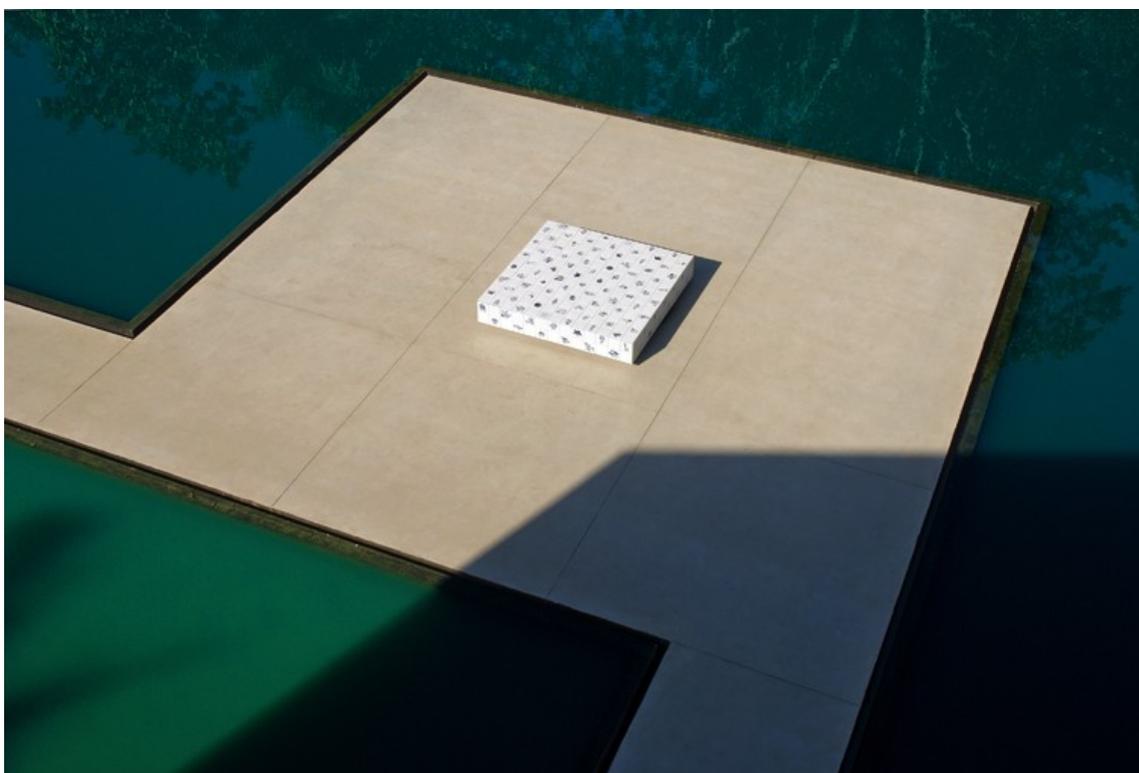


FIGURA 11: ADRIANA VAREJÃO. PANACEA PHANTASTICA, 2003 – 2008, SERIGRAFIA SOBRE AZULEJO

FOTO: [HTTP://WWW.INHOTIM.ORG.BR/INHOTIM/ARTE-CONTEMPORANEA/OBRAS/PANACEA-PHANTASTICA/](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/panacea-phantastica/)



FIGURA 12: ADRIANA VAREJÃO. PANACEA PHANTASTICA, 2003 – 2008, SERIGRAFIA SOBRE AZULEJO

FOTO: [HTTP://WWW.INHOTIM.ORG.BR/INHOTIM/ARTE-CONTEMPORANEA/OBRAS/PANACEA-PHANTASTICA/](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/panacea-phantastica/)



FIGURA 13: ADRIANA VAREJÃO. PASSARINHOS – DE INHOTIM A DEMINI, 2003 – 2008,
PINTURA SOBRE AZULEJO [PINTURA À MÃO POR BEATRIZ SAUER]

FOTO:[HTTP://WWW.INHOTIM.ORG.BR/INHOTIM/ARTE-
CONTEMPORANEA/OBRAS/PASSARINHOS-DE-INHOTIM-A-DEMINI/](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/passarinhos-de-inhotim-a-demini/)

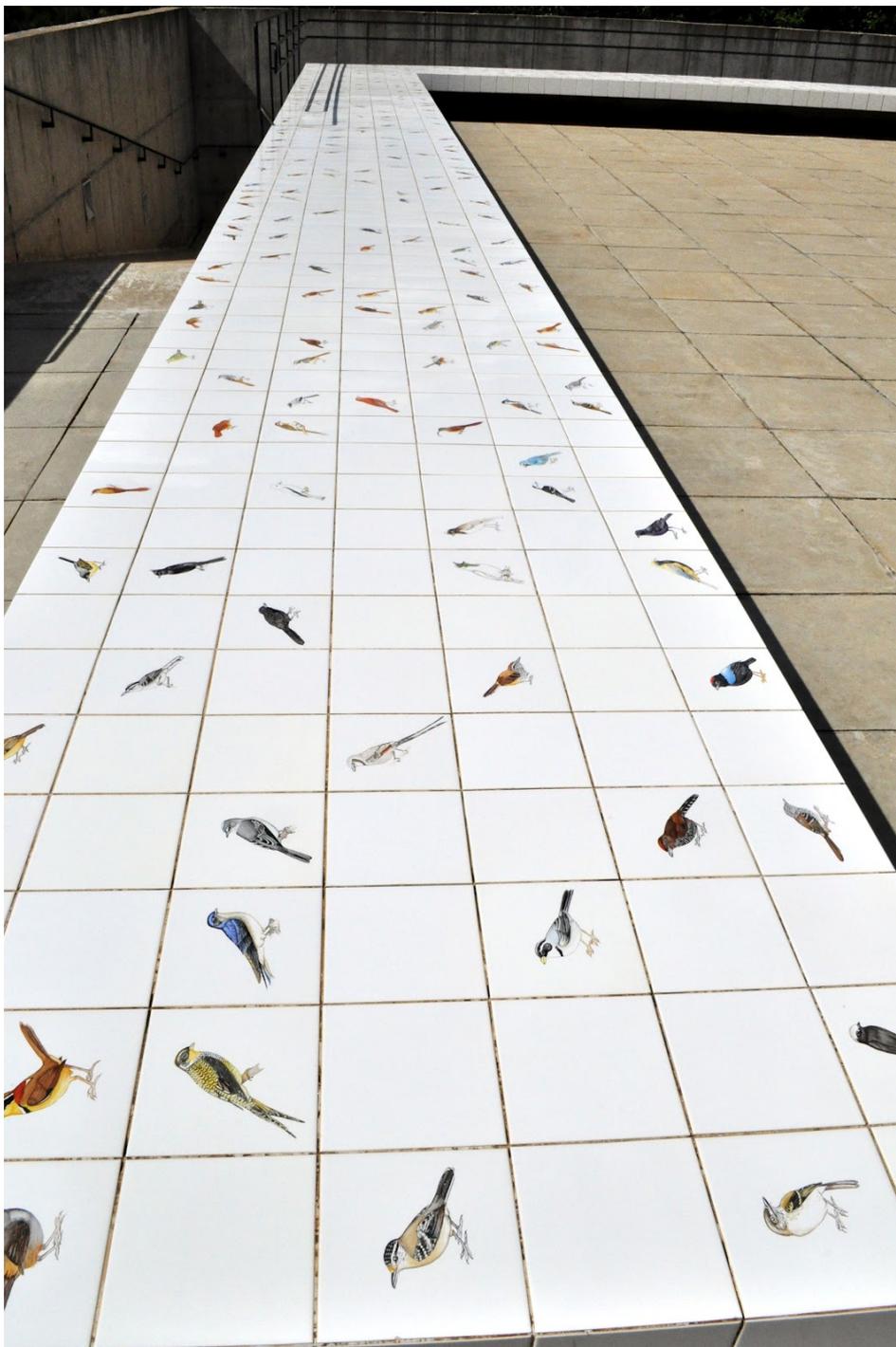


FIGURA 14: ADRIANA VAREJÃO. PASSARINHOS – DE INHOTIM A DEMINI, 2003 – 2008, PINTURA SOBRE AZULEJO [PINTURA À MÃO POR BEATRIZ SAUER]
FOTO: [HTTP://FLANARPORAI.BLOGSPOT.COM.BR/2012/06/TUDO-JA-SE-FALOU-SOBRE-INHOTIM-O.HTML](http://flanarporai.blogspot.com.br/2012/06/tudo-ja-se-falou-sobre-inhotim-o.html)



FIGURA 15: DIANGO HERNÁNDEZ. DRAWING (AS A DROP I AM GOING OUT OF MY HOME), 2006, MÓVEIS, OBJETOS E CANO DE METAL

FOTO: [HTTP://WWW.INHOTIM.ORG.BR/INHOTIM/ARTE-](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-)

[CONTEMPORANEA/OBRAS/DRAWING-AS-A-DROP-I-AM-GOING-OUT-OF-MY-HOME/](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/drawing-as-a-drop-i-am-going-out-of-my-home/)



FIGURA 16: DIANGO HERNÁNDEZ. DRAWING (AS A DROP I AM GOING OUT OF MY HOME), 2006, MÓVEIS, OBJETOS E CANO DE METAL

FOTO:[HTTP://THEREDLIST.COM/WIKI-2-351-382-1160-1126-VIEW-CUBA-PROFILE-HERNANDEZ-DIANGO.HTML](http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1126-view-cuba-profile-hernandez-diango.html)



FIGURA 17: VICTOR GRIPPO. LA INTIMIDAD DE LA LUZ EN ST. IVES, 1997, SEIS MESAS, GESSO, MOLDES, ARGILA, ÁGUA, FERRAMENTAS E TEXTO

FOTO:[HTTP://WWW.INHOTIM.ORG.BR/INHOTIM/ARTE-CONTEMPORANEA/OBRAS/LA-INTIMIDAD-DE-LA-LUZ-EN-ST-IVES/](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/la-intimidad-de-la-luz-en-st-ives/)



FIGURA 18: DAM GRAHAM. BIASECTED TRIANGLE, INTERIOR CURVE, 2002, VIDRO ESPELHADO E AÇO INOXIDÁVEL

FOTO:[HTTP://WWW.INHOTIM.ORG.BR/INHOTIM/ARTE-CONTEMPORANEA/OBRAS/BIASECTED-TRIANGLE-INTERIOR-CURVE/](http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/bisected-triangle-interior-curve/)



FIGURA 19: YAYOI KUSAMA. NARCISSUS GARDEN INHOTIM, 2009, AÇO INOXIDÁVEL

FOTO: [HTTP://WWW.INHOTIM.ORG.BR/EN/INHOTIM/ARTE-CONTEMPORANEA/OBRAS/NARCISSUS-GARDEN/](http://www.inhotim.org.br/en/inhotim/arte-contemporanea/obras/narcissus-garden/)



FIGURA 20: MATTHEW BARNEY. DE LAMA LÂMINA, 2009

FOTO:[HTTP://WWW.REVISTACONTEMPORARTES.COM.BR/2014/12/CUBIFICANDO-MATTHEW-BARNEY-MICHEL.HTML](http://www.revistacontemporartes.com.br/2014/12/cubificando-matthew-barney-michel.html)

BIBLIOGRAFIA

ANKERSMIT, Frank. *Sublime Historical Experience*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large*. Cultural Dimensions of Globalization. Minesota: Minesota University Press, 2005.

_____. *The social life of things*. Commodities in Cultural Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

ANICO, Marta. A pós modernização da cultura: patrimônio e museus na pós contemporaneidade. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 71-86, jan/jun 2005.

ARAÚJO, Valdeí Lopes de. História da Historiografia como analítica da historicidade. *História da Historiografia*. Ouro Preto, n. 12, 34-44, 2013.

BECK, Ulrich. *World Risk Society*. Cambridge: Polity Press, 1999.

BECK, Ulrich; GRANDE, Edgar. *Cosmopolitan Europe*. Cambridge: Polity Press, 2007.

BENCARD. Presence in Museum. On metonymies, discontinuity and history without stories. *Museum & Society*, 12 (1), 29-43.

BENTLEY, Michael. Past and “presence: revisiting historical ontology. *History and Theory* 45, no. 3, October 2006

BLACK, Graham. Embedding civil engagement in museums. *Museum Management and Curatorship*. vol. 25, n.2, Junho, 2010, 129-146.

BOUQUET, Mary. Heritage Renovation, Relocation, Remediation, and Repositioning Museums. *Museums worlds: advances in research*. vol.1, 2013, 85-100.

CATELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo, Paz e Terra, 1999.

CERTEAU, de Michel. Caminhadas pela cidade. In *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, Vozes, 1994.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: EDUNESP, 2001.

DEBORD, Guy. *A teoria da deriva*. In: JACQUES, Paola B. (org.). *Apologia da deriva*. Escritos situacionais sobre a cidade. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2003.

DELANTY, Gerard. *The cosmopolitan imagination*. The Renewal of Critical Social Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

_____. *The European Heritage from a Critical Cosmopolitan Perspective*. LSE Europe in Question Discussion Paper Series. LEQS, Paper no. 19/2010: 1-21.

DOMANSKA, Ewa. The Material Presence of the Past. *History and Theory* 45, no. 3, October 2006.

FERNANDES, José Ricardo Oria. Educação Patrimonial e cidadania: uma proposta alternativa para o ensino de história. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 13, nº 25/26, pp. 265-276.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FURTADO, Rita Marcia Magalhães. O coletivo do eu: memória e educação das sensibilidades na experiência estética com a arte pública. *RESGATE* - vol. XX, Nº 23 - jan./jun. 2012, p. 119-127.

GIBSON, Lianne. Piazzas or Stadiums. Toward an Alternative Account of Museums in Cultural and Urban Development. *Museum worlds: advances in Research*. vol. 1, 2013, 101-112.

GHOSH, Ranjan; KLEINBERG, Ethan. *Presence: philosophy, history and cultural theory for the twenty-first century*. Cornell University Press, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A presença realizada na linguagem, com atenção especial para a presença do passado. *História da Historiografia*. Ouro Preto, n. 03, p. 10-22, 2009.

_____. *Atmosphere, mood, Stimmung*. On a hidden potential of literature. Stanford University Press, 2012.

_____. *Depois de 1945*. Latência como origem do presente. São Paulo, Editora Unesp, 2014.

_____. Depois de 'Depois de aprender com a história': o que fazer com o passado agora? In: ARAUJO, Valdeci Lopes de; MOLLO, Helena Miranda; NICOLAZZI, Fernando. *Aprender com a história? O passado e o futuro de uma questão*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

_____. *Graciosidade e Estagnação*. Ensaios escolhidos. Rio de Janeiro, Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2012.

_____. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Ed. 34. 1998.

_____. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. *Produção de presença*. O que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro, Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2010.

_____. Uma rápida emergência do “clima de latência”. *Topoi*, Rio de Janeiro, vol. 11/n.21, p. 303-317, 2010.

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade*. Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JANES, Robert. Museums, social responsibility and the future we desire. In *Museum Revolutions*, edited by S. Knell, S. MacLeod and S. Watson, University of Leicester and Routledge, London, pp.134-146.

JORDHEIM, Helge Against periodization: Koselleck’s theory of multiple temporalities. *History and Theory* 51 (May 2012), 151-171.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

_____. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro, Contraponto Editora, Editora PUC Rio, 2006.

LÈVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*, 1999.

LOPES, Rosalba; MARQUES, Rita de Cássia. Centro Inhotim de Memória e Patrimônio – CIMP. *Cadernos de História*, vol. 14/n. 20, p. 59-80, 2013.

LOPES, Rosalba; OLIVEIRA, Juliana Grazzinelli de; SENA, Roseni. Desenvolvendo um território com inclusão e cidadania. *Inc. Soc.*, Brasília, DF, vol. 4/n. 2, p.91-102, 2011.

LOPES, Rosalba; OLIVEIRA, Juliana Gazzinelli. A dimensão identitária e a promoção da cidadania. *Anais do VII Congresso português de Sociologia*. Universidade do Porto, p. 1-14, 2012.

LORD, Beth. From the document to the monument: museums and the philosophy of history. In S Knell (ed.), *Museum Revolutions: How museums change and are changed*. 1 edn, Routledge, Abingdon, pp. 355-366.

LÜBBE, Hermann. *The contraction of the present*. In: ROSA, Hartmut & SHEURMANN, William. High speed society; social acceleration, power, and modernity. University Park: The Pennsylvania University Press.

LÜBBE, Hermann. *Esquecimento e historicização da memória*. *Estud. hist. (Rio J.)* [online]. 2016, vol.29, n.57, pp.285-300. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-21862016000100015>. (acesso 17, Junho, 2016).

NANCY, Jean-Luc. *The Birth of Presence*. Stanford University, 1996.

NOGUEIRA, A. O campo do patrimônio cultural e a história: itinerários conceituais e práticas de preservação. *Antíteses*. v. 7, n. 14, p. 45-67, jul. - dez. 2014.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. In: Projeto História: *Revista de História da PUC-SP*. São Paulo, SP – Brasil, 1981.

PEREIRA, Junia Sales; ORIÁ, Ricardo. Desafios teórico-metodológicos da relação Educação e Patrimônio. *RESGATE* - vol. XX, Nº 23 - jan./jun. 2012, p. 161-171.

PEREIRA, Mateus. H. F.; MATA, Sérgio Ricardo da . Introdução Transformações da experiência do tempo e pluralização do presente. In: VARELLA, FLÁVIA F. et all; (Org.). *Tempo Presente & Usos do Passado*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas - FGV, 2012, v. 1, p. 9-30

RUNIA Elco, Presence. *History and Theory* 45, no. 1, February 2006;

_____. Spots of Time. *History and Theory* 45, no. 3, October 2006.

SITES:

ASEMUS. “Adout Us.” Asemus.museum. <http://asemus.museum/> (acesso 28, Novembro, 2014.)

Carta Educação. SCORSE, Carol. *Inhotim, um gigante cultural*. cartaeducacao.com.br. <http://www.cartaeducacao.com.br/reportagens/inhotim-um-gigante-cultural/> (acesso 24, Outubro, 2015).

Crítica Expográfica. figueiredo2012. *A experiência do Inhotim: um deleite dos sentidos*. criticaexpografica.wordpress.com. <https://criticaexpografica.wordpress.com/2012/08/10/a-experiencia-do-inhotim-um-deleite-dos-sentidos/> (acesso 24, Outubro, 2015).

Icom. <http://icom.museum/> (acesso 24, Outubro, 2016).

Ibram. “Ações e programas”. <http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/> (acesso 25, Maio, 2016).

Inhotim. “Sobre.” Inhotim.org. <http://inhotim.org.br/> (acesso 15, Junho, 2014)

_____. “Brumadinho mais verde.” Inhotim.org. <http://inhotim.org.br/> (acesso 17, Julho, 2014).

_____. “Simplicidade e História”. Inhotim.org. <http://inhotim.org.br/> (acesso 17, Julho, 2014).

International Institute for The Inclusive Museum. “About Us.” InclusiveMuseum.org. <http://inclusivemuseum.org/> (acesso 29, Novembro, 2014).

Museums Association. "Museums Change Lives." Museumsassociation.org. <http://www.museumsassociation.org/home> (acesso 28, Novembro, 2014).

The Australian. Redação. *Folly in the forest*. Theaustralian.com.au. <http://www.theaustralian.com.au/life/travel/folly-in-the-forest/story-e6frg8rf-1226755074504>(acesso 24, Outubro, 2015).

The Inclusive Museum. "About Us". Onmuseums.com. <http://onmuseums.com/home/> (acesso 29, Novembro, 2014).

The Financial Times. RUIZ, Cristina. *Brazil's Inhotim is an art lover's paradise*. Next.ft.com. <https://next.ft.com/content/1fb32b16-55e8-11e3-96f5-00144feabdc0> (acesso 24, Outubro, 2015).

The Globe and Mail. NOLEN, Sthephane. *The best place you've never heard of: a look inside Brazil's hidden wonderland*. theglobeandmail.com. <http://www.theglobeandmail.com/life/travel/destinations/inhotim/article18300132/?page=all>(acesso 24, Outubro, 2015).

The Huffington Post. WATSON, Simon. *Eighth Great Wonder of The Art World*. huffingtonpost.com. http://www.huffingtonpost.com/simon-watson/inhotim-eighth-great-wond_b_5078600.html(acesso 24, Outubro, 2015).