



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**COMUNICAÇÃO E ARTE CONTEMPORÂNEA: AS
OBRAS *SITE-SPECIFIC* DO INHOTIM**

PAULA DUARTE RACHID DIAS

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**COMUNICAÇÃO E ARTE CONTEMPORÂNEA: AS
OBRAS *SITE-SPECIFIC* DO INHOTIM**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

PAULA DUARTE RACHID DIAS

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz da Rocha Lagoa

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Comunicação e arte contemporânea: as obras *site-specific* do Inhotim**, elaborada por Paula Duarte Rachid Dias.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz Rocha Lagoa
Doutora em História Social da Cultura – PUC-RIO
Departamento Expressão e Linguagens – ECO/UFRJ

Prof. Dr. Marcio Tavares D’Amaral
Doutor em Letras (Ciências da Literatura) - UFRJ
Departamento de Fundamentos da Comunicação – ECO/ UFRJ

Profa. Dra. Marta Pinheiro
Doutora em Comunicação – ECO/UFRJ
Departamento de Fundamentos da Comunicação – ECO/ UFRJ

RIO DE JANEIRO

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

DIAS, Paula Duarte Rachid.

Comunicação e arte contemporânea: as obras *site-specific* do Inhotim. Rio de Janeiro, 2016.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Beatriz da Rocha Lagoa.

DIAS, Paula Duarte Rachid. **Comunicação e arte contemporânea: as obras *site-specific* do Inhotim**. Orientadora: Maria Beatriz da Rocha Lagoa. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise de obras *site-specific* do Inhotim. A pesquisa aponta as mudanças do espaço expositivo ao longo da História da Arte a partir do Impressionismo. O estudo procura ressaltar a importância do espaço expositivo nas mudanças ocorridas na compreensão do objeto artístico, principalmente na arte contemporânea, bem como sua relação com a comunicação e com a experiência do indivíduo. A análise das obras se baseia em visitas ao Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais, em abril e junho de 2016. O projeto também inclui uma revisão bibliográfica sobre o conceito de *Site Specificity*, que se desenvolveu na História da Arte a partir dos primeiros trabalhos minimalistas.

Palavras-chave: arte contemporânea, site specificity, comunicação, Inhotim

DIAS, Paula Duarte Rachid. **Comunicação e arte contemporânea: as obras *site-specific* do Inhotim**. Orientadora: Maria Beatriz da Rocha Lagoa. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

ABSTRACT

This study presents an analyze of site-specific works at Inhotim. The study presents the changes of the exhibition space throughout the History of Art from the Impressionism. The study proposes to highlight the importance of de exhibition space in the changes occurred in the understanding of the artistic object, mainly in contemporary art, as well its relation with the communication and with the experience of the individual. The analyze of the works of art are based on visits to the institute Inhotim, in Brumadinho, state of Minas Gerais, on April and June of 2016. The study also includes literature review about the concept of Site Specificity, which was developed in the History of Art from the first minimal works.

Key-words: contemporary art, site specificity, communication, Inhotim

Dedico este trabalho a minha mãe,
Vânia, pelo esforço e apoio em todas as
etapas de minha vida para que isso fosse
possível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus professores por todo o conhecimento transmitido, por despertarem em mim a curiosidade sobre o mundo e a vontade de questionar as estruturas da sociedade, além de desempenharem de forma tão honesta e íntegra o difícil papel de ser professor.

Agradeço especialmente à minha orientadora Profa. Dra. Maria Beatriz da Rocha Lagoa pelo apoio e paciência, por acreditar em mim para desenvolver este trabalho, que transformou a forma como enxergo minha vida e minha carreira.

Agradeço aos meus familiares por me incentivarem a buscar meus sonhos e especialmente à minha mãe por ter confiado em mim e depositado todo seu apoio para me ver feliz e realizada. Agradeço a meu pai que, mesmo em outro plano, me dá energia e criatividade para seguir em frente.

Agradeço às minhas amigas Bhya e Isabela por me apoiarem e me lembrarem sempre da perfeição do Universo e da vida, o que foi fundamental para confiar em todo este processo. Agradeço à minha amiga Marina por ter sido minha parceira em todos estes anos da graduação.

Agradeço ao meu companheiro, Luis, por me incentivar a buscar meus verdadeiros sonhos e me apoiar incondicionalmente, com sua ternura e paciência de sempre.

Agradeço, por fim, ao Universo, por ter me proporcionado experiências incríveis ao longo deste processo e por ter assegurado de que todo esforço vale a pena quando estamos conectados com nossa essência e bem maior.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
2 A ALTERAÇÃO DO ESPAÇO EXPOSITIVO	5
2.1 Os Salões do século XIX	5
2.2 O “Cubo Branco”	9
2.3 A revolução de Marcel Duchamp	12
2.4 Os <i>ready-mades</i> e a questão da reprodutibilidade técnica.....	14
3 <i>SITE SPECIFICITY</i> E O INSTITUTO INHOTIM.....	17
3.1 <i>Site Specificity</i>	17
3.2 O Inhotim.....	25
4 ANÁLISE DE OBRAS <i>SITE-SPECIFIC</i> DO INHOTIM.....	31
4.1 <i>Viewing Machine</i> (2001), Olafur Eliasson.....	31
4.2 <i>Beam Drop Inhotim 2008</i> (2008), Cris Burden	33
4.3 <i>Piscina</i> (2009), Jorge Macchi	36
5 CONCLUSÃO.....	40
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42
7 ANEXO	44

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe estudar a relação do espaço e da obra de arte na experiência do espectador com trabalhos *site-specific* do Instituto Inhotim, localizado em Brumadinho, Minas Gerais. A partir do estudo da alteração do espaço expositivo desde o Impressionismo, passando pela transformação da obra de arte com os *ready-mades* de Marcel Duchamp, os quais vão inspirar décadas depois os artistas minimalistas, observaremos o deslocamento do significado da obra de arte como objeto para seu contexto e espaço, e qual a participação do espectador neste processo. A escolha das obras localizadas no Inhotim ocorre devido ao fato de o instituto ser um exemplo de museu que extrapola os limites da galeria e muitas de suas obras são construídas especificamente para o espaço.

Este estudo é de fundamental importância para enriquecer o campo do conhecimento da arte e da comunicação a partir das transformações no âmbito da arte contemporânea que interferem na reflexão do sujeito fruidor e na própria arte como campo de conhecimento e parte de nossa sociedade. A escolha de analisar obras *site-specific* se justifica pelo fato de este tipo de obra estabelecer uma relação intrínseca com o espaço e com a presença do espectador. Na arte contemporânea, a obra de arte, já bastante dissociada da ideia de pintura e escultura posicionada dentro de um “cubo branco”, extrapola os limites da galeria para estar cada vez mais relacionada com o espaço que a envolve.

A escolha do Inhotim foi feita devido à sua configuração possibilitar uma maior interação da arte com a natureza. As obras *site-specific* do Inhotim desenvolvem uma relação única com o espaço e com a natureza, sendo muitas vezes alterada e modificada pelo próprio ambiente. O Inhotim consiste em um ampla extensão de terra que concentra o maior acervo de arte contemporânea no Brasil. Inaugurado em 2004, pelo colecionador Bernardo Paz, a dinâmica do local é explorada a partir de várias galerias dedicadas a um ou vários artistas, esculturas ao ar livre e *site-specific*, além uma vasta flora e projetos paisagísticos que se relacionam com as obras de arte. A análise das obras será feita com base em duas visitas realizadas ao Inhotim, em abril e junho de 2016.

No Capítulo 2, será explorado o papel fundamental do espaço expositivo a partir dos Salões de Arte do século XIX, através dos quais começa a surgir efetivamente um mercado de arte. A partir da pesquisa de Sônia Salcedo del Castillo (2008) *Cenário da*

Arquitetura da Arte, será analisado também no Capítulo 2 como o espaço expositivo começa a delinear os caminhos da arte, por vezes sendo este o agente transformador da própria arte, partindo do surgimento do Impressionismo.

Ainda no Capítulo 2, para analisar as mudanças do espaço expositivo na arte moderna e na transição para a arte contemporânea será utilizada a obra de Brian O'Doherty "No interior do cubo branco: a ideologia do espaço" (2002). Nesta obra, o autor explora o conceito de "cubo branco", que consiste na estrutura ou conceito expositivo que abriga a arte moderna nos museus e galerias do século XX. A partir da obra de O'Doherty (2002), de sua crítica sobre a estrutura do "cubo branco" e de suas observações sobre a ideologia do espaço, será apontada a importância da relação da obra de arte com o espaço e a transformação da experiência do espectador.

Será analisado também no Capítulo 2, a partir da obra de O'Doherty (2002) e da pesquisadora e crítica de arte Anne Cauquelin em "Arte Contemporânea: uma introdução" (2005), o início do deslocamento da obra de arte de seu objeto em si para o espaço e contexto, que é inaugurado por Marcel Duchamp com seus *ready-mades* na primeira década do século XX. A ruptura provocada pelos *ready-mades* deixa um legado para a História da Arte e inaugura uma discussão sobre o espaço legitimador da galeria. Analisaremos, ainda no Capítulo 2, de que forma a obra de arte deixa de ser auto-referente em relação a seu conteúdo e significado para assumir uma relação intrínseca com o espaço no qual é implantada e seu contexto. Este deslocamento do conteúdo da obra de arte para o contexto será estudado a partir da reflexão de Anne Cauquelin (2005) sobre o continente e o conteúdo da obra e a analogia com a ideia do teórico canadense Marshall McLuhan com sua máxima "o meio é a mensagem". Admitindo que arte também é comunicação, segundo a analogia de Cauquelin, a obra de arte é o "meio", o conteúdo da obra é a "mensagem" que vem de um "emissor" (artista) para um "receptor" (espectador).

No Capítulo 3, abordaremos o conceito de *Site Specificity*, que diz respeito à obra produzida para estar em um lugar específico. O conteúdo e a forma de uma obra *site-specific* se relacionam intrinsecamente com o local para o qual foi destinada e perde completamente seu sentido se for retirada do local. Neste tipo de obra, característico da arte contemporânea e também essencial na composição do acervo do Inhotim, o espaço e a relação do espectador são fundamentais para a absorção de seu conteúdo. Estudaremos o conceito de *Site Specificity*, bem como a influência do minimalismo neste tipo de obra a partir dos textos *Cenário da Arquitetura da Arte*, Sônia Salcedo del

Castillo (2008), *Escultura em Campo Ampliado* (1984) e *Caminhos da Escultura Moderna* (1998), de Rosalind Krauss. Também utilizaremos para explicar os desdobramentos deste tipo de obra *site-specific* o texto de Jean-Marc Poinot *L'In situ et la circonstance de sa mise en vue* (1989) e o artigo da curadora americana Miwon Kwon *One place after another: Notes on Site Specificity* (2008).

Algumas obras *site-specific* dão a possibilidade de interagir e de certa forma fazer parte da obra de arte, tornando esta uma experiência impactante para o espectador, que abandona seu caráter apenas “contemplador” e até invisível na lógica do “cubo branco”, para tornar-se um espectador ativo, que interage e faz parte da obra. Esta mudança ocorre a partir das primeiras obras minimalistas que, esvaziadas de qualquer conteúdo semântico, fazem da relação com o espectador seu ponto central. Ainda no Capítulo 3, estudaremos a relação da obra com o espectador, cada vez mais ativo e participante.

Para entendermos o Inhotim e a história deste local e de que forma o instituto impulsiona a produção de obras *site-specific*, abordaremos, no Capítulo 3, suas principais características a partir de textos dos curadores e colaboradores do Instituto presentes no livro *através: Inhotim* (2008), organizado por Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura, com a curadoria de Allan Schawrtzman e Jochen Volz. Este espaço inovador e pioneiro no Brasil e na América Latina em termos de arte contemporânea reúne uma vasta coleção de diversos artistas nacionais e internacionais e abriga um importante acervo de obras *site-specific*, devido a sua ambição e capacidade de comportar obras deste tipo.

Após observarmos a evolução do espaço expositivo e as rupturas e transformações da arte moderna para a arte contemporânea, partiremos para a análise, no Capítulo 4, de três obras *site-specific* do Inhotim para aprofundarmos o estudo destas relações entre espaço, obra, artista e espectador e observarmos de que forma estas relações ocorrem no momento da observação da obra. Serão analisadas neste trabalho as obras *Viewing Machine* (2001-2008), de Olafur Eliasson, *Beam Drop Inhotim 2008* (2008), de Chris Burden e *Piscina* (2009), de Jorge Macchi, com o objetivo de estudar nestas relações as possibilidades de impacto e reflexão da obra de arte, numa nova conjuntura que leva para fora da galeria a experiência do espectador e para fora da obra de arte seu significado. Para esta análise das obras no Capítulo 4, serão observados os conceitos e ideias tratados nos capítulos anteriores, assim como levadas em

consideração as visitas realizadas no Inhotim, como possibilidade de vivenciar a experiência das obras de arte.

Observaremos neste trabalho de que forma estas obras impactam a experiência do espectador e revolucionam a produção artística contemporânea com os legados dos *ready-mades* e dos trabalhos minimalistas.

2 A ALTERAÇÃO DO ESPAÇO EXPOSITIVO

Neste capítulo abordaremos a evolução do espaço expositivo e as principais mudanças deste espaço da arte moderna para a arte contemporânea. No subcapítulo 2.1, para tratar da dinâmica dos salões do século XIX utilizaremos a obra de Sônia Salcedo del Castillo *Cenário da Arquitetura da Arte* (2008), assim como a obra *História da Arte*, de Ernst Hans Gombrich (1981/2015). No subcapítulo 2.2, abordaremos o conceito do “cubo branco”, cunhado por Brian O’Doherty em *No Interior do Cubo Branco: A ideologia do espaço da arte* (2002). No subcapítulo 2.3, será abordada a revolução impulsionada por Marcel Duchamp com seus *ready-mades* a partir da obra de Anne Cauquelin *Arte Contemporânea: uma introdução* (2005).

2.1 Os Salões do século XIX

O espaço expositivo ao longo da história da arte caminhou junto à evolução da própria arte, se adaptando e se transformando de acordo com o estilo artístico da época.

Se toda obra é uma afirmação que só se revela quando abandona o isolamento do ateliê e se apresenta diante de outro sujeito, depreendemos que a autonomia do circuito artístico vincula-se à transmissão e à recepção de seus objetos, pois é exibindo-os que as ideias e convicções artísticas adquirem concretude. (CASTILLO, 2008, p.25)

Os salões parisienses do final do século XIX funcionavam como um lugar de observação para o público burguês adquirir obras de arte. A partir do desenvolvimento desses salões, os artistas começaram a assumir uma nova posição social e a se incorporarem no campo das artes liberais da reflexão. Segundo a pesquisadora brasileira Sônia Salcedo del Castillo, em sua obra *Cenário da Arquitetura da Arte* (2008), estes artistas produziram paralelamente aos conceitos expositivos mudanças significativas no espaço de montagem.

Apesar da popularidade alcançada por aqueles salões, que garantiam aos artistas a possibilidade de serem vistos pelo público burguês, cada vez menos o gosto artístico dependia da aristocracia e da Igreja, como ocorria desde o Renascimento, onde as obras não eram consideradas mercadorias e não havia efetivamente um mercado de arte. Castillo (2008) aponta, a partir da obra de Thomas Crow, que nestes primeiros salões a visibilidade das obras de arte “crescia proporcionalmente à popularidade e à

espetacularidade de suas realizações, extinguindo, definitivamente, a subserviência artística ao gosto monárquico” (CASTILLO, 2008, p.26), sendo possível assim o nascimento de um mercado de arte e o surgimento da autonomia do artista. A lógica de mercado que imperava nos salões fazia dos artistas e do público atores manipuláveis de acordo com os interesses do mercado. Em contrapartida, alguns artistas se mobilizaram em busca de um público realmente interessado em arte, organizando suas próprias exposições em espaços anexos aos salões e em ateliês.

Com o movimento de libertação dos artistas sobre o gosto dominante, também incentivado pelo espírito de disputa, surgiam mais artistas que tinham o desejo de não depender das grandes exposições e que então empreendiam suas próprias exposições individuais ou de pequenos grupos. Desta forma, os artistas escapavam da degradação artística gerada pela especulação nos salões e, além disso, poderiam se destacar, já que devido ao grande número de obras expostas nos salões, de maneira até excessiva, muitos artistas “sumiam” naquele mar de quadros pendurados nas paredes.

O artista francês Gustave Coubert é considerado pioneiro por ter criado com seus próprios recursos o pavilhão Realismo, um salão individual exposto paralelamente à exposição universal de 1855. Apesar de o pavilhão de Coubert não ter sido a primeira exposição individual na história da arte, esta mostra se tornou uma referência histórica, marcando uma posição política sobre a autonomia do circuito artístico (CASTILLO, 2008, p. 39). O desejo desta autonomia impulsionado pelas exposições individuais de Coubert influenciou um grupo de artistas que seria conhecido mais tarde como os impressionistas.

O Impressionismo, considerado o movimento precursor da arte moderna, inaugurou o rompimento dos aspectos da arte acadêmica. Os artistas deste movimento buscavam uma nova visão do mundo e uma nova forma de pintar o mundo. Com a ambição de abandonar uma arte na qual a perspectiva, herança do Renascimento, imperava até então, os impressionistas buscavam por meio do estudo da luz e da cor pintar a natureza como a viam, além do desejo de pintar ao ar livre e explorar um novo mundo.¹

A exploração impressionista dos reflexos das cores, suas experiências com o efeito do trabalho mantendo solto o pincel visavam à criação de

¹ Disponível em: <http://beatrizlagoa.com.br/beatrizlagoa/impressionismo/>. Acesso em: 16/11/16

uma réplica ainda mais perfeita da impressão visual. (GOMBRICH, 2015, 536)

O Renascimento deixou a herança da técnica da perspectiva, que a partir de um ponto de fuga induz o olho do espectador para dentro do quadro. Neste tipo de técnica a moldura funciona como um limite que separa a obra dos outros elementos exteriores, funcionando, desta forma, como uma janela. As molduras desempenhavam o importante papel de separar aquele universo pintado no quadro do mundo exterior. Desta forma, um espaçamento entre as telas não se fazia necessário e os quadros eram colocados um ao lado do outro, sem muito espaçamento. E, pelo caráter especulativo dos salões, quanto mais quadros coubessem na parede melhor (CASTILLO, 2008).

Contudo, as telas impressionistas, apesar de ainda conservarem características da arte acadêmica como a perspectiva, não funcionavam mais como janelas. No Impressionismo, os quadros começam a ser feitos em camadas de tinta e pinceladas aparentes, tornando necessário certo afastamento para observar a obra. Além disso, as obras impressionistas não tinham limites bem definidos, assim, o quadro muitas vezes extrapolava o limite da tela. A partir daí os quadros começam a ser expostos com mais espaçamento entre eles, para que cada um tenha importância e singularidade e para que fosse possível a compreensão da obra.

Segundo Castillo (2008), já não era mais possível a exposição dos quadros impressionistas como eram feitos com os quadros dos salões, colocados muito próximos aos outros não sendo possível um “respiro” entre eles, pois essa separação era realizada pelo limite da moldura do quadro, que como funcionava como uma janela, não sofria interferência dos quadros ao redor. O “respiro” entre os quadros também era fundamental para a individualidade do artista, cada vez mais buscada tanto pelo autor quanto pelo público. Desta forma, os impressionistas buscaram realizar suas próprias exposições, com o objetivo de manter o nível de sua produção e se diferenciar dos outros artistas.

No final do século XIX, com o desenvolvimento industrial a todo vapor e a lógica da mercadoria cada vez mais forte na sociedade e na arte, alguns artistas conseguiram por meio das exposições individuais se destacarem e irem de encontro com essa lógica. Os impressionistas impulsionaram mudanças significativas na forma de lidar com os salões e também com o gosto público dominante. Ao mesmo tempo, se reinventaram na forma de expor para atrair e formar um público. Desta forma, podemos

destacar que o espaço expositivo desempenha uma função transformadora no estilo e nas técnicas artísticas.

A ruptura dos impressionistas inaugura um capítulo determinante na história da arte moderna, que influenciará outras correntes e artistas, e estimulará a contraposição de estilos e o surgimento das vanguardas ao longo do século XX. O Impressionismo funda, portanto, a autonomia do artista, que agora se vê como agente transformador do mundo e da própria arte. O surgimento das mudanças na forma de expor e nos espaços expositivos que ocorrem ao longo do século XX estão sempre ligadas a um enfrentamento consciente do sistema de arte. Embora mesmo depois disso as exposições ainda sejam motivadas por aspectos políticos, sociais e econômicos.

Desde a década de 1950, sob o patronato de colecionadores e corporações empresariais, as exposições vêm celebrando o espírito de investimento, que tem envolvido a esfera artística desde os salões do passado. (CASTILLO, 2008, p. 28)

Segundo a autora, muitas das conquistas artísticas se concretizaram no sentido de uma busca para responder esse tipo de política. Ainda hoje, muitas exposições se assemelham às do passado, com o objetivo de uma formação do gosto público, mas com a diferenciação da maneira de expor. E diferem, contudo, na busca pela propagação do progresso industrial que emergia na época com a realização de grandes exposições. Veremos que o enfrentamento ao sistema de arte provocará o surgimento de novos movimentos artísticos, que buscam driblar a lógica capitalista que impera no circuito da arte. Neste confronto, o espaço de exposição é também protagonista e ferramenta das mudanças ocorridas na história da arte.

Se no passado o sentido das exposições era apreendido mediante a feição de sua apresentação – que no século XVIII, pretendia representar o que era de interesse do Estado e, em meados do XIX, buscava expressar o que era socialmente progressivo –, à soleira do século XX, o sentido das exposições dependeria de novas concepções de espaço e montagem. (CASTILLO, 2008, p. 38)

Ao discorrer sobre as revoluções ocorridas na história da pintura no século XIX, Gombrich aponta que “a ideia de que a verdadeira finalidade da arte era expressar a personalidade só poderia ganhar terreno quando a arte tivesse perdido todas as demais finalidades” (p. 503). Essa expressão torna-se um enunciado importante na medida em que a pintura evolui em sua técnica e finalidade. Cada vez menos há uma preocupação

com a habilidade do artista, que deixa de ser artífice para tornar-se um indivíduo distinto que expressa nas suas obras sua subjetividade.

O que as pessoas interessadas em arte passaram a procurar em exposições e estúdios já não era uma exibição de habilidade vulgar – que se tornara comum demais para justificar qualquer atenção; o que elas queriam era que a arte as aproximasse de homens com quem valeria a pena ter relações, homens cujo trabalho era testemunha de uma sinceridade incorruptível, artistas que não se contentavam a copiar efeitos criados por outros e o dariam uma pincelada sem perguntar a si mesmos se ela satisfazia sua consciência artística. (GOMBRICH, 2015, p. 503)

A partir do Impressionismo, as correntes artísticas surgem com o intuito de romper com os conceitos e técnicas das correntes anteriores, refletindo em uma maior importância da autoria e da subjetividade do autor. Na arte moderna, o papel do artista é bastante marcante e a obra de arte “necessita” de um espaço dedicado a sua particularidade e singularidade. Para isso, posteriormente, os museus e galerias se valeram de uma estrutura que é conhecida como “cubo branco”.

2.2 O “Cubo Branco”

O pesquisador e crítico de arte irlandês Brian O’Doherty, em sua obra *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte* (2002), defende que a história do modernismo foi enquadrada pelo espaço do “cubo branco” e que a história da arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças neste espaço e na maneira como o vemos. Portanto, para entender as transformações que a arte realiza na sociedade e no indivíduo, é fundamental refletir sobre o espaço no qual a obra de arte está inserida e como ela se relaciona com o público a partir deste lugar. A estrutura do cubo branco corresponde à construção de um ambiente asséptico, sem tempo e lugar, com paredes e teto brancos, buscando a menor interferência possível no espaço da galeria que, contudo, por sua própria pretensão de ser um “não-lugar” interfere na relação da obra com a galeria e do público.

McEvelley (In O’DOHERTY: 2002), na introdução da obra de O’Doherty (2002), defende que o cubo branco foi um instrumento de transição para se afastar do passado e controlar o futuro a partir de métodos “transcendentais de presença e poder”. Contudo, defende que os princípios transcendentais são, por definição, referentes a

outro mundo e não a este, fazendo uma analogia à visão de Platão sobre um reino metafísico superior, no qual a forma está desligada da experiência humana neste mundo: “A forma pura existia, entendia Platão, mesmo que este mundo não existisse”. Desta forma, podemos entender o cubo branco como uma tentativa de idealizar um espaço para abrigar obras de arte. Como espaço de idealização, no cubo branco, a sensação do visitante é de não-lugar, de um espaço artificial, ou mesmo como apontou McEvelley, transcendental. Esta estrutura exerce poder sobre a obra de arte e sobre o espectador.

O’Doherty (2002) defende que este espaço ideal do cubo branco retira da obra de arte todos os indícios que interfiram em sua definição como “arte”, demonstrando que a obra é isolada para que nada prejudique a “apreciação de si mesma”. Ele aponta que este isolamento dá ao espaço uma presença característica de espaços com convenções “preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores”, comparando o espaço desta galeria asséptica com espaços como a igreja, o tribunal, o laboratório de experimentos, que têm como características a santidade, a formalidade e o misticismo. Ao descrever o espaço da galeria, o autor compara esta estrutura do cubo branco com a construção rigorosa de uma igreja medieval:

O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. (O’DOHERTY, 2002, p. 4)

O’Doherty (2002) define a relação artista-público como um teste da ordem social baseada em propostas oferecidas pelas estruturas de apoio, como museus e galerias. O autor afirma que o principal meio dessa assimilação é o estilo artístico, que estabelece um “senso de localização”, fundamental para a ordem social:

Esse diálogo artista-público proporciona uma boa definição do tipo de sociedade que construímos. Cada arte concedeu licença a um estabelecimento, onde ela se acomodou à estrutura social e às vezes a confrontou – sala de concertos, galeria de teatro. (O’DOHERTY, 2002, p. 83)

O autor aponta que a estética é trabalhada para alcançar uma forma de elitismo social, sendo a galeria um espaço exclusivo, e o que está exposto na galeria aparenta ser um produto caro e valioso, onde a estética é transformada em comércio e a obra de arte em mercadoria. O espaço da galeria é um lugar “caro” e o que está exposto torna-se

praticamente incompreensível, fazendo com que a arte torne-se “difícil” para o público. O público da galeria, observado a partir da estrutura do cubo branco, é também um grupo social exclusivo.

O autor demonstra que então temos um esnobismo social, intelectual e financeiro que delimita nosso sistema de produção e nossos costumes sociais como um todo. O’Doherty em referência à estrutura do cubo branco da galeria afirma que: “Nunca existiu um local feito para acomodar preconceitos e enaltecer a imagem da classe média alta, sistematizado com tanta eficiência” (O’DOHERTY, 2002, p.85).

Contudo, com o pós-modernismo o recinto da galeria não é mais neutro, segundo O’Doherty. O autor defende que a parede branca da galeria torna-se uma membrana, pela qual a estética e os valores comerciais se misturam por osmose.

Aparentemente a neutralidade da parede branca é uma ilusão. Ela representa uma comunidade com ideias e suposições comuns. Artista e público estão, por assim dizer, invisivelmente estatelados em duas dimensões num território branco. A criação do cubo branco impoluto, ubíquo, é um dos êxitos do modernismo – criação comercial, estética e tecnológica. (O’DOHERTY, 2002, p. 90)

Desta forma, é possível destacar que mesmo quando a estrutura do museu ou da galeria procuram anular as interferências, nesta ação está impregnada uma ideologia do espaço, que é capaz de interferir na apreensão da obra de arte e de seu conteúdo. O’Doherty (2002) ironiza que a arte é livre “para assumir vida própria”, referindo-se à ideia de que as obras de arte apenas podem ser compreendidas em uma atmosfera sem interferências. O espaço do cubo branco, segundo o autor, “é consagrado à tecnologia da estética”: um ambiente branco, sem sombras, completamente limpo e artificial. No interior deste cubo branco a arte existe em uma “eternidade de exposição”, onde o tempo não existe. Esta característica de eternidade, segundo o autor, confere à galeria uma condição de limbo, no qual é preciso estar morto para estar lá:

O recinto suscita o pensamento de que, enquanto olhos e mentes são bem-vindos, corpos que ocupam espaço não o são – ou são tolerados somente como manequins sinestésicos para estudo futuro. (O’DOHERTY, 2002, p.5)

Assim, o espectador é eliminado do espaço da galeria. A pessoa está lá sem estar. Esta condição contemplativa do espectador da arte moderna é subvertida pela arte contemporânea, a partir do minimalismo, que exige uma participação ativa do

espectador para a obra de arte existir, assim como a importância do local no qual se insere a obra de arte. Quando pensamos em uma obra de arte moderna, geralmente nos vem à cabeça a ideia de uma galeria branca, com a obra isolada, que muitas vezes vem antes da imagem da própria obra, sendo o espaço da galeria o arquétipo da arte do século XX, mais ainda do que a própria obra de arte.

Dentro dessa câmara, os campos de força da percepção são tão fortes que, ao deixá-la, a arte pode mergulhar na secularidade. Por outro lado, as coisas transformam-se em arte num recinto onde as ideias predominantes sobre arte concentram-se nelas. (O'DOHERTY, 2002, p. 3)

Contudo, à medida que o modernismo envelhece, o contexto torna-se conteúdo, invertendo os papéis da obra de arte e da galeria: “Numa inversão peculiar, o objeto introduzido na galeria ‘enquadra’ a galeria e seus preceitos” (O'DOHERTY, 2002, p. 3). Podemos observar esta inversão com as primeiras intervenções de Marcel Duchamp, com seus *ready-mades*, quando a própria arte subverte e critica o espaço da galeria, assim como da crítica de arte sobre classificar o que é ou não arte. Observaremos que a dissociação do artista como artífice, aquele que tem habilidade e a técnica para produzir a obra de arte, será cada vez maior a partir de Marcel Duchamp, que inaugura com seus *ready-mades*, uma nova forma de considerar o que é ou não arte.

2.3 A revolução de Marcel Duchamp

O artista francês Marcel Duchamp, no início do século XX, apresentou os primeiros *ready-mades* - que são objetos já existentes, na maioria das vezes elementos industriais, que ganham significado e posição de arte com a exposição ou titulação pelo artista. A partir destes *ready-mades*, o artista iniciou uma ruptura que até hoje influencia os artistas contemporâneos. Em 1917, Duchamp apresentou no Salão dos Independentes, em Nova York, “Fonte”, um urinol colocado de cabeça para baixo e assinado com um codinome de R. Mutt, inventado por Duchamp, chocando a crítica e iniciando uma reflexão sobre a definição de arte. A partir deste momento, segundo a pesquisadora francesa Anne Cauquelin, em sua obra *Arte contemporânea: uma introdução* (2005), o artista deixa o terreno estético e o ‘feito à mão’: “Não há mais habilidade, não mais o estilo, apenas ‘signos’, ou seja, um sistema de indicadores que delimitam os locais” (CAUQUELIN, 2005, p. 94). Ou seja, a partir deste momento a

habilidade do artista como artífice não é mais necessária para produzir obras de arte, mas sim sua capacidade de produzir significados a partir dos elementos já existentes no mundo como, por exemplo, um urinol. Com a exposição de objetos cotidianos como obras de arte em instituições de peso, como museus e galerias, Duchamp revoluciona a definição e a percepção sobre a arte e levanta questões sobre como estes espaços de arte são legitimadores. A partir desta ruptura de Duchamp, o artista traz o holofote para a discussão sobre o que torna os objetos arte. Os museus, os salões e as galerias é que concedem a categoria de arte aos objetos. Desta forma, podemos considerar Marcel Duchamp como um dos precursores da ruptura da arte como conteúdo, além de definir que a presença do espectador torna-se fundamental para complementar o significado da obra.

Ao fazer uma analogia com a teoria de Marshall McLuhan² sobre o meio ser a mensagem, Cauquelin (2005) explica a revolução proposta por Marcel Duchamp com a exposição de seus *ready-mades*. A autora afirma que com a exposição dos *ready-mades*, o artista modifica sua percepção sobre a arte. Para ele, segundo Cauquelin (2005), a arte não é mais uma questão de conteúdo, como cores, formas, interpretações da realidade ou estilo, mas sim uma questão de continente, ou seja, do contexto e do espaço. Assim fará o teórico canadense Marshall McLuhan cinquenta anos mais tarde ao afirmar que “o meio é a mensagem”: “apagando a distinção clássica entre mensagem (conteúdo intencional) e canal de transmissão (neutro e objetivo) para estabelecer unicidade na comunicação através do meio” (CAUQUELIN, 2005, p. 92)

A autora propõe que Duchamp faz este mesmo apagamento, ao apontar que o local que a obra é exposta, ou seja, o meio, é o próprio conteúdo (a mensagem) . Ou seja, é o local que a obra ocupa a definirá tal como obra de arte. Quando Duchamp expõe o urinol em uma galeria, o titula como fonte e assina a obra como um artista, provoca a reflexão sobre o espaço e a linguagem na arte. Este “apagamento” dos limites entre meio e mensagem, continente e conteúdo, é fundamental para entender a arte contemporânea. Não é mais a habilidade ou o estilo do artista que afirmam a obra de arte como tal.

Em relação à obra, ela pode então ser qualquer coisa, mas numa hora determinada. O valor mudou de lugar: está agora relacionado ao lugar e ao tempo, desertou o próprio objeto. A divisão entre estética e arte

² MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem (1964).

se faz em benefício de uma esfera delimitada como palco, onde o que está sendo demonstrado é arte. (CAUQUELIN, 2005, p.94)

2.4 Os *ready-mades* e a questão da reprodutibilidade técnica

A partir dos *ready-mades*, Duchamp também reflete sobre a questão da autenticidade, que na arte moderna tinha um papel fundamental sobre o valor da obra. A reprodutibilidade técnica, permitida pelo avanço das artes gráficas e da tecnologia, garantiu maior facilidade na produção de obras em série. Contudo, Walter Benjamin, em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994) argumenta que mesmo na reprodução mais fiel, o “aqui e o agora” da obra de arte está ausente. Essa existência única apontada pelo autor é que se desdobra sua história e sua autenticidade. Nesta autenticidade é que está a tradição que identifica o objeto.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. (BENJAMIN, 1985, p.168)

A questão do testemunho, da autenticidade e do “aqui e agora” da obra é definido por Benjamin (1985) através do conceito de aura. O autor afirma que o que é perdido na era da reprodutibilidade técnica é sua aura. Podemos entender que a aura é garantida através da unicidade e autenticidade do objeto artístico, produzida pelo artista. Os *ready-mades* criados por Duchamp a partir de objetos industriais questionam a questão da aura do objeto artístico, que ao ser produzido a partir de um objeto industrial já existente tem seu significado deslocado para seu contexto e não mais para a obra em si.

Ao enviar produtos em série a exposições de arte, como o urinol ou um secador de garrafas³, nega-se a categoria de produção individual ou criatividade do artista. A partir daí o artista não precisa mais da técnica, nem a obra de arte de sua aura. O objeto torna-se obra de arte a partir do “coeficiente de arte” atribuído pelo artista ao objeto, que no caso dos *ready-mades* seriam seu lugar de exposição e seu título. Não é mais a “aura” da obra que a legitima como arte.

³ Secador de garrafas (1914), Marcel Duchamp.

Em um jogo de designação e demonstração, que consiste em escolher um objeto já existente no uso comum e conceder-lhe um coeficiente de arte, o ‘aporte’ (ou ‘acréscimo’) pode vir de uma nova montagem, mas também, e mais necessariamente, dos títulos que o acompanham. Expor um objeto é intitulá-lo. (CAUQUELIN, 2005, p.101)

Desta forma, observamos dois fatores fundamentais na classificação do que é ou não arte. Podemos apontar que é a linguagem e o espaço expositivo que definirão qualquer objeto como arte. Ao considerar que a arte de Duchamp não tinha mais conteúdo, mas que existia apenas em relação ao local na qual era exibida, Cauquelin (2005, p. 102) afirma que a intervenção do artista consiste em exibi-la, constituindo um primeiro deslocamento. Ao assinar a obra, ele atribui alguns “coeficientes de arte”, constituindo um segundo deslocamento. A autora ainda defende que a linguagem em si, mais especificamente as palavras são um *ready-made*, pois são elementos que já existem para serem empregados de acordo com o sentido desejado, visto que a língua não é inventada pelos usuários, apenas transformada ou modificada a partir do desejo de transmitir uma mensagem, seja ela qual for.

Além de expor objetos industriais como obras de arte, Duchamp assina com um codinome. Portanto, a questão da autoria também é subvertida pelo *ready-made*. O peso do artista está em sua crítica, em seu conceito, não mais em sua fama ou habilidade. “Não há autor, não há receptor, há apenas uma cadeia de ‘comunicação’ encerrada em si mesma.” (CAUQUELIN, 2005, p. 99). Segundo a autora, a atitude de Marcel Duchamp ao produzir os *ready-mades* contém as características do que será desenvolvido pelos artistas que virão depois, sobretudo nas questões a respeito da linguagem e do espaço na arte contemporânea. O trabalho de Duchamp, neste contexto, é transformador, e é neste ponto que a arte se articula com a comunicação.

A partir de Marcel Duchamp a separação entre estética e atividade artística tornou-se definitiva. Já não importa de que material a obra é feita, como é feita ou sobre qual suporte é produzida. As proposições de Duchamp se desenvolvem em direção a uma designação própria sobre a linguagem, ou seja, a titulação, e sobre sua exposição. Segundo Cauquelin (2005), são os locais de intervenção da obra que estão em discussão. Neste aspecto, a autora defende que então a obra de arte torna-se auto-referencial, rompendo com a representação da exterioridade, sua afirmação como obra vem de si mesma. O apagamento do artista na obra também reforça esta proposição de sua auto-afirmação como obra de arte, que não tem mais a pretensão de um alcance

geral ou crítico, mas sim da afirmação de sua própria identidade (CAUQUELIN, 2005, p. 136).

O teórico Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda* (2012), afirma que os *ready-mades* de Duchamp não são obras de arte, mas manifestações. O autor defende que através da provocação de Duchamp foi desmascarado o mercado da arte como instituição, na qual a assinatura conta mais do que a qualidade da própria obra, ao assinar, por exemplo, o urinol. Além de levantar a discussão sobre a questão da autoria na sociedade burguesa.

Não é a partir da totalidade da forma- conteúdo dos objetos individuais assinados por Duchamp que se pode fazer uma leitura do sentido de sua provocação, mas unicamente a partir da oposição entre objetos produzidos em série, por um lado, e assinatura e exposição de arte, por outro” (BURGER, 2012, p.100)

Marcel Duchamp fundou as mudanças que garantem ainda mais importância ao espaço no qual a obra é exposta. É neste espaço que se fundamentam as relações entre o público e a obra de arte. O modelo dos *ready-mades* inaugurado por Duchamp inspirará outros artistas, que também transformarão o modo de compreender a arte e suas relações com o espectador e com o espaço.

3 SITE SPECIFICITY E O INSTITUTO INHOTIM

Neste capítulo exploraremos o conceito de *Site Specificity* e a história e as características do Inhotim. No primeiro subcapítulo estudaremos o conceito de *Site Specificity* a partir das obras *Caminhos da escultura moderna* (1998) e *Escultura em campo ampliado* (1979), de Rosalind Krauss, assim como a partir da obra de Miwon Kwon *One place after another: Notes on Site Specificity* (1997). No segundo subcapítulo exploraremos a história do Inhotim e suas principais características a partir do livro *através: Inhotim* (2008), que é composto por textos de curadores e colaboradores do Instituto.

3.1 *Site Specificity*

Além das contribuições de Duchamp para a reflexão acerca do espaço na história da arte, outro movimento levantou questões sobre o local no qual a obra de arte se insere: o Minimalismo. As obras minimalistas, criadas a partir de meados dos anos 1960, são produzidas em formas geométricas e simples, com materiais industriais, como ferro, aço, tijolos, vidro, chapas de cobre. Estas obras valorizavam o equilíbrio e a simetria. Além disso, eram concebidas intelectualmente antes de serem executadas. No Minimalismo, a interferência do artista é minimizada na criação, mas principalmente na execução da obra, se assemelhando aos *ready-mades* de Duchamp. Além disso, o local de exposição é extremamente importante e funciona quase como campo pictórico, já que nele, luminosidade, reflexo e a escala da obra interagem com a presença do espectador, muitas vezes repetitiva, monocromática e esvaziada de conteúdo semântico. Pode-se dizer que a obra minimalista incorpora a presença do espectador.⁴

A pesquisadora americana Rosalind Krauss, em *Caminhos da escultura moderna* (1998), aponta que a ambição do minimalismo era deslocar o significado da escultura para o exterior, retirando-o do espaço privado do psicológico e transferindo-o para uma natureza pública, o que a autora chama de espaço cultural. Portanto, a tese da autora é de que a escultura contemporânea se volta cada vez mais a essa exterioridade e descentralização baseada em um vocabulário abstrato da forma.

Krauss (1998) afirma que a arte minimalista tem em comum com a arte pop um interesse pelo *ready-made* duchampiano. Contudo, a autora aponta que os artistas pop

⁴ Disponível em: <http://beatrizlagoa.com.br/beatrizlagoa/minimalistas/> Acesso em: 12/11/2016

trabalham com imagens já difundidas, como fotos de produtos como Coca-Cola e artistas como Marilyn Monroe, enquanto os minimalistas utilizavam elementos que não tinham nenhum tipo de conteúdo específico. Desta forma, estes artistas travam o *ready-made* como uma unidade abstrata e concentram as atenções em questões genéricas. Segundo Krauss (1998, p. 299/300), a prática dos artistas minimalistas consistia em uma forma menos anedótica e voltando a atenção para suas características estruturais e não temáticas, como faziam os artistas da arte pop.

O uso de objetos da indústria pelos minimalistas, ou seja, de objetos que não foram produzidos pelo artistas confere a estes elementos, segundo afirma Krauss (1998), uma característica de obscuridade. Ou seja, tratá-los com uma perspectiva ilusionista não é possível, já que estes elementos conferem uma característica externa à obra de arte. A autora defende que estes objetos já produzidos permanecem externos e não servem como veículo de expressão, como ocorre nas esculturas modernas: “Nesse sentido, os elementos *ready-made* são capazes de transmitir, em um nível puramente abstrato, a ideia de simples exterioridade” (Krauss, 1998, p. 300). Este esvaziamento de significado da obra caracteriza a produção minimalista, que muitas vezes é entendida como a redução da arte a um ponto de vacuidade.

Contudo, podemos entender que este deslocamento da interioridade da obra para a exterioridade está relacionado a uma maior conexão da obra de arte com o espaço que ocupa. Se seus elementos são agora muito mais voltados a seu exterior, tornam-se muito mais dependentes do contexto do que uma obra moderna, que por sua auto-referência poderia ser facilmente transportada e exibida em qualquer local. Já estas obras que começam a ser produzidas na arte minimalista, desenvolvem uma relação intrínseca com o local no qual estão implantadas. Daí a importância do espaço na compreensão do conteúdo de uma obra *site-specific*.

Essa questão da linguagem e do significado ajuda-nos, por analogia, a perceber o lado positivo da produção minimalista, pois, ao se recusarem a dotar a obra de arte de um centro ou um interior ilusionistas, os artistas minimalistas estão simplesmente reavaliando a lógica de uma fonte particular de significado ao objeto estético em absoluto. Estão reivindicando que o significado seja visto como originário – para estendermos a analogia com a linguagem – de um espaço público e não privado. (KRAUSS, 1998, p. 313)

Segundo Castillo (2008), o Minimalismo inaugurou a ideia de que a obra torna-se “interdependente do contexto em que se insere, e, assim, exige a presença física e

experimental do espectador que, no ato de sua fruição, assume a realidade espacial sem intermediação e não mais contemplando, mas vivenciando o objeto”. (CASTILLO, 2008, p. 158). Esta noção é fundamental para compreender a relação do espectador com as obras *site-specific*, uma vez que este passa a ser parte da obra através de sua experiência. Esta característica da obra minimalista confere autonomia e poder ao espectador, que antes, no modernismo, era apenas contemplador das obras. No Minimalismo, a obra depende do espaço e do espectador para desenvolver e construir seu conteúdo. Não se pode mais, como com um quadro modernista, transferi-lo e colocá-lo em uma galeria de museu sem que seu conteúdo seja transformado.

Esta relação com o espaço apresentada também pelo Minimalismo, além da produção de obras em escala ambiental, provoca o surgimento de uma categoria conhecida como *site-specific*, obra de arte que estabelece uma relação intrínseca e interdependente com o espaço que ocupa. As obras que analisaremos neste trabalho estão inseridas nesta categoria. Ao tratar as relações entre obra e contexto, Castillo recorda o caso *Tilted Arc* (1981), de Richard Serra. A obra, que foi concebida para uma praça em Nova York, teve que ser transferida devido a uma batalha judicial causada pelo desconforto dos pedestres pelo fato de a obra obrigá-los a mudar a rota de caminhada para chegar em seus destinos na passagem pela Federal Plaza. Contudo, o artista preferiu que a obra fosse destruída, justificando que retirar a obra de seu local seria destruir a obra:

Isso significava que a transferência da obra inutilizaria toda sua relação específica com o espaço para o qual fora pensada, aniquilando assim não só suas correlações espaciais de escala – forma e estrutura -, mas sobretudo seu conceito, salvaguardando apenas a sobrevivência de sua função plástica. (CASTILLO, 2008, p. 172)

A autora ilustra com este exemplo como a obra contemporânea se afasta dos conceitos modernos a partir da relação com o espaço. Ou seja, um não-lugar, como a galeria moderna, esvaziada de conteúdo, não é suficiente para abrigar obras *site-specific*, como as obras do Inhotim analisadas neste trabalho.

Para compreender o conceito de *site-specific* é importante observar sua relação e diferença comparada à escultura moderna. A arquiteta e pesquisadora Rosalind Krauss, em sua obra *Escultura em campo ampliado* (1979), estuda a evolução da escultura e dá luz a este tema na história da arte, principalmente levantando questões a respeito da arte contemporânea e de como a crítica lida com as denominações no campo da arte. Krauss

(1979) aponta que a denominação “escultura” é utilizada para definir trabalhos de arte bastante diferentes, como “corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto” (KRAUSS, 1979, p. 129). A autora observa que nenhuma dessas tentativas poderia explicar a categoria escultura, a menos que essa categoria pudesse se tornar “infinitamente maleável”. Para essa maleabilidade e elasticidade da categoria escultura, a contribuição do processo crítico que acompanhou a arte americana do pós-guerra foi fundamental, pois evidenciou como um significado de um termo pode ser esticado ao ponto de incluir quase tudo.

Contudo, Krauss (1979) defende que apesar deste uso elástico do termo escultura ser explorado em nome da vanguarda estética, a “ideologia do novo”, sua verdadeira mensagem é a do historicismo. Ou seja, o novo é mais fácil de ser entendido a partir de uma evolução de formas do passado, devido ao conforto trazido pela percepção de similitude, reduzindo, desta forma, tudo o que é diferente ou estranho a algo que já conhecemos. Apesar de a categoria escultura ter sido esticada para abranger um conjunto de objetos heterogêneo, a escultura não é interpretada como uma categoria universal, mas sim uma categoria ligada à história. Esta categoria, assim como outros tipos de convenções, tem sua própria lógica interna, com um conjunto de regras, que apesar de poderem ser aplicadas em diversas situações, não estão suscetíveis a modificação:

Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa — se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local. (KRAUSS, 1979, p. 131)

Contudo, a autora aponta que o período modernista irá atuar em relação à perda de local, sendo o monumento uma abstração, como um marco, “funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial”. Por isso, a galeria baseada na estrutura do “cubo branco” foi o local escolhido para acolher este tipo de obra. A condição da escultura moderna é “essencialmente mutável de seu significado e função”.

Ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios

materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia. (KRAUSS, 1979, P.132)

Krauss (1979) aponta que alguns trabalhos do início dos anos 1960 assumiram a lógica inversa para se tornar uma combinação de exclusões, definindo que a escultura deixou “de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura”. Estes fatores são expressões das oposições entre o construído e o não construído, entre o natural e o cultural. A autora então define que o “campo ampliado” é gerado a partir da problematização do conjunto de oposições, das quais a escultura moderna está excluída. Ao admitir que a escultura não é mais o único termo de um campo que inclui possibilidades de formas diferentes, abrem-se possibilidades para pensar estas formas, estando suspensa a categoria modernistas “escultura”.

(...) a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural. (KRAUSS, 1979, p. 136)

Para explicar a ruptura ocasionada por essa “permissão” que foi colocada em prática por alguns artistas entre 1968 e 1970, como Richard Serra, a autora utiliza o termo “pós-modernista”. Krauss indica que a combinação de não-paisagem e paisagem começou a ser explorada no fim da década de 1970 e o termo “locais demarcados” é utilizado para identificar obras como *Spiral Jetty*⁵ (1970), de Robert Smithson, um dos precursores da chamada *land art*. O trabalho de Robert Smithson também está associado com a tendência minimalista, por partir de formas básicas ampliadas para uma escala ambiental, em ambientes remotos, trazendo a reflexão sobre produção cultural e natureza.

Segundo Jean-Marc Poinot, em *L'In situ et la circonstance de sa mise en vue* (1989), Smithson introduziu o termo de *site* (local) pensando tanto nas salas dos museus quanto em *sites* geológicos. Ele recuperou e adquiriu a abordagem formal e pragmática

⁵ “Spiral Jetty” foi uma obra efêmera. Consistia em uma espiral de acúmulo de areia e basalto construída em escala ambiental que avançava 45 metros para dentro de um lago salgado, em 1970, na costa do Great Lake, em Utah, Estados Unidos.

do espaço de exposição dos artistas minimalistas, considerando este espaço de maneira axiomática. Estas experimentações propostas pelo “campo ampliado” criaram diversas possibilidades para a produção contemporânea. Como característica fundamental das obras *site-specific* ou *in situ*, o espaço, além de abrigar a obra, é também o lugar onde acontecem as relações com o espectador.

Poinsot (1989) aponta que a primeira utilização da locução *in situ* relativa a uma obra contemporânea foi dado pela crítica de arte Barbara Rose à obra *Lipstick* de Claes Oldenburg. Há uma legenda sob a fotografia da obra “*Lipstick Monument in situ at Yale University, 1969*” e no texto adjacente Rose discute a noção de monumento em Oldenburg e sua ironia. Além disso, cita seus vários projetos e conta a história da realização da obra que foi feita pela demanda de estudantes de Yale que queriam comemorar a “segunda revolução americana”, da qual eles eram atores. Rose define também que a escultura foi implantada ao lado de um monumento aos mortos da Primeira Guerra Mundial, de uma bandeira americana e de uma biblioteca de livros raros. No livro de Barbara Rose, dentre diversos outros projetos de monumentos reproduzidos no livro de Barbara Rose, *Lipstick* é a única a ter sido realizada e, portanto, reproduzida em seu contexto real de implantação.

A expressão ‘in situ’ na legenda da fotografia parece ser portanto justificativa para o contexto do livro e da produção de Oldenburg até 1970. Ela não introduz aqui um novo sentido do termo, mas nota somente que a obra se encontra em seu lugar de destinação, situação suficientemente excepcional para ser destacada. ⁶ (POINSOT, 1989, p. 68)

Segundo Poinsot (1989), Barbara Rose quis dizer com a expressão monumento *in situ* que tal objeto, *Lipstick*, teve de ser colocado em um local específico para assumir seu sentido irônico de anti-monumento. As obras *site-specific* atuam no sentido de tornar visível a circunstância de sua exposição e não somente de seu local.

Na arte contemporânea, muitas obras são produzidas como *site-specific*, que tem como características desenvolverem uma relação com o espaço a tal ponto que, se retiradas do local ao qual foram destinadas, perdem seu sentido. Contudo, as obras *site-specific* são, na maioria das vezes, de escala ambiental. Isto faz com que sejam difíceis

⁶ Tradução da autora. Trecho original: “La précision ‘in situ’ dans la légende de la photographie semble donc être justifiée par le contexte du livre et de la production d’Oldenburg jusqu’en 1970; elle n’introduit pas ici un sens nouveau du terme, mais note seulement que l’œuvre se trouve dans son lieu de destination, situation suffisamment exceptionnelle pour être souignée.”

de serem abrigadas por museus urbanos de maneira permanente. O Inhotim, por ter uma grande extensão, pode abrigar obras deste tipo e, desta forma, cria experiências únicas e singulares para o espectador.

As obras *site-specific* em si já constituem uma crítica às instituições. Por serem dificilmente apresentáveis no espaço limitado do museu e não caberem na lógica do cubo branco, este tipo de obra de arte revolucionou a relação da arte com o espaço e com o público. Estas obras permitiram a ampliação do campo expositivo. *Site Specificity*, segundo a pesquisadora Fernanda Junqueira, em seu texto *Sobre o conceito de instalação* (1996), é o termo utilizado no minimalismo para definir a “especificidade da circunstância espacial da obra”.

A ideia de *Site Specificity* está atrelada à *land art*. Por serem, na maioria das vezes, de escala ambiental e necessitarem de um espaço específico, como diz o nome, para serem realizadas, estas obras extrapolam os limites dos museus e criam uma nova lógica de contemplação que une ainda mais arte e vida. Nos museus modernos, o que pode ser exposto sobre obras *site-specific* e de *land art* são apenas registros, em foto ou vídeo. Desta forma, cria-se uma diferente lógica da contemplação do registro da arte. Este tipo de lógica é explorado na performance, já que, muitas vezes, por escolha do artista a performance ocorre uma única vez ou esporádicas vezes, o que torna difícil a contemplação do público que não pode ver a performance no momento em que é realizada. O registro então é feito e a documentação também faz parte da obra.

As obras da *land art* podem ser consideradas efêmeras. Por estarem expostas às intempéries do tempo, se deterioram, são alteradas e, às vezes, tem um tempo delimitado para existirem, como as obras do artista Christo. Em sua mais recente intervenção, o artista criou “*The Floating Piers*” (2016), a qual permitia que os visitantes caminhassem sobre a água no Lago Iseo, na Itália, possibilitando a conexão entre duas ilhotas.

Outra forte característica das obras *site-specific*, assim como muitas obras de arte contemporânea, é que estas já não são resultado da técnica e habilidade do artista, como era no início da arte moderna, pois estas obras utilizam materiais da indústria, mão de obra de montadores, arquitetos e engenheiros. O artista não está mais sozinho na produção da obra de arte, apesar de ser ele ainda o grande idealizador e autor do conceito da obra. A participação de outras pessoas é fundamental para realizar uma obra de arte. Christo não conseguiria construir “piers flutuantes” em um lago sem a ajuda de

uma equipe. Desta forma, a arte não é só mais aquilo que se vê, mas o que se entende. O conceito torna-se muito mais importante do que a obra em si.

Esta revolução na arte, onde o conceito se sobrepõe à materialidade da obra, foi impulsionada pioneiramente por Marcel Duchamp com seus *ready-mades*, nos quais o artista utilizava objetos industriais e titulava-os e assinava com nomes fictícios, questionando assim a questão da autoria e do abandono da estética na arte.

As mudanças realizadas pela *land art* e pelas obras *site-specific* causaram uma transformação na relação do público com a obra de arte. Já que não é possível contemplar essas obras no espaço do museu moderno, a não ser por meio de registros, o espectador teria que se deslocar para conhecer as obras. Além disso, mais do que revolucionar a questão do espaço e do público, estes artistas buscaram revolucionar a relação da mercantilização da arte, pois não se pode comprar um *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, para colocar em sua casa ou na galeria.

A curadora americana Miwon Kwon, em seu artigo *One Place after Another: Notes on Site Specificity* (2002) aborda as questões das obras *site-specific* na arte contemporânea. A autora afirma que se na arte moderna o pedestal da escultura foi absorvido pela obra servindo para isolar a obra de seu local e expressar indiferença ao espaço, além de se tornar mais auto-referente e transportável, os trabalhos *site-specific* forçaram um dramático revés deste paradigma modernista.

Kwon (2002) afirma que as obras *site-specific* em sua primeira formação buscavam estabelecer uma relação intrínseca e indivisível com o espaço, exigindo a presença física do espectador para a sua apreensão. A intenção destes primeiros trabalhos focava na superação das limitações dos modelos tradicionais de pintura e escultura, assim como do modelo institucional, além da reestruturação do objeto em um modelo cartesiano para um modelo fenomenológico de experiência corporal, como propunham as primeiras obras minimalistas. O desejo ativo de resistir às forças do capitalismo através de obras que não poderiam ser facilmente transportadas, como as obras modernistas, muitas vezes encaradas como commodities, os trabalhos *site-specific* se voltavam para o contexto do local. Desta forma, propunham também um deslocamento do significado da obra de seu objeto para o seu contexto (Kwon, 2002).

Ao descrever as características do museu ou galeria moderna, como paredes brancas, luz artificial, ausência de janelas e clima controlado, Kwon (2002) retoma o que já foi exposto sobre a estrutura deste tipo de espaço, chamado de “cubo branco” por

O'Doherty (2002). A curadora americana reforça a ideia de que além de um projeto estético, a estrutura do “cubo branco” tem também uma função ideológica.

As aparentes benignas características arquitetônicas de uma galeria/museu, em outras palavras, foram considerados mecanismos codificados que ativamente desassocia o espaço de arte do mundo exterior, promovendo o imperativo idealista da instituição de se renderem e da hierarquização dos valores ‘objetivo’, ‘desinteressado’, e ‘verdadeiro’. (KWON, 2002, p. 88)⁷

A autora aponta que indo de encontro com os hábitos e desejos da instituição, e resistindo à transformação das obras como commodities no mercado de arte, as obras *site-specific* adotam estratégias consideradas agressivamente anti-visuais. Segundo Kwon (2002), a obra não precisa mais ser um enunciado ou um objeto, mas um verbo ou um processo, que deve provocar a perspicácia crítica ao recordar as condições ideológicas dessa contemplação. A autora defende que, neste contexto, a relação da obra com seu local não é baseada em sua permanência física desta relação, mas no “reconhecimento de sua impermanência não-fixa, para ser vivida como uma situação irrepetível e passageira” (Kwon, 2002, p.91).

3.2 O Inhotim

O Instituto Inhotim foi inaugurado em 2004 e abriu as portas ao público em 2006, unindo paisagismo, arte contemporânea e arquitetura. O distrito de Inhotim é uma região rural, na qual a população sobrevivia da agricultura e do trabalho das empresas instaladas no local. O nome Inhotim tem origem na localidade onde está a instituição, em um distrito do município de Brumadinho, em Minas Gerais, a cerca de 60 quilômetros de Belo Horizonte. Já a origem do nome do distrito não se sabe ao certo. Porém a história mais conhecida é relacionada a um responsável inglês pela mineração na região chamado “Sir Timothy”, que teria morado na região ocupada hoje pelo Instituto. O pronome “Sir” significa “Senhor” em português⁸, e em Minas Gerais, se

⁷ Tradução da autora. Trecho original: “The seemingly benign architectural features of a gallery/museum, in other words, were deemed to be coded mechanisms that actively disassociate the space of art from the outer world, furthering the institution's idealist imperative of rendering itself and its hierarchization of values ‘objective’, ‘disinterested’, and ‘true’.”

⁸ Disponível em <http://www.inhotim.org.br/blog/origem-nome-inhotim/> Acesso em: 10/10/2016

fala “Nhô”, assim “Sir Tim” se transforma em “Nho Tim”, dando origem ao nome do local.

O fundador Bernardo Paz, empresário e colecionador de arte, a partir de conversas com o artista brasileiro Tunga teve o desejo de reunir uma coleção de arte desde os anos 1960 até a arte contemporânea e, desta forma, surgiu o Instituto Inhotim. A propriedade, que hoje é o maior centro de arte contemporânea a céu aberto do mundo, era inicialmente uma casa de campo e retiro de final de semana que comportava várias obras de arte contemporânea de artistas brasileiros e estrangeiros.

A amizade de Bernardo Paz com o artista e paisagista Roberto Burle Marx, entre 1987 e 1989, possibilitou que o fundador conhecesse novas espécies de plantas, o que posteriormente iria conferir ao Inhotim a posição de referência em paisagismo e espécies botânicas raras. Bernardo Paz também compartilhava com Burle Marx o interesse na interdisciplinaridade, que é uma das características mais marcantes do Instituto Inhotim, capaz de unir arquitetura, arte, vida, natureza e paisagismo.

Ao longo dos anos, Bernardo Paz ampliou sua coleção com aquisições de obras-chave de artistas como Cildo Meireles, Miguel Rio Branco, Paul McCarthy e Tunga. Entre 2001 e 2005, Paz trabalhou com o curador Ricardo Sandenberg, que apresentou ao colecionador uma geração de artistas dos anos 1990. A coleção de Paz foi crescendo gradativamente ao longo dos anos e, com o auxílio do curador Sandenberg, reúne obras de artistas internacionais como Chris Burden, Jorge Macchi e Olafur Eliasson, os quais abordaremos em seguida neste trabalho. A coleção foi apresentada pela primeira vez a convidados e a jornalistas em 2004, sob o título de Centro de Arte Contemporânea de Inhotim.

Com um evento de duração de apenas um dia, o acervo apresentado compreendia dois pavilhões com obras de Tunga e Cildo Meireles, além de esculturas espalhadas pelos 35 hectares de jardim tropical. Segundo o curador Jochen Volz (2015), esta apresentação ao público foi a primeira articulação de Bernardo Paz para fazer do Inhotim um “elemento significativo no contexto da vida cultural do estado de Minas Gerais, do Brasil e além-fronteiras” (VOLZ, 2015, p. 11). Após esta apresentação em 2004, outros colaboradores e curadores entraram para a instituição, que começava a se tornar a fundação do Instituto Cultural Inhotim.

O curador afirma que um dos maiores obstáculos foi treinar pessoal para trabalhar no instituto com padrões internacionais, porém defende que um desafio maior ainda “foi estabelecer a identidade institucional de Inhotim e sua relação com o contexto

local. A escolha do nome da instituição reflete uma preocupação e consideração para a localidade e sua história” (VOLZ, 2015, p.12). Os trabalhos de pesquisa e as obras dos artistas que compõem o acervo do Inhotim foram fundamentais para a reflexão do potencial do local e da responsabilidade com as comunidades vizinhas. O Instituto evoluiu a partir de várias visitas de artistas ao Inhotim, buscando refletir sua identidade e missão.

O espaço imenso do Inhotim permite a produção de obras em escala ambiental, que jamais poderiam ser abrigadas em um museu urbano. O deslocamento do espaço urbano para o do campo do Inhotim permite uma exploração maior da relação entre arte e natureza, devido a sua característica de jardim botânico, que possui inúmeras espécies botânicas. O curador Rodrigo Moura (2015) define que o instituto inaugura novas relações entre arquitetura e paisagem, a partir da relação das fazendas no entorno e da mata nativa. Moura sentencia que como no abismo, em Inhotim não sabemos onde está o final.

Para a experiência do público Inhotim também é algo novo. Este se vê “obrigado” a se deslocar. Já que em um museu urbano poderia realizar a visita e retomar suas atividades do cotidiano. No Inhotim, essa experiência de museu é modificada, pois é necessário que o visitante faça uma pequena viagem e dedique o dia inteiro, ou mais de um dia, para a visitação. Esse deslocamento também provoca no público uma maior imersão na atividade contemplativa do museu, redefinindo o hábito do público de visitar um museu urbano.

Inhotim está localizado em uma região de transição de biomas, entre o cerrado e a mata atlântica, onde a biodiversidade é abundante. Circundado por áreas de mineração, o instituto também se torna um ponto de reflexão entre a natureza e a intervenção do homem, como pode ser observado em seu jardim, com várias espécies botânicas que são moldadas e localizadas de acordo com um projeto paisagístico. No Inhotim, não há um percurso definido para visitar as obras, apenas uma sugestão no mapa entregue no início da visita. A fruição do espaço depende exclusivamente do visitante, que pode escolher se perder pelo instituto. A característica de labirinto do Inhotim torna-se uma oportunidade de percepção para o visitante, que por vezes ao caminhar pelas trilhas se depara com uma enorme galeria ou escultura no meio da mata.

A arquitetura é no Instituto uma interlocutora da arte. Além de abrigarem as obras, as galerias em si chamam muita atenção. Apesar de as galerias do Inhotim tentarem romper com a lógica do “cubo branco”, os espaços ainda preservam algumas

paredes brancas típicas desta estrutura. Contudo, no Instituto, arte contemporânea já não cabe na estrutura do museu moderno, projetado segundo a lógica do “cubo branco”.

No campo da museologia para a arte, uma contribuição seria o cruzamento entre a natureza e o cubo branco, recriado e remodelado no interior de nossos pavilhões quase industriais, livres de paredes divisórias fixas. Entre as salas de exposição e a paisagem de Inhotim, não há competição, mas diálogo. No imaginário, o museu é infinito. (MOURA, 2015, p.25)

A arquiteta Maria Paz em uma entrevista à revista Bravo⁹ definiu que “a arte contemporânea é pluralista e democrática: ela reconhece a história, mas não a carrega adiante”. Podemos considerar desta forma que a arte contemporânea por vezes se vale do espaço do cubo branco, mas não depende mais dele para explorar seus significados. O Inhotim, embora seja um espaço controlado e mantido artificialmente para a conservação do espaço e das obras, muitas dos trabalhos estão expostos ao ar livre, interagindo com o espaço que as circunda e sofrendo as intempéries do tempo. Em todo momento as relações de natureza, arte, espaço, caminho e lugar estão presentes no Inhotim.

A ideia de lugar-museu é ampliada neste Instituto em constante transformação. O Inhotim, que pela própria característica de ser um jardim botânico, um museu e um parque ao mesmo tempo altera a lógica de contemplação do público e inclui a natureza nesta relação entre obra de arte e fruidor. Segundo o curador e colaborador do Inhotim, Allan Schwartzman, um museu urbano oferece condições técnicas ideais para a exposição e preservação das obras de arte. Contudo este tipo de museu pode carregar as características de frieza, pouca comunicação e alienação. Ele defende que apesar da idealização do museu moderno garantir as condições perfeitas, por vezes torna-se artificial e sem identidade.

Particularmente numa época de globalização, em que todas as pessoas, por toda parte, têm acesso instantâneo às mesmas informações, observa-se uma carência crescente de identidade singular, vivência e autenticidade. (SCHWARTZMAN, 2015, p.16)

A identidade de Inhotim se mostra em sua interdisciplinaridade e na capacidade de fazer com que as obras de arte expostas em seu espaço dialoguem entre si, com a natureza e com o público. Como interferências no espaço, as obras *site-specific* de

⁹ Disponível em: <http://bravo.vc/s0-incertitude/e1-inhotim/> Acesso em : 08/09/2016

Inhotim provocam à primeira vista uma sensação de encanto e estranhamento, uma atmosfera onírica, que só pode ser experimentada estando lá.

Em Inhotim podemos ser impactados diretamente com as obras de escala ambiental, que ao longo da visita se mostram para o espectador no final de uma trilha, ou pelo próprio caminho, criando nessa experiência a possibilidade de interagir com a obra e com o espaço que ela ocupa. O visitante deve percorrer longos caminhos, elevações, trilhas, calor, frio, para que possa visitar o Inhotim. O curador do Inhotim Rodrigo Moura (2008) fala até sobre uma sensação de vertigem que deve ser associada ao visitar o Inhotim: “A sensação de vertigem, causada pelos obstáculos topográficos e paisagísticos, deve ser associada a Inhotim. Ela se manifesta nas relações que as obras estabelecem com a paisagem”. (MOURA, 2015, p. 23)

Diferente da estrutura do “cubo branco”, na qual o ambiente é totalmente asséptico para abrigar a obra de arte, causando uma sensação de não-lugar, como defende Brien O’Doherty (2002), o Inhotim permite que a experiência de contemplar obras de arte traga ao espectador uma reflexão sobre o espaço e a relação com a natureza, tornando o observador um ser presente e integrado na estrutura do museu. Pelo próprio tempo dedicado à contemplação, o visitante fica submerso e envolvido com essa experiência, “ressignificando” seu contato com as obras de arte e com a natureza.

Aqui, podemos mudar constantemente as condições de enquadramento e apresentação. Podemos atender não apenas às questões de cultura, como também ao mundo, ou ao desejo de sermos retirados dele, ao som do vento por entre as árvores, à micro experiência da forma de uma folha à macro experiência da terra como um organismo vivo. Neste lugar tão retirado daquilo que se conhece como experiência moderna da cultura, podemos enfocar, refocalizar e contextualizar a arte, a fim de percebê-la de outra maneira, criar um lugar onde o natural e o construído, o nativo e o inventado possam conviver, fundir-se e, por vezes, trocar de lugar. (SCHWARTZMAN, 2015, p.21)

O curador afirma ainda que as obras *site-specific* são a estrutura básica de Inhotim, e neste trabalho analisaremos três obras com essas características com o objetivo de estudar as relações entre o trabalho do artista, o público e o espaço.

O deslocamento necessário para visitar o Inhotim já caracteriza uma experiência de imersão e saída do ambiente urbano que também acompanham a experiência de

visitar uma obra *site-specific*. O curador do Inhotim Rodrigo Moura destaca a importância deste museu em relação às obras de escala ambiental:

Inhotim surge do desejo dos artistas de haver no país um lugar no qual se possam mostrar obras de escala arquitetônica e ambiental, onde se possa ter acesso público permanente a obras das quais os museus convencionais só podem colecionar ilustrações ou fragmentos ou mostrar esporadicamente. Como coleção, Inhotim é um retrato da ambição dessa produção artística e do descompasso de sua recepção institucional, representado pela incapacidade – orçamentária, arquitetônica, espacial, política, museológica – dos museus modernos de abrigá-la. (MOURA, 2015, p.26)

Por esta capacidade de abrigar obras de escala ambiental, Inhotim é o principal espaço que possui obras *site-specific* no Brasil. Por não haver um circuito obrigatório para percorrer o Inhotim, é interessante a experiência de caminhar e se deparar com obras de escala ambiental, em meio aos jardins exuberantes e à paisagem do bioma entre cerrado e mata atlântica.

Inhotim convida o espectador a penetrar em um universo quase paralelo ao que vivemos. Com concepções expositivas, projetos arquitetônicos e obras de escala ambiental sem precedentes no Brasil, além do esforço de tornar o Instituto um centro de referência de arte contemporânea nacional e internacional, o Inhotim possibilita o espectador ter uma experiência livre, experimental, cognitiva e de descoberta.

Para explorar as relações entre público, espaço e obra de *arte site-specific* no Inhotim foram selecionadas três obras que chamaram mais atenção durante as visitas ao museu, são elas: *Viewing Machine* (2001-2008), de Olafur Eliasson, *Piscina* (2009), de Jorge Macchi e *Beam Drop Inhotim* (2008), de Chris Burden. Estas três obras têm em comum a característica de terem sido feitas especificamente para o Inhotim, apesar de não se relacionarem em seus conteúdos. Contudo, abordam questões do espaço, do público, da sociedade, do sistema de arte e do artista.

4 ANÁLISE DE OBRAS *SITE-SPECIFIC* DO INHOTIM

Neste capítulo analisaremos três obras *site-specific* do Inhotim. As análises destas obras serão feitas com base nos conceitos e ideias expostos neste trabalho. A partir delas observaremos as características, a importância e os efeitos das obras *site-specific* no Inhotim. No primeiro subcapítulo analisaremos a obra *Viewing Machine* (2002-2008), de Olafur Eliasson, no subcapítulo 4.2 analisaremos a obra *Beam Drop Inhotim* (2008), de Chris Burden, e no terceiro subcapítulo analisaremos a obra *Piscina* (2009), de Jorge Macchi.

4.1 *Viewing Machine* (2001), Olafur Eliasson

A obra *Viewing Machine*, do artista dinamarquês Olafur Eliasson¹⁰, parece um grande caleidoscópio apontado para uma linda região de mata que envolve a propriedade do Inhotim. A obra foi reproduzida por Olafur Eliasson em Rostock, Alemanha, em 2003; no museu Kistefos, em Oslo, Noruega, em 2004; e em Inhotim, em 2008. Construída em aço inoxidável e metal espelhado, e sustentada por uma estrutura que move para cima e para baixo e que gira em 360°, a obra pode ser manuseada como um gigante caleidoscópio. Pode-se girar a obra e apontar para qualquer direção. A “maquina de ver”, em tradução livre, convida o espectador a interagir com a obra e direcionar e distorcer seu olhar da paisagem.

O trabalho de Olafur Eliasson, segundo sua biografia¹¹, é interessado na “percepção, movimento, experiência corporal, e sentimento do ‘eu’”. O artista é preocupado com as questões da sociedade em geral, e para ele a arte é um meio crucial de transformar o pensar no fazer em relação ao mundo.

O interior da obra é composto por seis painéis de metal espelhado que fazem o efeito caleidoscópio, formando figuras e distorcendo a imagem “real”. As imagens produzidas pela *Viewing Machine* resultam em incríveis mosaicos que podem ser da paisagem verde do Inhotim ou até mesmo do rosto de alguma pessoa que se posicione do outro lado do caleidoscópio. Desta forma, o espectador tem o poder de decidir o que será visto através da obra. Olafur Eliasson propõe com *Viewing Machine* modificar a

¹⁰ Olafur Eliasson nasceu em Copenhague, em 1967, e cresceu na Irlanda e na Dinamarca. Estudou entre 1989 e 1995 na Real Dinamarquesa Academia de Belas Artes. Mudou-se para Berlim em 1995 e fundou o Studio Olafur Eliasson.

¹¹ www.olafureliasson.net/biography

visão de mundo do espectador e proporcionar uma experiência lúdica, já que o caleidoscópio é um brinquedo que fez parte da infância de muitas pessoas. A possibilidade de ver através desta obra, tanto a paisagem, como o outro, apresenta uma reflexão sobre como percebemos o mundo e a nós mesmos.

Além disso, pelo fato de a paisagem, um bioma de transição entre o cerrado e a mata atlântica, se modificar a cada estação do ano, com uma vegetação que cresce e que fica mais ou menos verde, o que se vê através da *Viewing Machine* também se modifica a cada experiência vivida pelo espectador. As visitas ao Inhotim foram realizadas em abril e junho de 2016. Apesar de ter sido um intervalo curto entre as duas visitas, em nos registros fotográficos as paisagens são bastante diferentes. Na primeira visita, a mata estava bastante verde e o dia ensolarado. Já na segunda, a mata estava mais seca, já que se aproximava o período de estiagem e o dia mais nublado, modificando, desta forma, a experiência nestas duas ocasiões.

Viewing Machine poderia ser instalada em um museu ou galeria, já que mesmo sendo produzida em escala ambiental poderia ser comparada a uma escultura grande. Contudo, o fato de estar localizada entre os jardins do Instituto permite que a obra dialogue com a natureza e com o espaço.

O observador, curioso quando se depara com esta obra, a manuseia, mas ainda com certo receio. Este receio pode ser herança da relação do espectador com a galeria baseada nos conceitos do “cubo branco”, onde nada pode ser tocado. Diferente da galeria asséptica, em uma obra *site-specific* o espectador é convidado a interagir com a obra. Na galeria moderna, o espectador seria eliminado pela característica de não-lugar. Esta condição contemplativa que o espectador exerce na arte moderna é subvertido pela arte contemporânea, na qual as obras, principalmente as *site-specific*, desenvolvem uma relação intrínseca com o lugar ao qual é destinada e com a presença do espectador.

Mesmo apesar de *Viewing Machine* ter sido instalada anteriormente em outros museus, sua relação com o espaço é fundamental. Já que é uma “máquina de ver”, o local no qual está instalada altera completamente seu sentido e a percepção do espectador. A obra de Olafur Eliasson se aproxima mais de uma escultura moderna, dado seu tamanho e a capacidade de transferi-la para outros locais. Contudo, a obra por ser uma “máquina de ver”, está relacionada com o que está sendo visto, com as formas produzidas por seus espelhos, estando assim também dependente de seu local de implantação.

A surpresa ao ver as imagens formadas pelo grande caleidoscópio torna-se uma agradável experiência lúdica. *Viewing Machine* não é contemplada por sua construção, pedestal, técnica ou habilidade do artista, a obra é absorvida quando se vê através dela. *Viewing Machine* é o instrumento de modificação da visão do espectador. É um meio pelo qual a mensagem de Olafur Eliasson é transmitida sobre a reflexão do “eu”.

As obras minimalistas conferiram autonomia e poder ao espectador. A obra, na arte contemporânea, depende tanto do espaço como do espectador para desenvolver e construir seu sentido. Em *Viewing Machine*, o espectador é convidado a explorar as possibilidades da obra e refletir sobre seu significado a partir desta interação com o objeto. A *Site Specificity* de *Viewing Machine* é marcada pelo fato de a obra ser uma máquina através da qual se vê o espaço e, se a obra for transportada de seu local, o que é visto e seu sentido também são alterados. Desta forma, podemos observar que no caso desta obra de Olafur Eliasson a relação principal é com o contexto. A escolha de reproduzir *Viewing Machine* cria uma relação da obra com o Inhotim de tal forma, que é quase impossível dissociar a imagem da obra da imagem que temos da paisagem do Inhotim sendo refletida e distorcida pelo caleidoscópio gigante.

A natureza tridimensional das obras *site-specific* cria uma relação mais evidente com o espaço. Olafur Eliasson propõe através de *Viewing Machine* uma reflexão sobre o que está em volta, já que o foco da obra é o que é visto e não por onde se vê. Ao pesquisarmos a *hashtag* #viewingmachine no Instagram¹², apenas 23 de 439 resultados correspondem à foto da obra em seu exterior. A maioria dos registros são feitos a partir do interior da obra, no qual são formadas as figuras da “máquina de ver”. Pode-se perceber através desta pesquisa do registros fotográficos dos visitantes, que são cada vez mais frequentes nos museus atuais, que o que realmente chama a atenção em *Viewing Machine* são as imagens formadas pela obra e não a obra em si como escultura.

4.2 *Beam Drop Inhotim 2008 (2008), Cris Burden*

Beam Drop Inhotim, de Chris Burden, está situada no topo de uma região alta do Instituto. A obra, que foi realizada primeiramente em 1984, no Art Park, em Nova York, foi recriada em 2008 no Inhotim, após ter sido destruída após três anos de sua produção.

¹² Busca realizada no aplicativo de fotos Instagram no dia 18/11/2016.

O americano Chris Burden é um dos artistas expoentes da *Body Art*, com suas performances marcantes e que retratam a violência, a perturbação, o caos e as situações extremas. Burden, através de suas obras, questiona as relações de poder e o status quo. A obra de Chris Burden é conhecida pelo forte apelo visual e a característica de agressividade e questionamento dos valores sociais. Em uma de suas principais performances, *Shoot* (1971), o artista permitiu que atirassem em seu braço, e em 1973 em *Through the Night Softly* Burden se arrastava por um chão com cacos de vidro. O estilo agressivo de Burden se reflete na forma como *Beam Drop Inhotim* foi concebida. É notável a ambição do artista de provocar inquietação e reflexão no público, através de suas fortes performances.

Em 2008, Chris Burden visitou o Inhotim para a montagem de *Beam Drop Inhotim* e conversou com membros da equipe do museu sobre a obra, que pode ser compreendida como a “concretização” de uma performance. Para montar *Beam Drop Inhotim*, Burden utilizou 71 vigas de ferro selecionadas em ferros velhos próximos ao Instituto. A performance, que durou cerca de 12 horas, foi realizada com um guindaste e uma grande equipe que seguia as orientações de Burden sobre como lançar as vigas de uma altura de 45 metros sobre um piscina de cimento fresco.¹³ Aquilo que está diante de nossos olhos é o registro da performance de Burden. Seu significado é exterior à disposição das vigas e de que material foi feita a obra. Há um deslocamento do significado da obra como objeto para o significado do lugar como meio de apreensão da obra.

Segundo a curadora e pesquisadora Júlia Rebouças, apesar de a posição das vigas ser indicada por Burden, o peso e a velocidade com que o material caía resultava em uma montagem ao acaso, em uma ação vibrante e violenta. Esta ação se assemelha ao *Action Pantig* do Expressionismo Abstrato, de Jackson Pollock, como mencionado pelo artista na reunião no instituto. Contudo, Burden também apontou que as vigas eram corpos que caíam, indicando uma referência explícita ao suicídio.

Em Inhotim, o artista e a obra adquiriram papel central na constituição de um acervo que desafia a noção tradicional de uma instituição artística, ao ligar intrinsecamente ambiente externo e natureza às obras de arte, em instalações permanentes, muitas vezes comissionadas especificamente para o local. Apesar de não ter sido concebida no contexto de Inhotim, a escultura é, ao mesmo tempo, antimonumento às cidades e uma expressão da *land art*. (REBOUÇAS: 2015, P. 70)

¹³ <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/beam-drop-inhotim-2008/>

À primeira vista, *Beam Drop Inhotim* é forte, marcante e monumental. Contudo, a percepção da obra é modificada a partir do momento que o espectador tem a informação de como foi concebida. O fator performático desta obra agrega significado a ela. A obra em si é o registro de seu processo de execução, que reflete em sua presença agressiva e colossal. O vídeo¹⁴ da performance mostra, além da agressividade e da semelhança de corpos que caem com o lançamento das vigas, a necessidade de outras pessoas para a realização de obras tão monumentais.

O local para o qual a obra de Burden foi pensada já é anunciado em seu próprio título: *Beam Drop Inhotim*. Além de ser uma escultura monumental, literalmente fincada no chão, a obra foi pensada especificamente para este espaço, um dos topos mais altos da propriedade do Inhotim, e projetada e calculada matematicamente e fisicamente. O fator “aleatório” da queda das vigas também é único, já que a força da gravidade atua de acordo com o peso e o tamanho da viga e a altura de seu lançamento. A utilização do material que foi selecionado em locais próximos ao local da obra também fortalecem a relação da obra com o ambiente. O espectador pode caminhar por entre as vigas, observando sua grandeza, agressividade e presença, além da atuação do tempo em seu material, que oxida ao longo do tempo e dá a obra uma cor avermelhada de ferrugem.

Como observamos ao longo do trabalho, a característica mais marcante das obras *site-specific* é sua relação com o local para o qual foi produzida. Desta forma, *Beam Drop Inhotim*, que carrega em seu título o nome do local de sua implantação, estabelece a relação intrínseca com o local não apenas pelo seu tamanho monumental, mas porque sua produção e realização são parte fundamental da compreensão da obra. *Beam Drop Inhotim* perderia completamente seu significado se fosse transferida do Inhotim.

Assim como as obras anteriores de Burden no campo performático, *Beam Drop Inhotim* é agressiva e chocante. Ao assistir o vídeo da produção da obra em 2008, com um guindaste soltando as vigas de uma altura de 45 m sobre a piscina de cimento fresco, a sensação do ato de suicídio é presente. O artista, que busca questionar o status quo, nos trás através desta obra o “registro” de corpos que caíram. A aleatoriedade das vigas está associada ao peso e ao controle do artista e reflete na obra sua agressividade e

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yBeU-JmEvFE&t=199s> Acesso em: 18/11/2016.

violência que se relaciona com a paisagem verde e com um espaço mais isolado do Instituto, já que se situa no alto de uma montanha no Inhotim.

Como aborda Kwon (2002), a obra de arte na contemporaneidade não precisa mais ser um objeto, mas consiste em um processo. *Beam Drop Inhotim* é o resultado do processo de sua performance e provoca no espectador a curiosidade e a necessidade de saber sobre sua relação com o espaço e a forma com a qual foi projetada e executada para apreender seu sentido na experiência de contemplá-la. Podemos comparar *Beam Drop Inhotim* com a obra *Tilted Arc*, de Richard Serra, ao assumirmos que transferir a obra seria destruir a obra, como Serra artista defendeu diante do desejo das autoridades de transferirem a obra de arte do local para o qual foi destinada, a Federal Plaza.

Por não ser possível transportar a obra de lugar, *Beam Drop Inhotim* também torna-se uma resistência à mercantilização da arte, sempre presente no trabalho de Burden. Embora possa ser reproduzida, a obra nunca será a mesma, devido à sua forte relação com o espaço e ao padrão aleatório das vigas. Assim como a maioria das obras *site-specific*, esta obra de Burden desloca seu significado do campo interno para o externo, criando seu sentido a partir do contexto e do processo, e não do objeto artístico em si. Desta forma, como aponta Kwon (2002), a obra de arte *site-specific* cria uma necessidade de experiência corporal vivenciada, criando uma lógica diferente para o espectador no momento observar a obra, que já fora do cubo branco e da possibilidade de estar isolada, interage de forma profunda com a paisagem e a natureza que a circunda.

Diferente da dinâmica do modernismo, na qual o espectador é apenas contemplativo e tem na moldura ou na delimitação do espaço expositivo do objeto um certo distanciamento da obra de arte causada pela lógica do cubo branco, a dinâmica contemporânea presente principalmente nas obras *site-specific*, como *Beam Drop Inhotim*, convida o espectador a atravessar e dialogar com a obra, fazendo com que este tenha uma participação mais ativa e presente na construção do seu sentido.

4.3 *Piscina* (2009), Jorge Macchi

A obra *Piscina* (2009), do artista argentino Jorge Macchi, instalada no Inhotim, consiste em uma piscina produzida com massa de cimento branco e granito. A obra possui escada com letras em ordem alfabética que se assemelham a uma agenda telefônica, com duas letras posicionadas por degrau e com um deck que se alonga na

borda da piscina, se assemelhando à folha de um caderno. Na medida em que os degraus ficam mais profundos vão desaparecendo devido a profundidade da piscina. Os visitantes do Inhotim podem entrar na piscina e se banhar nela.

Geralmente, o trabalho de Jorge Macchi é voltado para a produção de aquarelas que retratam objetos banais e do cotidiano em situações surrealistas, que refletem diferentes estados psicológicos. O artista lida com questões da linguagem, escala, contraposições e representação. Contudo, estas obras eram somente produzidas em desenho ou pintura, de forma bidimensional. A convite do Inhotim, o artista criou uma de suas aquarelas em forma tridimensional, mesclando uma piscina com uma espécie de agenda telefônica.

Os temas ou motivos de Jorge Macchi são frequentemente duplos, opostos, inversos ou contrários, e os jogos que o artista faz em sua obra são justamente os da conexão, fricção, inversão, contraposição (com ecos poéticos): a razão e a emoção, a natureza e a cultura, o macro e o micro, o sólido e o líquido, o pessoal e o público, a grade e o labirinto, o oral e o escrito, o possível e o impossível, o fato e a ficção, as palavras e as coisas. (PEDROSA, 2005, p. 228)

Piscina torna-se então uma agenda telefônica ampliada e penetrável. Além de possuir um conteúdo e uma ideia, presente no trabalho do artista ao lidar com linguagem, representações e contraposições, a obra também assume a função descrita em seu título, pois ela é, de fato, uma piscina, na qual o espectador tem a possibilidade de viver a experiência de penetrar e de fazer parte da obra.

Esta obra *site-specific*, desenvolvida para ser implantada no Inhotim, estabelece uma curiosa relação de forma e função com seu título. Indo de encontro aos paradigmas da arte moderna, na qual a obra tem função apenas contemplativa e independente do espectador, *Piscina* assume de fato a função de ser uma piscina para se divertir e se refrescar. Esta possibilidade aberta pela produção da obra que desempenha sua função possibilita ao espectador, além da contemplação e apreensão do significado da obra, a experiência lúdica de estar penetrando uma obra de arte. A obra amplia todos os sentidos do espectador, que pode ver e senti-la como um todo, além de no momento da experiência também fazer parte dela. A experiência da piscina-obra de arte é também surreal, já que pode-se penetrar e nadar em uma agenda telefônica, aludindo aos quadros surrealistas que retratavam objetos distorcidos a partir da referência dos sonhos. O

trabalho de Macchi é descrito pelo curador Adriano Pedrosa como a articulação de elementos opostos:

Se há uma preocupação central que parece mover a articulação de elementos e conjuntos tão díspares, é com a linguagem e a representação (e sobretudo as brechas que existem entre elas): como surgem os nomes e os desenhos daquilo com que nos deparamos no mundo, no pensamento, na imaginação o no sonho. Nesse contexto, há uma predileção por elementos como a água, a luz, o mapa, o dicionário, o relógio, o alfabeto, os números, a régua. (PEDROSA: 2005, p. 228)

Por ser uma piscina “de verdade” e por ser um trabalho *sites-specific*, a obra não pode ser transferida e dificilmente seria possível reproduzi-la de forma permanente em um museu moderno. Inhotim possibilita esta experiência para o artista produzir a obra em escala ambiental e para o espectador penetrá-la e absorvê-la de forma sensitiva.

Além disso, a relação que a obra desenvolve com o espaço do Inhotim é fundamental para sua significação. Esta obra, por apresentar uma característica lúdica e surreal, abstrai o real ao mesmo tempo que faz parte dele. Estar dentro de *Piscina* causa no espectador uma sensação única de penetrar uma obra de arte e provoca a reflexão sobre a linguagem e a função da obra de arte. Em *Piscina* podemos observar a mudança provocada a partir do minimalismo na História da Arte sobre como a obra deixa de ser o arte como objeto e passa a ser arte como meio. Apenas com a importância dada a partir da produção de obras *site-specific* é que a obra de arte desenvolve seu sentido a partir do local no qual está implantada.

Apesar de *Piscina* ter sido produzida pela transposição de um desenho para a forma tridimensional, a partir do momento que a obra é produzida e dialoga com o ambiente e a experiência do espectador, seu sentido é ampliado e “ressignificado”. Esta ação faz com que a obra estabeleça uma relação de exterioridade com o ambiente e não mais seja apenas a expressão do artista que se encerra em uma obra auto-referente. Assim como foi proposto por Marcel Duchamp com seus *ready-mades* o valor muda de lugar, já que não importa de que material a obra é feita ou se foi produzida de fato pelo artista. Como propõe Cauquelin (2005) ao falar desta mudança de valor, o qual não se relaciona mais com o objeto em si, mas com o tempo e o local no qual está.

É importante destacar a posição da instituição na compreensão de *Piscina* como obra de arte. Como vimos ao longo do trabalho, o museu e a galeria são espaços legitimadores das obras de arte. Assim como nos *ready-mades* de Duchamp, *Piscina* é

considerada obra de arte por estar em um museu contemporâneo. Dificilmente, se reproduzíssemos a obra em algum local como, por exemplo, a casa de uma pessoa, seria considerada obra de arte. Este deslocamento de objetos do “mundo” para a galeria ou para o museu configuram também uma reflexão sobre o que é ou não arte.

Podemos considerar que o que faz Piscina ser uma obra de arte e não uma piscina comum é o jogo da linguagem e da representação que Macchi imprime em seu trabalho. É o que Cauquelin (2005) classifica de ‘aporte’ ou acréscimo de arte, que vem dos títulos que acompanham o objeto artístico assim como a ação de expor o objeto, principalmente de forma permanente em um museu.

O espaço no qual Piscina está implantada também interfere na estética da obra. De acordo com a luminosidade do dia, o clima e a quantidade de visitantes sua cor e a claridade da água é alterada. No final do dia, após muitos visitantes entrarem na obra, seu *deck* está sujo de terra e sua água mais turva. Desta forma, a presença dos espectadores altera a obra de arte. O que seria impensável em uma obra de arte moderna inserida no contexto do cubo branco, no qual nada pode ser tocado ou alterado naquele ambiente asséptico e artificial. No Inhotim, pelo fato de as obras estabelecerem uma relação profunda com a natureza e o espaço, esta própria natureza, muitas vezes, muda sua composição e experiência contemplativa. É a partir do local no qual a obra está inserida que ela constrói seu sentido e a experiência do espectador.

5 CONCLUSÃO

A partir da análise das obras, podemos concluir que a produção de obras *site-specific* confere uma nova possibilidade de experiência ao espectador. Ao se relacionar cada vez mais com o espaço e o espectador, as obras *site-specific* compartilham e constroem seu significado a partir da experiência em um movimento de exterioridade e de dependência com o contexto e local de implantação.

As mudanças realizadas a partir destas obras revolucionaram a forma de compreender o que é arte e abriram os caminhos para novas formas de produção de arte e experimentações. Muito mais relacionadas ao contexto do que ao objeto artístico em si, as obras *site-specific* podem transformar a forma como encaramos a arte e sobre o que consideramos arte, assumindo que esta classificação, embora realizada por pesquisadores e críticos, é, muitas vezes, pessoal e baseada em vivências e experiências individuais. O questionamento do sistema de arte provocado por este tipo de produção dissocia do nosso imaginário a ideia de que arte é um quadro pendurado na parede em uma galeria branca, onde o que está exposto pode dificilmente ser entendido. Ao partir da ideia de que a relação com o espaço e com o espectador é o que realmente importa, o significado da obra será criado a partir desta relação e não como expressão individual de um artista, embora possa o ser.

As obras *site-specific*, por seu tamanho e impacto, são como “pedras no sapato” que nos fazem parar para observar e refletir sobre algo colocado diante dos nossos olhos, ainda mais quando estão implantadas em espaços públicos e não em museus, como no Inhotim. E é neste momento, quando a obra está no espaço público, no meio da praça ou sobre um lago, é que se relaciona com nossa existência e com o nosso mundo, fazendo com que arte e vida se tornem cada vez mais ligadas.

A escolha de analisar obras localizadas no Inhotim, devido à capacidade do museu de acolher estes trabalhos e de ser um ponto de referência de instalação de obras *site-specific* no Brasil e no mundo, norteou a pesquisa no sentido de estudar a arte e sua relação com o indivíduo no espaço público. Contudo, já que o Inhotim é um museu e, portanto, necessita de um planejamento e da vontade do indivíduo de viver aquela experiência, o torna também exclusivo se comparado a uma praça pública que contém uma obra de arte.

Esta pesquisa se desenvolveu como uma tentativa de relacionar a arte ao estudo da comunicação, assumindo que arte também é comunicação, ao partir de obras

contemporâneas que refletem o nosso mundo e as questões propostas por este tipo de produção.

No entanto, o objetivo do trabalho se limitou a compreender como as transformações do espaço expositivo e o deslocamento do significado da obra de arte para o exterior alteraram a relação da obra com o espectador e com o espaço. E, desta forma, as análises das três obras do Inhotim serviram como estudo de caso de como estas transformações se dão no âmbito da arte contemporânea.

Pela possibilidade de estudar comunicação e arte como campos do conhecimento que se relacionam, acredito que a pesquisa possa ter desdobramentos. Um dos possíveis caminhos é relacionar a experiência do espectador a partir daquilo que ele registra e transmite nas redes sociais ao visitar uma exposição ou um museu, como foi experimentado na análise da obra *Viewing Machine* (2008), de Olafur Eliasson, ao contabilizarmos o número de publicações baseados na hashtag #viewingmachine. Além disso, pode-se desenvolver a pesquisa a partir do estudo da espetacularidade dos museus e da mercantilização da obra de arte, apesar dos esforços dos artistas com produções *site-specific*.

Podemos concluir que a produção de obras *site-specific* no Inhotim é uma possibilidade de superação do modelo moderno de exposição da arte, baseado na lógica do cubo branco. Ao estar implantada no alto de um relevo construída a partir de vigas que caem, como *Beam Drop Inhotim*, de Chris Burden, servir como “máquina de ver”, como *Viewing Machine*, de Olafur Eliasson, ou ainda ao servir de piscina para os visitantes se banharem, como *Piscina*, de Jorge Macchi, as obras *site-specific* analisadas neste trabalho ilustram as inúmeras possibilidades destas obras, convidando a refletir sobre tempo, ponto de vista e imersão, respectivamente, além de convidar o espectador para refletir sobre as questões do mundo contemporâneo, das classificações da arte e de nós mesmos enquanto indivíduos.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTING, Hans. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BÜRGER, Peter. Teoria da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CASTILLO, Sônia Salcedo del. Cenário da arquitetura da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

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

GOMBRICH, E.H. A história da arte. Rio de Janeiro : LTC, 10 ed. 1995.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. Rio de Janeiro, Revista Gávea, n. 14, set. 1996. Disponível em <http://escultura2.com/wp-content/uploads/2015/03/Fernanda-Junqueira-Sobre-o-conceito-de-instalação.pdf>
Acesso em: 14/11/2016.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado (1979). Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf Acesso em: 15/05/2016.

KRAUSS, Rosalind. O duplo negativo: uma nova sintaxe para a escultura. In: Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KWON, Miwon. *One Place after Another: Notes on Site Specificity*. October, The MIT Press Vol. 80, Spring 1997, pp. 85-110. Disponível em: http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/One_Place_After_AnotherMKwon.pdf Acesso em: 10/11/2016.

MOURA, Rodrigo. O museu no sertão In PEDROSA, Adriano, MOURA, Rodrigo (org). **através: INHOTIM**. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2008, pp. 22-27.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço na arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEDROSA, Adriano. Jorge Macchi In PEDROSA, Adriano, MOURA, Rodrigo (org). **através: INHOTIM**. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2008, pp. 228-229.

POINSOT, Jean-Marc. *L'In situ et la circonstance de sa mise en vue in Les Cahiers du Musée National d'art moderne*, n° 27. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

REBOUÇAS, Júlia. Chris Burden In PEDROSA, Adriano, MOURA, Rodrigo (org). **através: INHOTIM**. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2008, pp. 70-71.

SCHWARTZMAN, Allan. Um lugar a se conhecer In PEDROSA, Adriano, MOURA, Rodrigo (org). **através: INHOTIM**. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2008, pp. 16-21.

VOLZ, Jochen. Desdobrando uma instituição: Descobrimo Inhotim In PEDROSA, Adriano, MOURA, Rodrigo (org). **através: INHOTIM**. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2008, pp. 10-15.

7 ANEXO



Beam Drop Inhotim 2008. Chris Burden. Foto: Eduardo Eckenfels.



Viewing Machine (2001), Olafur Eliasson. Foto: Jochen Volz.



Viewing Machine (2001), Olafur Eliasson. Foto: Jochen Volz.



Piscina (2009), Jorge Macchi. Foto: Pedro Motta.



Piscina (2009), Jorge Macchi. Foto: Pedro Motta.



Spiral Jetty (1970). Robert Smithson. Foto: Gianfranco Gorgoni.



Tilted Arc (1981). Richard Serra. Foto: James Ackerman.