

# O enigma de *Palm Pavilion* se projeta sobre Inhotim

The *Palm Pavilion* enigma projects itself over Inhotim

El enigma del *Palm Pavilion* se proyecta sobre Inhotim

**Rafael Goffinet de Almeida (FAUFBA - Brasil) <sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Professor Associado da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5856358020586629>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8214-9738>. e-mail: rafaelgoffinet@ufba.br

**RESUMO**

Um estranho edifício de linhas modernistas, mais um entre tantos outros espalhados em meio a um exuberante jardim tropical, guarda um repertório de imagens, símbolos e artefatos à primeira vista sem nexos. Juntos - arquitetura, paisagem e demais vestígios de uma cultura material cuja única coesão aparente é a presença difusa da palmeira - exigem dos visitantes uma atividade de investigação: dar sentido aos sinais que disparam contra seus olhares e a paisagem que avistam ao redor. Palm Pavilion (2006-2008), um dos principais trabalhos de Rirkrit Tiravanija, sediado em Inhotim/Brumadinho-MG, nos permite indagar o papel crítico e contestador desempenhado pela arte contemporânea frente às atuais formas de produção espacial. Conceitos como "protocolo de exibição", "confinamento cultural" e "marco arquitetônico" serão recuperados para desafiar as relações existentes entre projeto, paisagem tropical e representação cultural em um dos espaços paradigmáticos de arte e cultura na contemporaneidade.

**PALAVRAS-CHAVE**

Rirkrit Tiravanija; Inhotim; Arte Contemporânea; Espacialidades Contemporâneas; Representação Cultural.

**ABSTRACT**

A strangely building with modernist lines, one of many others scattered in the middle of a lush tropical garden, holds a repertoire of images, symbols and artifacts that at first glance seem meaningless. Together - architecture, landscape and other vestiges of a material culture whose only apparent cohesion is the diffuse presence of the palm tree - require visitors to carry out an investigative activity: to make sense of the signs that trigger their gaze and the landscape they see around them. Palm Pavilion (2006-2008), one of the main works by Rirkrit Tiravanija, based in Inhotim/Brumadinho-MG, allows us to question the critical and contesting role played by contemporary art in the face of current forms of spatial production. Concepts such as "exhibition protocol", "cultural confinement" and "architectural frame" will be recovered in order to challenge the existing relationships between design, tropical landscape and cultural representation in one of the paradigmatic spaces of art and culture in contemporaneity.

**KEY-WORDS**

Rirkrit Tiravanija; Inhotim; Contemporary Art; Contemporary Spatialities; Cultural Representation.

## RESUMEN

Un extraño edificio de líneas modernistas, uno más de los muchos dispersos por un exuberante jardín tropical, guarda un repertorio de imágenes, símbolos y artefactos que a primera vista carecen de significado. En conjunto - arquitectura, paisaje y otros vestigios de una cultura material cuya única cohesión aparente es la difusa presencia de la palmera - obligan al visitante a llevar a cabo una actividad investigadora: dar sentido a los signos que se disparan a sus ojos y al paisaje que ve a su alrededor. Palm Pavilion (2006-2008), una de las principales obras de Rirkrit Tiravanija, con sede en Inhotim/Brumadinho-MG, permite cuestionar el papel crítico y de contestación que desempeña el arte contemporáneo ante las actuales formas de producción espacial. Conceptos como "protocolo de exhibición", "confinamiento cultural" e "hito arquitectónico" serán recuperados para cuestionar las relaciones existentes entre diseño, paisaje tropical y representación cultural en uno de los espacios paradigmáticos del arte y la cultura en la contemporaneidad.

## PALABRAS-CLAVE

Rirkrit Tiravanija; Inhotim; Arte Contemporânea; Espacialidades Contemporâneas; Representación Cultural.

No percurso que leva a um dos pontos mais extremos e mais altos de toda a extensão do museu de arte contemporânea a céu aberto do Instituto Inhotim, o visitante irá se deparar com um edifício de proporções modestas, mas de traços peculiares, ocupando um intervalo aberto entre a vigorosa vegetação que o acompanhará até ali. De contorno geométrico preciso, sublinhado pelos frisos de seus componentes metálicos, e sutilmente elevado do terreno, já bastante íngreme neste ponto, o edifício se anuncia como um forasteiro que se esforça para se integrar ao ambiente com o menor constrangimento possível. No entanto, a tensão provocada entre a identidade fabril do edifício e a paisagem natural exuberante tem ali a sua razão de ser. Esta tensão enuncia e antecipa um enigma crucial que será finalmente apresentado em seu interior.

Ainda na parte externa, uma generosa rampa fará o convite definitivo para que o visitante descubra e decifre uma heterogênea coleção de artefatos e bens culturais: selos, cédulas de dinheiro, estampas, ilustrações, páginas de enciclopédia, artigos de vestuário, embalagens, bandeiras, brasões, todos expostos em amplas mesas de tampos protegidos por vitrines, dividem o espaço com vídeos de testes nucleares no sul do Pacífico e trechos de clássicos do cinema exibidos por televisores. Se atento, logo irá perceber que há algo em comum entre o diversificado conteúdo material e visual ali reunido, a predominância vegetal existente no interior e na paisagem externa e a história e o próprio título dado ao pavilhão: a palmeira, ou mais precisamente, os discursos ideológicos articulados através de sua representação simbólica.

Na tarefa um tanto quanto investigativa encetada por este conjunto - jardim, arquitetura, objetos e imagens em exposição - alguém certamente irá reconhecer os traços que constituem um quadro significativo da história da cultura ocidental, manifestada através da peculiaridade dos produtos selecionados. Outro poderá dizer se tratar de um retrato da relação entre metrópoles e colônias, ou entre os países ditos 'desenvolvidos' e os 'subdesenvolvidos' - que majoritariamente ocupam as zonas tropicais do globo. Fato é que a presença da palmeira, enquanto estampa, matéria-prima ou cenário, salta aos olhos como a peça-chave que desencadeia uma série de relações de ordem social, política, econômica e cultural. Sua figura desliza constantemente entre símbolo cultural (suposta síntese de um universo tropical) e índice de processos de dominação política, exploração econômica e de globalização.

Outra vez do lado de fora, uma pequena placa informa que a arquitetura do pavilhão é uma réplica da "*Maison Tropicale*", unidade de habitação pré-fabricada projetada por Jean Prouvé na década de 1950 para viabilizar a ocupação das colônias francesas no continente africano. E talvez o visitante também passe a reparar melhor nas 130 palmeiras de 7 espécies diferentes que foram plantadas pelo Instituto Inhotim em virtude da instalação de *Palm Pavilion* (Pedrosa et Moura, 2008). E é neste momento que o enigma nele contido se projeta radicalmente.

De fato, originalmente concebido para a 27ª Bienal de Arte de São Paulo (2006), a reprodução deste pavilhão em Inhotim amplificou seus significados. De autoria de Rirkrit Tiravanija, artista de origem argentina radicado na Tailândia, trata-se de um dos poucos trabalhos que conseguem estabelecer uma relação crítica com seu lugar

de inserção. Como se quer demonstrar neste artigo, *Palm Pavilion* é capaz de colocar em questão, de maneira singular, diferentes aspectos que constituem o espaço físico e institucional de Inhotim. A maneira com que abordou a representação cultural desempenhada pelo espaço expositivo - no caso, a *Maison Tropicale* - provoca implicações contundentes também sobre o projeto arquitetônico e paisagístico do museu a céu aberto de que faz parte. Basta atentarmos para o fato de que, se o sistema de exibição concebido por Tiravanija converteu a palmeira em um símbolo suficientemente central para que o visitante reconheça uma cadeia de significados discursivos, podemos a partir de então pensar os significados de sua utilização também como a paisagem construída pelo Instituto.

Três aspectos principais serão discutidos a fim de extrairmos algumas considerações sobre o papel assumido pelos espaços arquitetônicos e pelos projetos paisagísticos dentro de um sistema de representação cultural e não menos ideológico. Em primeiro lugar, devemos enfocar a dimensão político-estética presente no trabalho de Tiravanija, exigindo que voltemos nosso olhar para seu pavilhão na perspectiva do desenvolvimento recente da arte contemporânea, sobretudo os novos regimes de exibição e representação engendrados sob o selo da “Estética Relacional” - ao qual, veremos, o artista é comumente associado. É a partir desta discussão que chegaremos aos aspectos seguintes, relacionados, de um lado, ao projeto institucional e o desenho espacial de Inhotim, e, de outro, à importância do arco de questionamentos da chamada Crítica Institucional da arte tanto para aprofundarmos a compreensão sobre a estratégia estética de *Palm Pavilion* quanto para discutirmos a expansão de sua crítica em direção à natureza tropical do próprio Instituto.



Fig. 01. Gabriel Fernandes, Exterior de Palm Pavilion, Rirkrit Tiravanija (2006–2008). Réplica da Maison Tropicale de Jean Prouvé no Instituto Inhotim, 2011. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palm\\_pavilion\\_\(35600411386\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palm_pavilion_(35600411386).jpg) (CC-BY-SA-2.0)





Fig. 02. Gabriel Fernandes, Interior de Palm Pavilion, Rirkrit Tiravanija (2006–2008). Réplica da Maison Tropicale de Jean Prouvé no Instituto Inhotim, 2011. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palm\\_pavilion\\_\(34830940673\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palm_pavilion_(34830940673).jpg) (CC-BY-SA-2.0)

## **Natureza tropical e representação cultural: o “protocolo de exibição” de *Palm Pavilion***

Um primeiro passo, portanto, consiste em analisarmos *Palm Pavilion* em função da posição central de Tiravanija no debate sobre a emergência de uma “Estética Relacional”. No entanto, se trata aqui menos de iluminar as questões presentes neste trabalho a partir das considerações de Nicolas Bourriaud, seu principal teórico, do que perceber como o artista redimensionou muitas das questões presentes em sua produção anterior. O que nos levará a enfocarmos, mais detidamente, um conjunto de questões que emergiram entre os anos 1990 e 2000 acerca das transformações dos dispositivos de circulação e de exibição de arte desencadeadas a partir do momento

em que museus e galerias se metamorfosearam em favor das assim chamadas “máquinas sociais”.

Aproximando *Palm Pavilion* a dois de seus principais trabalhos produzidos durante a década de 1990 - *untitled (Free/Still)*, de 1992; e *untitled (Tomorrow is Another Day)*, de 1996 -, por exemplo, rapidamente reconhecemos uma questão em comum: a centralidade do espaço para a rearticulação do sistema de exibição com enfoque sobre formas de experiência social do público. O que não impede, entretanto, de notarmos uma mudança significativa ocorrendo com a reprodução da *Maison Tropicale* enquanto espécie enigmática de espaço expositivo. Assim como fez Bourriaud em seu texto “*Relational Aesthetics*” (2004), todos eles poderiam ser tomados como importantes exemplos de como os artistas estariam atualmente “plantando suas práticas artísticas em uma proximidade que, enquanto não menosprezam a visualidade, relativizam seu lugar dentro de protocolos de exibição” (Bourriaud, 2004, p. 165). No entanto, em *Free/Still* e *Tomorrow is Another Day* o deslocamento do exercício da visualidade, provocada em grande medida por operações espaciais ou mesmo arquitetônicas, é marcadamente acompanhada pelo exercício de interações sociais.

Através de *Free/Still*, vale destacar, Tiravanija converteu a 303 Gallery, de Nova York, de um espaço com uma rígida divisão entre domínios público e privado em um amplo espaço de acontecimentos sociais e coletivos: vedações que isolavam visualmente as salas mais privativas da galeria foram removidas; e parte considerável dos objetos nelas existentes foram redistribuídos, expondo-os aos visitantes juntamente com mobiliários e eletrodomésticos necessários para que estes participassem das refeições oferecidas pelo artista. *Tomorrow is another day*, por sua vez, consistiu em uma reprodução do apartamento de Tiravanija no interior da galeria Kunstverein, em Ludwigsburgo, Alemanha. Abertos em tempo integral, museu e apartamento, Tiravanija esperava que os visitantes pudessem deles se apropriarem, convertendo espaços socialmente reconhecidos como íntimo, privado ou de acesso controlado em um espaço temporário de intimidade socialmente compartilhada.

Neste sentido, se *Palm Pavilion* carregaria em sua forma, e na situação (espacial e expositiva) através dele criada, muitos dos aspectos estéticos decisivos para o conceito de “Estética Relacional”, também parece escapar de outros aspectos centrais defendidos por Bourriaud e marcadamente presentes em *Free/Still* e *Tomorrow is Another Day*. É certo que, como pudemos notar, em nenhum destes exemplos as formas de relação estabelecidas entre objeto artístico e observadores podem ser compreendidas dentro da categoria de uma relação contemplativa. No caso específico de *Palm Pavilion*, a reunião de objetos provenientes da cultura de massa (selos, cédulas de dinheiro, embalagens, filmes) ou de outras manifestações da cultura ocidental (bandeiras, brasões, livros enciclopédicos, ou o próprio pavilhão arquitetônico), não somente remete às tendências de apropriação, montagem, colagem e, conseqüentemente, de uma significativa tensão no status de autoria do trabalho, como também reorienta a atenção dos observadores sobre cada objeto.

Em outras palavras, no lugar de reproduzir o comportamento historicamente ensaiado no interior de galerias modernas, quando o olhar do espectador dedicava-

se ao exercício do refinamento de sua percepção estética diante de objetos alçados a exemplares de sofisticação formal, o pavilhão de Tiravanija exige que este mesmo olhar perceba não exatamente o valor dos signos visuais daqueles objetos, de suas qualidades estéticas imanentes, mas mais precisamente o significado que é construído em conjunto e dentro de um contexto social específico. Ao mesmo tempo, em *Palm Pavilion* não é enfocada nenhuma forma de interação social ou encontro entre pessoas; também não é oferecido nenhum serviço exclusivo aos visitantes, aos funcionários do Instituto ou à população local; tampouco é pretendido constituir comunidades espontâneas a partir de sua instalação. Não reconhecemos, enfim, os traços mais aparentes que caracterizariam a identidade das práticas colaborativas inauguradas durante a década de 1990 e aglutinadas sob a alcunha da “Estética Relacional”. Neste ponto, as considerações do crítico e curador Pablo Helguera (2011) sobre a emergência de uma “arte socialmente engajada”, re-inscrevendo as formulações de Bourriaud dentro de uma perspectiva mais ampla das transformações político-estéticas da arte contemporânea, nos é bastante oportuna.

Para Helguera, “a dependência das relações sociais como fator essencial para o trabalho artístico” (Helguera, 2011, p. 36) - traduzida em termos como “colaboração”, “interação”, “participação”, entre tantos outros - é signo de uma transformação profunda do próprio campo da arte que, ao menos desde a década de 1960, vem repensando suas formas de inserção social, o estatuto do objeto e do autor e as relações com o público. Entre os diferentes caminhos que a arte contemporânea tem percorrido a partir desse princípio comum de questionamento de suas convenções, a necessidade de se estabelecer um maior comprometimento da arte com a realidade social - preocupação marcante das práticas neovanguardistas dos anos 1960 e 1970 em diferentes países, incluindo a América Latina - implicou a construção de novas fronteiras para a sua *práxis*.

Helguera chama atenção para o fato de que, desta perspectiva, a arte teria buscado uma inserção localizada no intervalo entre “formas de arte” e entre “disciplinas”. Tanto a invenção de novos suportes ou modalidades artísticas, muitas delas erodindo a visualidade do trabalho em favor de sua implicação “social”, como a convocação de questões e autores provenientes de outros campos disciplinares, incluindo as ciências sociais e a política, deram vazão à compreensão da “arte” que nos faz recordar, curiosamente, a transformação epistêmica que Raymond Williams, Richard Hogwarts, Stuart Hall e outros teóricos dos Estudos Culturais já reivindicavam desde a década de 1950 em relação à cultura: ou seja, que a arte e a cultura deveriam ser entendidas como mais uma entre tantas outras “práticas sociais” que disputam os processos de percepção e de significação da realidade<sup>2</sup>.

Nesse sentido, a interação social é apenas uma das formas possíveis para uma arte “socialmente engajada” interpelar o contexto do qual participa. Daí a importância conferida por Helguera à “teoria da ação comunicativa” trabalhada por Habermas para confrontar os limites da “Estética Relacional”: não seria tarefa dos

---

2 Ver, neste aspecto, a revisão da trajetória do campo Estudos Culturais realizada por Maria Elisa Cevalco em “Dez Lições sobre os Estudos Culturais” (Ed. Boitempo, 2003).



artistas produzirem representações simbólicas de problemas sociais (como o declínio das interações sociais na modernidade ao qual as “máquinas sociais” pareciam se endereçar), pois de se promover uma “ação social orientada para o entendimento entre os indivíduos” e a partir da qual seria possível produzir um “efeito duradouro nas esferas políticas e culturais” (Helguera, 2011, p. 37).

De fato, se há alguma interação social encetada pelo pavilhão de Tiravanija, seu regime estético (e também político) aponta para uma outra ordem. À maneira com que Claire Bishop sugere pensarmos, a partir de seu texto *“Antagonism and Relational Aesthetics”* (2004), compete aqui analisarmos “como” o observador é endereçado e também a “qualidade” da relação estabelecida entre as três entidades que compõem o sistema ou o protocolo de exibição de um dispositivo relacional. O incômodo de Hal Foster, importante historiador e crítico de arte, com o otimismo que domina as análises de Bourriaud, tanto em *“Estética Relacional”* (1998) quanto em *“Postproduction”* (2002), leva esta crítica de Bishop um pouco mais além. Cético em relação ao “interstício” que Bourriaud enxergou na esfera das interações humanas, Foster põe em questão se os trabalhos produzidos nos termos da *“Estética Relacional”* estariam definindo, de fato, uma nova atitude política frente a nova ordem econômica, urbana, globalizada e que multiplica as ferramentas comunicativas ao mesmo tempo em que dissipam as formas imediatas de relações sociais.

De acordo com Hal Foster, existe, nos “modelos de convivialidade” organizadas pelas referidas máquinas para provocar e gerir encontros individuais ou coletivos os elementos que levam a perguntar se não seriam estes trabalhos que, na verdade, “estetizam os procedimentos amigáveis de nossa economia de serviço” (Foster, 2006, p. 195).

A esta contradição da suposta função política da *“Estética Relacional”*, que reproduz nos museus as formas próprias da lógica mercantilizante do mundo dos negócios, nos parece oportuno introduzir os conceitos de Jacques Rancière sobre a “partilha do sensível”, outro importante crítico da aventura teórica de Bourriaud (2010). A tensão fundante entre a prática dissensual da política e a ordem policial, nos parece abrir chaves de leitura para as mesmas tensões que buscamos enunciar. Antes de tudo, é importante lembrar que está no centro da filosofia política de Rancière uma decisiva dimensão estética.

Para Rancière (2015), o exercício do poder deriva das constituições de um “comum partilhado”, e de suas “partes exclusivas”, onde se distribuem posições, funções e relações. O que manteria coeso este regime de partilha seria um “sistema de evidências sensíveis” ou de “experiência sensível comum”, definindo regimes de visibilidade e invisibilidade, de quem pode ou não dizer, dos lugares que os sujeitos e corpos ocupam e as maneiras de fazer. Todas estas regras e propriedades envolveriam, portanto, uma forma de experiência propriamente estética. E a tarefa da política seria a de provocar fissuras no que o autor descreveu como o “sistema de formas a priori determinando o que dá a sentir” (Rancière, 2015, p. 16). Essa é a raiz política do dissenso. Atravessar um “comum” já dado, provocando um choque entre regimes heterógenos de partilha do sensível e, assim, redefinir as percepções,

posições, funções e relações, conferindo voz a quem antes não tinha e tornando visível e partilhável modos diferentes de perceber, de ser e de se fazer.

Pois vejamos: em *Palm Pavilion*, ao reunir em um mesmo espaço as evidências de uma determinada cultura, os observadores deslizam seus olhares de uma percepção individual (caracterizada pela atividade de decodificar, com seus próprios olhos e capacidade de reflexão, o significado e o sentido daquela intrigante miríade de objetos e artefatos) para um reconhecimento coletivo (manifestado pelo produto final obtido durante a primeira atividade, já no momento em que o observador, em sua leitura individual, tenha reconhecido evidências suficientes para poder relacionar a si próprio com um contexto social mais amplo, como parte dele e, finalmente quem sabe, reconhecer sua posição neste contexto). A situação criada por Tiravanija nos leva a verificar, portanto, 'como' o significado simbólico circula através de suas formas de representação cultural e é assim constituído e, também, 'como' um espaço expositivo, à semelhança de outros tantos espaços institucionais, deve ser lido enquanto um dispositivo capaz de fabricar significados sociais e políticos à maneira de representações simbólicas.

Nesta senda, a próxima pergunta lógica a ser feita é o que acontece em relação ao espaço institucional de Inhotim e seu deliberado uso de uma representação cultural e simbólica: o paisagismo de identidade tropical, ou, mais especificamente, de uma matriz paisagística central na cultura arquitetônica brasileira.

## **O paisagismo de Inhotim: projeto curatorial e desenho de espaço**

De fato, é possível encontrar com frequência nos materiais de divulgação do Instituto a referência ao paisagismo de Roberto Burle Marx como um dos principais aspectos para o seu projeto curatorial. Importante paisagista brasileiro, e um dos principais nomes para a construção da arquitetura moderna no país, Burle Marx participa, inclusive, do imaginário que circunda a formação de Inhotim: teria visitado o extenso terreno ainda na década de 1980 e dado orientações a seu proprietário para a futura construção do museu. No entanto, é preciso certo distanciamento crítico para compreendermos os discursos que atravessam esta emergência de uma nova modalidade de circuito institucional de arte e cultura a nível global.

O anacronismo de sua recriação em Inhotim já revelaria a distância em relação à densidade do debate cultural e político de que Burle Marx foi um de seus realizadores, juntamente com outras figuras importantes como Lucio Costa, um de seus principais mentores intelectuais, e Mário Pedrosa, grande entusiasta de seus projetos. Na tarefa a que alguns autores mais recentes têm se dedicado, de elucidar a "trama narrativa" que constituiu a formação de um pensamento moderno brasileiro, podemos verificar como as soluções paisagísticas de Burle Marx - ditas solução "revolucionárias" por Mário Pedrosa (2015, p. 107) - estavam profundamente ligadas aos esforços teóricos de Lucio Costa pela construção de uma "modernidade brasileira" em arquitetura (Guerra, 2002). O sentido espacial inovador conferido ao paisagismo, conquistado

através da articulação entre manchas de adensamento vegetal, acompanhadas pela opção a espécies autóctones brasileiras, não podem ser compreendidas senão em relação a um desejo político compartilhado por estes e outros importantes intelectuais, arquitetos e artistas: a de encontrar uma relação entre tradição (herdada de um passado colonial) e modernidade (no sentido de um projeto de país moderno). Do mesmo lado nesta campanha por uma modernização cultural brasileira, Pedrosa dedicou parte de sua atenção à atuação de Burle Marx, segundo quem o paisagista, superando a dependência estética da Europa, soube (Pedrosa, 2015, p. 108):

buscar o material de que carecia nas fontes verdadeiras, isto é, na vegetação brasileira de recursos inesgotáveis, desde a sua floresta amazônica, de onde nos trouxe espécies em todo o esplêndido vigor de sua selvajaria, aos fundos das casinhas de caboclo ou à beira dos caminhos (...) familiares à ambiência da roça brasileira, como os cães vagabundos, sem dono, dos fundos de quintal.

Sua presença em Inhotim coloca em xeque esta prerrogativa política. Decodificar o viés ideológico que atravessa a opção por esta, e não outra matriz, exige que analisemos com maior atenção o processo de formação e desenvolvimento do Instituto Inhotim, uma maneira de evitar mistificações e fazer emergir a concretude do circuito que através dele se constitui.

Sediado na pequena cidade de Brumadinho, distante 60km de sua capital, Belo Horizonte, Inhotim nasceu oficialmente em 2004 como uma instituição privada na propriedade de final de semana do empresário siderúrgico Bernardo Paz. Resultado de milhões de investimentos de sua própria iniciativa, o Instituto concentra-se, de origem, na exibição de parte de seu impressionante acervo de arte contemporânea em um parque construído sobre uma área de 97 hectares de paisagens rurais exuberantes. A outra parte do acervo é abrigada em edifícios assinados por importantes arquitetos, inseridos ao longo dos percursos de visita do parque. Em 10 anos, passou por um rápido processo de crescimento, convertendo-se em uma OSCIP (Organização da Sociedade Civil), atraindo investimentos de parcerias públicas e privadas e ampliando sua gama de atividades. Com a criação do Centro de Pesquisa e Educação Ambiental (2008), passou a reunir atividades voltadas ao lazer, entretenimento, informação, cultura e também foram criados projetos educativos para a comunidade local e programas de pesquisa com universidades públicas. Atualmente, o Instituto reúne cerca de 500 obras de mais de 100 artistas nacionais e internacionais, recebendo um público anual de 160 mil pessoas<sup>3</sup>.

Os números expressivos não deixam dúvidas de que a proposta de aliar produções artísticas de ponta a uma experiência idílica da natureza não somente reflete processos inovadores ocorrendo no interior do circuito da arte e suas novas formas de exibição, como também parece estar pautando formas contemporâneas de produção do espaço urbano<sup>4</sup>.

---

3 Todas essas informações referentes ao Instituto Inhotim são baseadas no trabalho de Pedrosa e Moura, novamente em: PEDROSA; MOURA. Op. cit., 2008.

4 Devemos ter em mente o surgimento de espaços como Palais de Tokyo (Paris, 2002), LxFactory (Lisboa, 2008) ou mesmo a incorporação de PS.1 - o "antimuseu" de Nova York da década de 1970 - ao MoMA, em 2010. Todos estes exemplos representam uma mudança significativa na organização do circuito institucional da arte que incorporam o espaço arquitetônico e urbano como um elemento chave em seus projetos curatoriais.

No que diz respeito ao circuito, devemos considerar que Inhotim é produto do declínio do financiamento público das instituições culturais, do incremento das parcerias público-privadas, assim como da emergência (e crescente importância) do fenômeno de tornar acessíveis ao público as coleções de arte particulares - condições fundamentais para a expressiva valorização da arte contemporânea através da emergência de novos espaços e eventos expositivos baseados nestes acervos. Através de parcerias público-privadas, inaugura-se um novo processo de aproximação da gestão das instituições culturais às práticas empresariais, refletindo a necessidade de gerar eventos, planejar exposições e projetar espaços expositivos capazes de atrair públicos de massa. O singular espaço de Inhotim, uma forma de expansão e consolidação do espaço expositivo da arte contemporânea em meio ao exuberante parque ecológico e jardim botânico, convida à reflexão sobre estes atuais espaços gerados tanto por exigências internas dos trabalhos que reúne e dá suporte, quanto pela nova dinâmica instaurada na relação com o público (senão na própria constituição de novo público de arte, cultura, entretenimento e turismo).

Uma forma de avançarmos nossa análise sobre este novo formato expositivo e o papel do paisagismo de Inhotim é enfocando a experiência que seu projeto propõe: distante dos centros urbanos, o acesso acontece por meio de uma rodovia que cruza paisagens rurais e uma pequena cidade até terminar no pátio de estacionamento anunciado por placas, letreiros e, finalmente, um portal de entrada; em seguida, o público é ciceroneado por um corredor de cercas vivas com variedade impressionante de espécies, até encontrar o pavilhão de recepção formado por bilheterias, lojas, sanitários, bares e cafés; a partir deste ponto, os visitantes planejam seus itinerários, podendo escolher os trajetos apresentados no mapa de visitação; restaurantes, cafés e outros pavilhões de apoio estão à disposição do público ao longo de toda a extensão do parque; mirantes, lagos, jardins e praças completam a interação proposta com o ambiente imediato, oferecendo locais de descanso e contemplação, além de vistas panorâmicas que se abrem para a encantadora região montanhosa.

Todo este conjunto inaugura um desafio particular na relação do público com os trabalhos presentes em Inhotim. Se estes pedem concentração e reflexão, a paisagem idílica em que estão imersos rouba a atenção, induzindo-os a um estado mais próximo ao do deslumbramento. Neste ponto, os discursos extraídos por Tiravanija da referência cultural da palmeira guardam fortes similaridades com o desempenho social da natureza idílica construída por Inhotim. Longe de configurarem uma representação neutra e objetiva de paisagens de natureza tropical, resta esclarecermos quais são as camadas que a superfície aparente construída pela reprodução do paisagismo consagrado por Burle Marx não permite enxergar.

## **"Confinamento cultural" e o "marco arquitetônico"**

Explicitar camadas, revelar significados, descortinar discursos são termos comuns à chamada Crítica Institucional da arte. O desafio assumido por uma geração de artistas anterior a Rirkrit Tiravanija, de realizar a "crítica da ideologia" (Foster, 2014, p. 79), questionando os agentes, mecanismos e sistemas de exibição, circulação e valoração da arte, será aqui decisivo. Conceitos como "confinamento cultural", de Robert Smithson<sup>5</sup>, e as reflexões de Dan Graham sobre a função ideológica do "marco arquitetônico" de museus, galerias de arte e espaços verdes como praças, jardins e parques tanto expandiram o alcance da crítica feita por seus pares, como nos ajudam a expandir a espiral de circuitos ideológicos encetada pela instalação de Tiravanija.

Ao afirmar que "museus, assim como os asilos e jaulas, apresentam enfermarias e celas - em outras palavras, salas neutras chamadas galerias", Smithson (2006, p. 182) não apenas criticou o fato de que estes, assim como tantos outros espaços institucionais, exerciam poderosa influência sobre a produção de arte, como também lançava luz sobre a articulação entre a figura do artista, o papel do curador, do crítico de arte e do próprio interior arquitetônico neutro, abstrato e isolado do mundo exterior como fatores decisivos para seu funcionamento ideológico. A ideia de um "confinamento cultural" se projeta contra uma certa "convalescência estética", que integra artistas e suas produções em uma espécie de "prisão cultural" forjada entre o trabalho da curadoria e todo um sistema responsável por delimitar suas formas de percepção, incluindo o espaço expositivo (Smithson, 2006, p. 183-185).

É sabido que o desejo de Smithson por superar o confinamento cultural do sistema artístico se traduziu na busca por relacionar a prática artística com as contradições manifestadas na concretude física e fenomênica da natureza - o que o levaria a questionar sistemas de representação da paisagem natural. Em "Uma sedimentação da mente: projetos de terra" (1967), o artista formulou sua noção de "enquadramento" (*framing*) a partir de observações sobre a presença de obras de arte em áreas verdes: museus, parques e jardins carregam inúmeras concepções implícitas e "naturalizadas", tal como a divisão estrita entre Natureza e Civilização, ou ainda, associações e representações provindas do "Pitoresco". Smithson criticou a colocação irrefletida de obras de arte nestes contextos, aproximando os parques aos espaços institucionais convencionais (galerias ou museus) e mostrando como longe de constituírem espaços neutros, promovem tanto o "enquadramento" da leitura das obras, quanto pautam a experiência do público. Os espaços verdes são, no limite, idealizações da natureza carregadas de associações a referências que acabam limitando ("emoldurando") possibilidades de leituras abertas pelos trabalhos.

A este respeito, *"The Garden as Theater as Museum"*, texto escrito por Dan Graham, nos levam um pouco mais além. Publicado em 1990, por ocasião da *Theatergarden Bestiarium*, exposição organizada em Nova York reunindo "projetos

---

5 Exposto pelo artista em texto homônimo, de 1967, ver: SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Ed.). Escritos de Artistas - Anos 60/70. Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p. 182-198.



fantásticos para um jardim barroco” (Graham, 1981, p. 399), trata-se de uma reflexão crítica por parte do artista sobre os espaços que representam o destino principal de sua produção até os dias atuais - Inhotim incluso<sup>6</sup>. Seu conjunto de pavilhões de aço, vidro e espelho, cuja percepção desliza constantemente entre escultura e objeto arquitetônico funcional, concentra boa parte das pesquisas do artista sobre as relações de poder estabelecidas através do espaço construído. E, assim como em outros escritos que acompanham sua trajetória, *“The Garden...”* amplifica suas questões estéticas, discutindo determinadas mudanças em curso no território, na estrutura e nas práticas urbanas culturais.

Nele, Graham constrói uma perspectiva histórica e crítica sobre um conjunto heterogêneo de espaços livres urbanos (praças, jardins, parques) que passou a enfrentar. Saltam aos olhos questões diversas como a predominância de símbolos e alegorias nos jardins Renascentistas, o surgimento de espaços expositivos na metrópole burguesa, a atual construção de espaços de entretenimento, como os parques temáticos e de diversões, ou ainda a experimentação arquitetônica contemporânea, representadas por propostas como a *Freedom Plaza*, de Robert Venturi (Washington, 1980), e *Parc de la Villette*, de Bernard Tschumi (Paris, 1983). Vistas em conjunto, todos estes exemplos analisados por Graham provocam uma tensão entre as dimensões funcionais e simbólicas que constituem os espaços livres. Um dos eixos que perpassam o texto são as relações que estabelecem com o seu “público” em cada momento histórico, revelando dimensões políticas ocultas e as respectivas formas de construção de subjetividades. Ao final, Graham nos leva a questionar a distinção automatizada e usualmente estanque destes projetos, preferindo enxergá-los como equipamentos e espaços públicos essenciais à própria constituição da cidade, composta pelas múltiplas camadas de significação social, política e cultural que se constituem por meio deles.

Neste sentido, enquanto Robert Smithson e Dan Graham nos levam a entender como o circuito institucional da arte e o espaço construído atuam ideologicamente (selecionando trabalhos e artistas; privilegiando modos de percepção e subjetividades), Rirktrit Tiravanija permite amplificar esta problemática. *Palm Pavilion* demonstra como ambos - espaço construído e circuitos institucionais diversos - funcionam como dispositivos eficientemente desenhados para, além de selecionar as informações que colocam em circulação, determinar as formas como elas devem circular. Trata-se de uma condição imprescindível para a construção dos discursos ideológicos, que tanto dependem das representações culturais para alcançar determinadas formas de reprodução social. Para o enigma em questão, tão importante quanto perceber como o espaço construído cumpre um papel específico dentro do funcionamento ideológico de uma instituição como Inhotim, é preciso depurar os deslizamentos provocados também para o próprio saber arquitetônico.

---

<sup>6</sup> O pavilhão Bisectioned Triangle with an Interior Curved (2005) foi reproduzido junto ao lago principal do parque, se oferecendo como um objeto altamente reflexivo através do qual os visitantes ensaiam relações com a paisagem e entre si.

Se tomarmos como base a aproximação realizada por Dan Graham e Robert Smithson entre espaços, funções e instituições urbanas que o senso comum diferencia como categorias estanques (jardins, teatros e museu, edifícios corporativos ou parques temáticos), e a articulação de toda sorte de discursos através dos protocolos de exibição (ou de representação cultural) evidenciados por Rirkrit Tiravanija em Palm Pavilion, percebemos, primeiramente, o caráter inovador de Inhotim; depois, seguindo sua tipologia, notamos que compartilha características presentes tanto no museu, no parque urbano e nos parques temáticos. A pergunta que devemos fazer neste momento é sobre como devemos entender a conformação espacial de Inhotim: como simples réplica e recombinação dos modelos antigos, ou como algo essencialmente novo?

## O enigma se projeta: os discursos ideológicos do espaço construído

Não há dúvida que o espaço do Instituto Inhotim pertence à Natureza na exata medida em que Smithson nos alertou: seu paisagismo funciona como um “*framing*” que pauta a percepção e a experiência intersubjetiva dos visitantes. Porém, o exemplo de Inhotim evidencia uma articulação sofisticada entre a produção cultural e o restante da produção material, de um modo que a primeira está diretamente ligada às novas estratégias de produção da cidade. Isolado do tecido urbano, conectado por rodovias e oferecendo um *mix* de atrações culturais, de entretenimento e equipamentos que dão suporte à visita em massa (restaurantes, estacionamentos, lojas, além de projetos para um futuro centro hoteleiro), Inhotim parece seguir a dinâmica análoga a outras formas de espacialidades urbanas emergentes, caracterizadas pela construção de “enclaves” – sendo os exemplos paradigmáticos a expansão dos condomínios fechados e os parques temáticos.

Desta perspectiva, o projeto de Inhotim revela-se assentado no espaço físico imediato ignorando, mais do que incorporando a região. A extensão do parque, que radicaliza em escala “todo o vigor” do paisagismo de matriz “burlemarquiana”, se assim induz a uma atitude de deslumbramento por parte de seus visitantes, faz também convergir todos os olhares para o interior criado pela exuberância de seus próprios limites. A consequência última é a determinação de um regime próprio de visibilidades e invisibilidades. Desenho de espaço e proposta curatorial, combinadas segundo a concretude de um projeto paisagístico, constroem uma exata distância em relação ao contexto territorial e social, elegem o que e como deve ser visto, e mantém longe dos olhares e da consciência dos visitantes as contradições indesejadas<sup>7</sup>. Pautando a implantação na região, as relações entre jardim, arquitetura e arte, a paisagem tropical construída pelo Instituto Inhotim evita questionar as convenções “naturalizadas” de parque e estabelece sua própria representação cultural da natureza. Esta atende às expectativas do público em contraste com o esforço exigido pela arte contemporânea.

---

7 Não devemos nos esquecer que entre 2015 e 2019, Brumadinho, assim como Mariana-MG, tornaram-se sedes de dois dos maiores desastres ambientais consequentes da atividade mineradora na região.

O deslocado pavilhão de Tiravanija causa senão certo desconforto. Recordando as reflexões de Smithson, para quem o trabalho artístico deveria estabelecer complexas relações com seu local de inserção, constatamos que, em contraste, o excepcional espaço expositivo marcado por esta forma inédita de expansão urbana (conexões inusitadas entre urbano, suburbano e “campo”) responde às demandas mais pragmáticas colocadas por um público de massa, adotando procedimentos análogos usualmente empregados nos parques temáticos. A sensação final é a de um espaço de descontração, pontuado pela presença da arte contemporânea.

## Referências

BOURRIAUD, Nicolas. Relational Aesthetics. In: BISHOP, Claire (Org.). **Participation. Cambridge**, The MIT Press/White Chappell, 2006, p. 190-195.

BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. **October Magazine**, n. 110, Cambridge, Out. 2004, p. 51-79.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

GUERRA, Abílio. Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical. **Arquitextos**, São Paulo, ano 03, n. 029.05, Vitruvius, out. 2002.

GRAHAM, Dan. Mis obras para páginas de revista. Una historia del Arte Conceptual. In: WALLIS, Brian (Ed.). **Rock mi religión**. Cidade do México, Alias, 2008, p. xxiii.

GRAHAM, Dan. La ciudad como Museo. In: WALLIS, Brian (Ed.). **Rock mi religión**. Cidade do México, Alias, 2008, p. 313-341.

GRAHAM, Dan. Not-Post Modernism: History Against Historicism and the European Vernacular and the City as opposed to the individual building, 1981. **ARTFORUM**, v. 20, n. 4, Nova York, dec. 1981, p. 50-58.

HELGUERA, Pablo. Educação para uma arte socialmente engajada. In: HELGUERA, P. et HOFF, M. (Org.) **Pedagogia no Campo Expandido**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011, p. 35-44.

PEDROSA, Mário. O Paisagista Burle Marx. In: WISNIK, Guilherme (Org.). **Arquitetura - Ensaios Críticos**: Mario Pedrosa. São Paulo, Cosac Naify, 2015, p. 107-110.

PEDROSA, Adriano et MOURA, Rodrigo. **Através**: Inhotim. Belo Horizonte, Editora Rona, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível - Estética e política**. São Paulo, Editora 34, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. **Devires**, v. 7, n. 2, Belo Horizonte, jun/jul. 2010, p. 14-36.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (Ed.). **Escritos de Artistas - Anos 60/70**. Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p. 182-198.

SMITHSON, Robert. Cultural Confinement. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Ed.). **Conceptual Art: a Critical Anthology**. Cambridge, The MIT Press, 1999, p. 140-143.

**Submissão:** 29/06/2024

**Aprovação:** 24/05/2025