

## Sobre os usos de Inhotim

O trabalho apresentado no GT 32 – Sociologia da Arte e da Cultura é fruto de uma investigação em curso realizada no âmbito do Mestrado em Sociologia na Universidade de Brasília, com coordenação do professor Dr. Edson Farias.

Juliana Veloso Sá

### Resumo

Este trabalho apresenta parte de uma pesquisa empírica que objetiva compreender os usos que os visitantes do Museu de Arte Contemporânea e Jardim Botânico Inhotim (Brumadinho – Minas Gerais, Brasil) fazem do espaço do museu e das obras de arte.

A abordagem pauta-se em Michel de Certeau (2001) e Pierre Bourdieu (2007, 2009) de modo a ressaltar o caráter produtivo das práticas dos visitantes, sem desconsiderar saberes e fazeres incorporados, que informam e se atualizam no uso. Pretende-se, deste modo, apreender em que medida os usos do espaço e das obras artísticas de Inhotim elucidam acerca da conformação da balança de poder entre usuários e produtores de arte, considerando a especificidade dessa figuração no contexto da arte contemporânea.

**Palavras-chave:** Teoria das práticas, balança de poder, recepção artística

O presente trabalho apresenta parte do desenvolvimento da minha pesquisa de Mestrado, sobretudo no que se refere à construção do objeto, pautado nos usos que os visitantes fazem de Inhotim - considerando os usos do espaço do museu e das obras de arte, tendo em vista a relação íntima que mantém um com o outro, em que o primeiro é percebido como um espaço estetizado – por intervenções paisagísticas, arquitetônicas e pela presença de obras de arte – enquanto as obras encontram-se espalhadas pelas galerias e jardins. Desse modo, pretende-se apreender em que medida os usos do espaço e das obras artísticas de Inhotim elucidam acerca da conformação da balança de poder entre usuários e produtores de arte, considerando a especificidade dessa figuração no contexto da arte contemporânea.

Aberto à visitação desde 2006, com um número atual de visitantes superior a 1 milhão, o Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico Inhotim configura-se como a única instituição no país que coleciona e exhibe permanentemente um conjunto de obras de arte contemporânea brasileira e internacional (Fialho, 2012).

Eleita em função das especificidades de sua relação com o receptor, apesar das contradições que parece apresentar, a arte contemporânea possibilita a ele um espaço de maior destaque na relação com a obra, de caráter mais propositivo, produtivo e criativo – aspectos centrais à compreensão dos usos na concepção de Michel de Certeau (2009). A arte contemporânea será abordada conforme propõe Nathalie Heinich (2008), a saber, não no sentido de uma periodização ou momento da evolução artística, mas como um “gênero” da arte. Dentre a diversidade de estilos, gêneros e formas de arte, característica da sociedade moderna (Zolberg, 2006), estaria a arte contemporânea. Heinich compreende essa diversidade a partir de três categorias, que trata como paradigmas<sup>1</sup> e como gêneros que coexistem e geram subgêneros. Essa tripartição contribui para uma visão não historicista e linear da arte.

Essas distintas maneiras de conceber, praticar e valorizar a arte seriam expressas nas categorias da arte clássica, moderna e contemporânea. Como o que nos interessa é o último desses gêneros, não

será apresentado em profundidade cada um deles. Ressalto apenas que a ruptura entre o primeiro e o segundo se deu com a expressão da subjetividade do artista na arte moderna. O mesmo aspecto marca a separação entre a arte moderna e contemporânea, com seu desaparecimento na última.

A arte contemporânea se fundamenta na transgressão sistemática dos critérios artísticos próprios da arte clássica e moderna. Caracteriza-se pela transgressão nos materiais tradicionais (instalações, performances, suportes fotográfico e videográficos), pela expansão do repertório técnico e pela tendência ao ecletismo. Apesar da imprecisão e incerteza em sua categorização, alguns dos critérios relevantes são os materiais e formatos da obra, bem como a data de produção da peça, a trajetória do artista e seu discurso – critérios que em muito extrapolam o âmbito da obra em si.

O Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico Inhotim configura-se como um espaço em que confluem saberes técnicos e especializados, seja dos arquitetos, paisagistas, curadores e artistas, seja do público visitante. Interseção de práticas, de saberes e fazeres, que formam cadeias de interdependência sociofuncionais técnicas e especializadas, onde sobressai-se o valor estético, seja em função de seu caráter artístico, turístico ou de entretenimento.

Como separar, em Inhotim, essas paisagens do olhar do turista? O cuidado estético característico das obras de arte dos serviços e do entretenimento? Todo o ambiente parece conformado para seu consumo.

Todo o espaço se configura como uma experiência estética, cuidadosamente elaborada pelos mais diversos profissionais (artistas, arquitetos, paisagistas, designers, etc.), de modo a permitir a confluência entre arte, cultura, turismo e entretenimento. Acredito que esse elemento somado à diversidade das obras expostas, à combinação entre arte e natureza, tal como lá se apresenta, à infraestrutura turística que o envolve, às obras “de escala arquitetônica e ambiental”, além do caráter interativo de muitas delas, contribuem para atrair um público diversificado e que se relaciona com o museu a partir de uma “multiplicidade de níveis e formas de comprometimento e sentido” (Quemin, 2008).

A relação simbiótica entre espaço do museu e obras de arte conforme proposto nesta pesquisa mostra-se convergente com uma tendência da arte contemporânea de se voltar para o espaço, incorporando-o à obra e/ou transformando-o, seja ele o espaço da galeria, áreas urbanas ou ambiente natural. Isso se evidencia em uma diversidade de produções de arte pública, *land art*, arte ambiente e *site-specific*.

O museu apresenta como uma de suas principais estratégias para a ampliação do acervo o convite para artistas criarem obras especificamente para sua coleção, dialogando com as características culturais e naturais que o espaço oferece. As obras *site-specific* são, portanto, criadas de acordo com um ambiente e espaço determinados, e seus elementos dialogam com o meio. Está relacionada à *land art*, produção que inaugura uma relação com o ambiente natural, e visa modificar a paisagem circundante. “Não mais paisagem a ser representada, nem manancial de forças passível de expressão plástica, a natureza é o *locus* onde a arte se enraíza”<sup>2</sup>.

Foi eleito como ponto de partida um entendimento dos usos do museu e das obras como experiências estéticas. A partir de tal premissa, equiparou-se a relação entre visitantes e museu com aquela existente entre receptor e obra de arte. Neste sentido, algumas categorias estruturantes da análise da arte, como *mimesis*, mediação e recepção, serão empregadas com o intuito de melhor compreender esta relação e os usos que se configuram a partir dela.

O conceito de mediação em Theodor Adorno (1988) permite uma compreensão da obra de arte como produto sócio-histórico e da relação do público com ela a partir de uma abordagem que tensiona a dicotomia sujeito-objeto. Considerar a mediação do contexto histórico e social na obra de arte contribui para a compreensão das experiências estéticas e dos usos que os visitantes fazem de Inhotim como informados pelo momento histórico em que se encontram. Ou ainda, permite compreender que,

apesar de toda a aura de subjetividade que envolve a obra artística, a objetividade se faz presente, tornando possível a comunicação e um entendimento comum entre receptores e obras, mesmo que seja o reconhecimento enquanto obra ou sobre um determinado estilo.

Adorno compreende a obra artística em uma relação mediata com o contexto sócio-histórico em que foi elaborada. Ou seja, não se configura como mera extensão ou expressão reflexa das condições sociais que contribuíram para a elaboração da obra. Em sua abordagem do conceito de mediação, Adorno segue com rigor o sentido proposto por Hegel (Adorno, 1986, p.114), o qual considera que a mediação estaria na própria coisa, não como algo acrescido entre ela e outras coisas. Desse modo, a sociedade se objetivaria nas obras de arte. Os componentes do processo sócio-histórico passariam a compor a obra sob a forma de obra, ou seja, em sua própria materialidade, no modo como seus elementos se articulam e se organizam (Schaefer, 2012, p.20).

Apesar de considerar a relevância do pensamento de Adorno para a reflexão sobre a arte e a cultura na tradição sociológica, suas contribuições a esta pesquisa não serão vastas, visto que não será aqui adotada a perspectiva da teoria crítica, que atenta para as relações entre arte e capitalismo e privilegia a categoria da produção. Tendo em vista o problema pautado nos usos e o enfoque teórico-metodológico da teoria das práticas, a dimensão da recepção se apresenta como a mais relevante. E, como será visto em seguida, a compreensão acerca do receptor pauta-se em sua capacidade de criação, não em sua alienação.

Diferentemente do conceito de mediação em Adorno, o acento da *mimesis* recai sobre a capacidade de atualização constante da obra, nas transformações de seus significados<sup>3</sup> e na figura do receptor. O conceito de *mimesis*, entendido sobretudo a partir de Luiz Costa Lima (2003), entrelaça-se ao de mediação na medida em que considera que o produto mimético (*mimema*), neste caso, as obras de arte ou o espaço estetizado do museu, alimenta-se da matéria histórica, mas configura-se de modo a não identificar-se com ela. A matéria histórica, por sua vez, provocadora da forma discursiva da obra, se depositaria como um significado, passível de ser apreendido pela semelhança com uma situação externa conhecida pelo receptor e que sofrerá transformações diante de um novo quadro histórico, responsável por lhe emprestar outros significados. “relação mimética como a alocação de significados sobre um corpo discursivo significante” (Lima 2003, 80), sempre histórica, portanto, mutável. “Sempre a mesma obra, sempre outra...” (Silveira, 2001, p.44).

A *mimesis* apresenta-se, desse modo, como um conceito heurístico para esta pesquisa, tendo em vista que proporciona uma compreensão da relação com a obra de arte e da capacidade humana de aprender e apreender atravessada pela contingência histórica e pela capacidade de inovar. Além disso, acentua a participação do receptor na feitura da obra de arte, como aquele que atualiza significantes e significados. *Mimesis* é uma produção. Essa perspectiva informa o modo como serão considerados os visitantes, ou seja, a partir de suas capacidades incorporadas de aprender, de atribuir significados, de efetivar produções (*poiesis*), o que em grande medida condiz com a figura do consumidor esboçada por Michel de Certeau (2009), como aquele que “fabrica”, que produz. Acrescenta-se a esta a concepção de disposições incorporadas (*habitus*) de Pierre Bourdieu (2009), com o intuito de buscar uma perspectiva que enfatize tanto os saberes incorporados quanto a capacidade de responder criativamente às contingências.

A recepção, conforme será abordada nesta pesquisa, ou seja, a partir da teoria das práticas, não considera o momento de encontro entre espectador e obra como um instante à parte de toda a vida social, mas como um momento em que saberes e fazeres incorporados, que informam condutas, gestos, gostos, valores, afetos, e uma série de disposições, são acionados e transformados ao entrar em contato com uma obra de arte ou com o espaço do museu, atualizando a ambos e a si (o próprio conjunto de disposições). Enfocarei a recepção como momento paradigmático capaz de elucidar sobre a validade

metodológica dos usos enquanto categoria sociológica na análise da relação de poder existente entre artistas e públicos.

À luz da obra de Elias será proposta a perspectiva aqui adotada, de caráter relacional, com vistas a escapar de ontologias da obra ou do receptor. A categoria de balança de poder, proposta pelo autor, abarca relações humanas, mais precisamente, figurações<sup>4</sup>, sob o prisma do equilíbrio instável e dos diferenciais de poder (Elias e Scotson, 2000). Essa abordagem, marcada pelo caráter processual, próprio da sociologia de Elias, é bastante apropriada para a compreensão de transformações sociais.

Tomar a relação entre público e artistas como uma figuração significa compreendê-los como pessoas que se encontram nas condições de produtores e consumidores de arte, representantes de diferentes funções e posições sociais (Elias, 1994). Desse modo, uma relação atravessada tanto pelas alterações que se dão no campo artístico como aquelas que ocorrem em outros domínios, de ordem econômica, social, política, etc.

Para o caso que nos interessa, relativo à arte contemporânea, as relações se configuram em função de transformações sociais como a institucionalização do mercado de arte e o ganho de poder social do artista, expresso na maior autonomia sobre a criação e na forte influência que passa a exercer sobre o gosto<sup>5</sup>. Como consequência, altera-se também a relação entre público e obra. A instalação seria representativa dessa outra forma de interação, pois seria uma “obra penetrável, que exige do fruidor uma ação física de interação” (Silveira, 2001, p.13). Além da interação física (manuseio, ações e transformações da própria obra), outras produções tem se configurado de tal modo que propõem mais espaço e reconhecimento para a participação do público, na variedade dos possíveis entendimentos e perspectivas sobre a obra<sup>6</sup>.

A relação entre visitante e museu (ou receptor e obra) será considerada a partir da relacionalidade própria da perspectiva sociológica. Desse modo, proponho que na operação de uso, as duas partes envolvidas se constituem mutuamente. A obra é reconhecida enquanto tal e tem seus sentidos atualizados pelo receptor no momento do uso, ao mesmo tempo em que o convida a acionar e atualizar seus gestos, valores, crenças, percepções, etc. Em uma operação de mútuo engendramento, um universo de disposições incorporadas de saberes e fazeres se apresentam e se atualizam, na mesma medida em que realizam a obra artística.

Essa relação é ainda atravessada pela historicidade. Como o enfoque desta investigação recai sobre a arte contemporânea, visto tratar-se de um museu especializado nesse tipo de produção, o vínculo estabelecido entre receptor e obra configura-se a partir de uma ampla parcela de participação atribuída ao primeiro, tanto no sentido mais recorrente da leitura da obra e da constituição dos seus sentidos, quanto em ações efetuadas sobre a obra, compondo ou transformando-a. Difere-se, neste sentido, de outros momentos históricos em que a balança de poder entre artista e receptor configurava-se de outra maneira, a exemplo da música na corte européia dos séculos XVIII (Elias, 1994) ou no caso da pintura no Renascimento italiano (Baxandall, 1988).

A figura do visitante será considerada sobretudo a partir da noção de *habitus* em Bourdieu, ou seja, levando em conta saberes e fazeres incorporados, padrões de percepção, de ordenação e classificação que informam as práticas, e a partir da concepção de consumidor em Certeau, como aquele que fabrica, que realiza uma produção com aquilo que consome.

Modelo teórico-analítico e cerne do problema da pesquisa, a teoria das práticas e a categoria de usos sociais são fundantes dessa investigação, que toma como eixo as obras de Michel de Certeau (2009) e Pierre Bourdieu (1996, 2007, 2009).

Em um primeiro movimento, Certeau ocupa-se da imputação de inteligibilidade aos fazeres cotidianos, chamando-os também de “lógica do cotidiano”<sup>7</sup>, uma inteligência passível de ser apreendida no limiar da legibilidade (2009, p.164). Em seguida, dá um passo na direção de rebater o pressuposto da passividade dos usuários e afirmar a criação anônima, que nasce da prática do desvio no

uso dos produtos. Atribuí aos consumidores a capacidade de “fabricação”, de realizar produções que se fazem notar nas maneiras de empregar os produtos (Certeau, 2009)<sup>8</sup>.

Em Certeau, a teoria das práticas está muito ligada ao estilo, à forma, ao fraseado, ao modo de fazer. Pois, exatamente nos procedimentos, na arte de fazer estariam, para ele, as diferenças e resistências dos usuários.

Do modelo de Certeau, será de extrema importância a inteligibilidade atribuída às práticas; a ênfase sobre a capacidade criativa dos usuários, equiparada àquela dos artistas (1995); o entendimento de que o texto se realiza a partir dos procedimentos efetuados pelos leitores (entendimento compartilhado por Costa Lima); as práticas de significação como operações produtoras; e a ênfase na contingência.

A perspectiva de Pierre Bourdieu, diferentemente daquela de Certeau e da abordagem pretendida nesta pesquisa, centra-se na gênese das práticas e nos sistemas de práticas<sup>9</sup>. Ela auxilia este empreendimento sobretudo a partir da noção de disposições incorporadas (*habitus*)<sup>10</sup>, recurso analítico que contribui para a inteligibilidade das práticas, para a compreensão de suas regularidades e transformações, em um esforço de superação de dicotomias como macro e micro, objetivo e subjetivo, estrutura e agência, determinismo e liberdade, condicionamento e criatividade, consciência e inconsciente (Bourdieu, 2009, p.91).

A noção de *habitus* como princípio gerador de pensamentos, percepções, expressões, ações, torna coerente o que foi proposto acima, acerca das práticas de uso do museu como momento paradigmático em que são acionados e atualizados saberes e fazeres incorporados. Uma série de valores, crenças, percepções, interesses, etc., que tomam corpo no momento do uso são conformados por toda uma vida de experiências que não se fundam ou se encerram neste instante.

Para esta pesquisa, será adotado o pressuposto teórico das disposições considerando os saberes e fazeres incorporados constituintes dos corpos, subjetividades, percepções e práticas dos visitantes de Inhotim. O modo de compreender as disposições, por sua vez, aproxima-se daquele de Bernard Lahire (2004), que acentua sua pluralidade, sua capacidade de adaptação, inibição, ajuste, transformação ou transferência para outros contextos. O reconhecimento da pluralidade e mesmo da mutabilidade das disposições funda-se em algumas transformações sociais, como indica Lahire: “em um estado particularmente avançado da diferenciação das condições e funções sociais (da divisão do trabalho social) impõe-se a questão das influências socializadoras heterogêneas e de seus efeitos sobre a constituição dos patrimônios de disposições individuais” (2004, p.26).

A ocasião, para colocar nos termos de Certeau, o instante de realização da prática é de fundamental importância para os dois autores. As práticas são indissociáveis do contexto em que se dão. No modelo certeaudiano, o tempo, bem como o espaço e o poder, são determinantes das categorias de tática e estratégia (Certeau, 2009). Em Bourdieu, o tempo é de tal modo importante que, tal como na música, comparação adotada pelo autor, seu ritmo, andamento e orientação são constitutivos do seu próprio sentido (2009, p.135).

Outro aspecto que toma o primeiro plano em ambas as abordagens da teoria das práticas diz respeito ao corpo. Em Certeau, aparece perpassado pela disciplinarização, mas também como foco de resistência, que escapa mesmo das leituras silenciosas. Para Bourdieu, ele é o local, por excelência, da escritura do *habitus*, onde o senso prático se transforma em natureza ao converter-se em esquemas motores e automatismos corporais (2009, p.113). “O que é aprendido pelo corpo não é algo que se tem, como um saber que se pode segurar diante de si, mas algo que se é” (Bourdieu, 2009, p.120). Essa afirmação evoca a crítica de Certeau a Bourdieu quanto à imobilidade atribuída ao adquirido - como que inscrito sob o mármore. Segue-se que o adquirido (*habitus*) ganharia mais relevo, em Bourdieu, que a aquisição ou a aprendizagem. Este aspecto vai de encontro ao posicionamento político de Certeau.

Os usos do Inhotim serão abordados considerando os usos do corpo no espaço e usos do espaço com o corpo. Usos que se configuram como apropriação e afirmação de sentidos, de valores, de moralidades, etc. “Todas as manipulações simbólicas da experiência corporal, começando pelos deslocamentos em um espaço simbolicamente estruturado, tendem a impor a integração do espaço corporal, do espaço cósmico e do espaço social” (Bourdieu, 2009, p.128).

De acordo com Kevin Lynch (2011), à experiência no espaço, de localização e deslocamento, estaria associada uma série de habilidades, práticas sociais, capacidades cognitivas de ordenação, articulação e tomadas de decisão. A esses aspectos o autor soma as dimensões perceptivas e emocionais. Ele aborda a relação com o espaço pelo viés da experiência. Como o espaço pode acrescentar camadas sensoriais, emocionais, perceptivas, à experiência; como pode enriquecer a materialidade humana pela própria vivência.

Lynch pressupõe um aprofundamento da percepção e aguçamento dos sentidos a partir da experiência de um ambiente imaginável (legível), que “convidaria o olho e o ouvido a uma atenção e participação maiores. O domínio sensorial de tal espaço não seria apenas simplificado, mas igualmente ampliado e aprofundado” (2011, p.11). Um ambiente bonito teria, para ele, outras propriedades como significado e expressividade, prazer sensorial, ritmo, estímulo, escolha.

Toda essa carga de sentidos que impregna a experiência do espaço na visão de Lynch, conduz-me a algumas questões como: quanto o ambiente de Inhotim agrega à experiência das obras de arte que lá se encontram? Quanto interfere na relação dos visitantes com elas? Seria o espaço um elemento mediador da relação público - obra de arte? Como isso se daria?

O espaço do museu e jardim botânico é inteiramente pensado e elaborado esteticamente. Convida os visitantes a percorrerem seus espaços à sua maneira, sem percursos preestabelecidos, sem ordem obrigatória, alternando-se entre ambientes abertos e fechados, arte e natureza, obras nacionais e internacionais<sup>11</sup>. Caso isso efetivamente se dê, que ritmo propõe aos visitantes? Qual o efeito da relação com o espaço e da localização no mesmo com o ritmo de deslocamento das pessoas? E como o ritmo é importante para ou impacta a relação com a obra? O caminho/percurso é também parte constitutiva da relação com a obra?

De volta à teoria das práticas, destaco algumas interessantes indicações de Bourdieu (1996, 2007) para a abordagem da recepção de acordo com o viés teórico metodológico proposto neste trabalho. Para o autor, a recepção depende de esquemas de percepção, de pensamento e de apreciação incorporados pelos receptores, em outras palavras, de um conjunto de saberes que modelam percepções e afetividades, a ser incorporado pelos possíveis consumidores da obra de arte. Esses esquemas, além de estabelecerem uma relação estreita com o contexto histórico, a natureza e a qualidade das informações fornecidas pela difusão cultural, é produto da história do campo artístico.

Em *As Regras da Arte*, o autor propõe uma abordagem da obra artística como prática; o senso estético como um caso particular do senso prático. Uma teoria da percepção da obra de arte como prática implica reconhecer no saber estético uma “apreensão pré-reflexiva” possibilitada por saberes incorporados, que são acionados e atualizados no uso e prescindem de teoria ou conceito.

A análise do senso estético como senso prático se apresenta profícua para a proposta desta pesquisa, tendo em vista a abordagem dos usos em um contexto de recepção artística.

Para compreender a relação entre artistas e públicos à luz da categoria de balança de poder e a partir da investigação dos usos que os visitantes fazem de Inhotim e de suas obras de arte, será necessário recorrer a uma combinação de diferentes procedimentos metodológicos e dos distintos dados que cada um possibilita produzir. O conjunto de procedimentos compõe-se de pesquisa de campo com duração de 2 meses interruptos, pesquisa bibliográfica e documental acerca do museu, análise de fotografias dos visitantes, questionário aplicado aos frequentadores e entrevista semi-estruturada. A

fugacidade e capacidade de apreensão das práticas no limiar da legibilidade (Certeau, 2009) requer procedimentos que as abarquem em diversas direções.

A partir desse conjunto de procedimentos metodológicos, espera-se atingir os objetivos dessa pesquisa, de modo a responder *em que medida os usos do espaço e das obras artísticas de Inhotim elucidam acerca da conformação da balança de poder entre usuários e produtores de arte, considerando a especificidade dessa figuração no contexto da arte contemporânea?*

Por sua importância como instituição cultural brasileira, e por seu enfoque sob a arte contemporânea, Inhotim se apresenta como um contexto privilegiado para a análise proposta. No que destaco a afinidade entre os traços propositivos e criativos atribuídos ao público na interação com a obra de arte e aquele atribuído aos usuários por Certeau; o caráter prático da atividade de recepção artística, que implica saberes e fazeres incorporados, portanto, um senso prático (Bourdieu, 1996); e as condições favoráveis que apresentam o museu para a observação das práticas na ocasião em que são efetuadas.

---

<sup>1</sup> A autora emprega paradigma na concepção de Thomas Kuhn, como um esquema estruturante que funciona de forma coletiva e inconsciente, embora possa também se expressar conscientemente; como uma “maneira de definir o sentimento da normalidade” (Heinich, 2008, p.182).

<sup>2</sup> Enciclopédia do Itaú Cultural. Acesso: 7 de junho de 2013. [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/)

<sup>3</sup> Um exemplo de transformação de significações porque pode passar uma obra em relação estreita com o contexto histórico encontra-se em *A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*, de Norbert Elias (2005), como será exposto brevemente, em seguida.

<sup>4</sup> O conceito de figuração expressa a idéia de que os seres humanos são interdependentes, e apenas podem ser entendidos enquanto tais. Suas vidas se desenrolam e são, em grande medida, moldadas pelas figurações sociais que formam uns com os outros. Figurações não são estáticas, mas estão constantemente passando por mudanças, lentas e profundas ou efêmeras. Em síntese, são redes formadas por indivíduos interdependentes que encerram processos com dinâmicas próprias, que não podem ser reduzidas às ações individuais (Quintaneiro, 2006).

<sup>5</sup> Outras importantes mudanças, conforme aponta Elias (1995), seriam relativas ao ganho de poder da burguesia, sobrepujando a aristocracia, e a efeitos do processo civilizador sobre a individualização dos sentimentos e o elevado grau de auto-observação que acompanha públicos e produtores de arte.

<sup>6</sup> A exemplo das obras de Tunga e Oiticica, citadas na introdução.

<sup>7</sup> A “lógica do cotidiano”, como a compreende Certeau, diz respeito a uma inteligência que conduz gestos, movimentos, um sem número de práticas e fazeres; maneiras de ser e de fazer; saberes não sabidos, sobre os quais os sujeitos não refletem. “artes de fazer” isto ou aquilo – consumos combinatórios e utilitários (2009). Esse entendimento acerca das práticas apresenta afinidade com o de Bourdieu, considerando o acento no estilo, no modo de fazer. Os dois divergem, entretanto, no modo como abordam as práticas, como aparecerá na próxima sessão.

<sup>8</sup> Ressalto em Marx (1999) a relação de mútua implicação entre consumo e produção: “só no consumo o produto se torna produto” (p.20) e “O consumo é imediatamente produção do mesmo modo que, na natureza o consumo dos elementos e substâncias químicas é a produção das plantas. (...) Isso é válido para toda a espécie de consumo que, por qualquer forma, produza o homem. Produção consumidora” (p.19).

<sup>9</sup> Práticas tendem a constituir um sistema, associando-se entre si por afinidades, mesmo que correspondam a diferentes domínios. Como exemplo, Bourdieu cita a recorrência entre a freqüentação a museus, que costuma estar associada às práticas de freqüentação a teatros e concertos de música (Bourdieu, 2007, p.102).

<sup>10</sup> Seja próprio de uma classe ou indivíduo, o *habitus* constitui um “sistema **subjetivo mas não individual** de estruturas interiorizadas, esquemas comuns de percepção, de concepção e de ação” (Bourdieu, 2009, p.99, grifo da autora).

<sup>11</sup> Conforme apresenta o site de Inhotim. Acesso: 7 de junho de 2013. <http://www.inhotim.org.br/>

---

## Referências Bibliográficas

- Adorno, T. W. (1988). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Adorno, T. W. (1986). Teses sobre sociologia da arte. In *Theodor W. Adorno*. Gabriel Cohn (org.), (pp.108-114). São Paulo, Editora Ática.
- Baxandall, M. (1988). *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford: Oxford University Press.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, P. (2007). *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk.
- Bourdieu, P. (2009). *O senso prático*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Bourdieu, P. (1990). The cult of unity and the cultivated differences. In *Photography: a middle-brow art*. Pierre Bourdieu et al., (pp.13-72). Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1990). The social definition of photography. In *Photography: a middle-brow art*. Pierre Bourdieu et al., (pp.73-98). Stanford: Stanford University Press.
- Bueno, M. L. (2012). O mercado de arte no Brasil em meados do século XX. In *Sociologia das artes visuais no Brasil*. Maria Lúcia Bueno (org.), (pp.75-95). São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Cauquelin, A. (2005). *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins.
- Certeau, M. de. (2009). *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Certeau, M. de. (1995). Conclusão de *A cultura no plural*, (pp.233-253). Campinas, SP: Papirus.
- Cohn, G. (org.) (1986). Introdução de *Theodor W. Adorno*, (pp.7-30). São Paulo, Editora Ática.
- Elias, N. (2005). *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Elias, N. (1994). *Mozart – sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Elias, N. e Scotson, J. L. (2000). *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia da relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Fialho, A. L. (2012). O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes. In *Sociologia das artes visuais no Brasil*. Maria Lúcia Bueno (org.), (pp.141-160). São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Frederico, C. (2008). Recepção: divergências metodológicas entre Adorno e Lazarsfeld. *MATRIZES* (2): 157-172. Acesso: 6 de abril de 2013. <http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/download/91/142>
- Gell, A. (1985). How to read a map: remarks on the practical logic of navigation. *Man* 20 (2): 271-286.
- Giard, L. (1995). Prefácio de *A cultura no plural*. Michel de Certeau, (pp.7-19). Campinas, SP: Papirus.
- Grossmann, M. (2012). O museu de arte hoje. *Periódico Permanente* (0). Acesso: 3 de abril de 2013. <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos>
- Heinich, N. (2008). Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. Maria Lúcia Bueno e Luiz Octávio de Lima Camargo (org.), (pp.179-194). São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Heinich, N. (2001). Art contemporain, dérision et sociologie. *Hermès* 29: 121-130. Acesso: 4 de abril de 2013. [http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/14496/HERMES\\_2001\\_30\\_137.pdf;jsessionid=9FA8CBB A5AECEE0EE7F31727582CB1B2?sequence=1](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/14496/HERMES_2001_30_137.pdf;jsessionid=9FA8CBB A5AECEE0EE7F31727582CB1B2?sequence=1)
- Houston, J. (1970). Paisaje y síntesis geográfica. *Revista de Geografía* 4 (2): 133-140. Acesso: 7 de junho de 2013. [http://pagpers.servidores.unam.mx/files/231/Unlock-HOUSTON\\_PAISAJE\\_METODO\\_GEOGRAFICO.pdf](http://pagpers.servidores.unam.mx/files/231/Unlock-HOUSTON_PAISAJE_METODO_GEOGRAFICO.pdf)
- Lahire, B. (2004). *Retratos Sociológicos – disposições e variações individuais*. Porto Alegre: Artmed.
- Lara Filho, D. (2012). O museu no século XXI ou o museu do século XXI? *Periódico Permanente* (0). Acesso: 3 de abril de 2013. <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos>
- Leite, R. P. (2010). A inversão do cotidiano: práticas sociais e rupturas na vida urbana contemporânea. *Dados – Revista de Ciências Sociais* 53 (3): 737-756. Acesso: 4 de abril de 2013. [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0011-52582010000300007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0011-52582010000300007&script=sci_arttext)
- Lima, L. C. (2003). *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra.
- Lynch, K. (2011). *A imagem da cidade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Macfarlane, A. (1989). *A cultura do capitalismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Marx, K. (1999). *Para uma crítica da economia política*. Edição Ridendo Castigat Mores. Acesso em 6 de abril de 2013. [http://neppec.fe.ufg.br/uploads/4/original\\_criticadaeconomia.pdf](http://neppec.fe.ufg.br/uploads/4/original_criticadaeconomia.pdf)
- Pedrosa, A., e Moura, R. (organização editorial). (2008). *Através: Inhotim Centro de Arte Contemporânea*. Brumadinho: Instituto Cultural Inhotim.

- 
- Quemin, A. (2008). A arte contemporânea no decorrer de uma noite: um olhar sociológico sobre a Nuit Blanche 2003 e sua recepção pelo público. In *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. Maria Lúcia Bueno e Luiz Octávio de Lima Camargo (org.), (pp.195-213). São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Quintaneiro, T. (2006). The concept of figuration or configuration in Norbert Elias' sociological theory. *Teoria & Sociedade* 12: 54-69. Acesso: 4 de abril de 2013. [http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?pid=s1518-44712006000200002&script=sci\\_arttext](http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?pid=s1518-44712006000200002&script=sci_arttext)
- Sant'Anna, S P. (2012). Pretérito do futuro: museus de arte moderna em análise comparativa. In *Sociologia das artes visuais no Brasil*. Maria Lúcia Bueno (org.), (pp.57-74). São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Schaefer, S. (2012). *A teoria estética em Adorno. Tese de Doutorado*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Acesso: 4 de abril de 2013. <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/49667>
- Silveira, M. P. (2001). *As escritas da imagem em arte: da obra ao olhar <--> do olhar à obra. Dissertação de Mestrado*. Universidade de Brasília.
- Vadelorge, L. (2001). European Museums in the Twentieth Century. *Contemporary European History* 10 (2): 307-316. Acesso: 4 de abril de 2013. <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=81777>
- Vicente, E. (2009). Economia do património. In *Plural de Cidade: Novos Léxicos Urbanos*. Carlos Fortuna e Rogerio Proença Leite (orgs.), 225-243. Coimbra: Almedina.
- Watson, B. (1968). Les publics d'art. *Revue Internationale des Sciences Sociales* 20 (4): 725-740. Acesso : 4 de abril de 2013. <http://unesdoc.unesco.org/images/0002/000245/024595fo.pdf>
- Williams, R. (2007). *Palavras-chave – um vocabulário de cultura e sociedade*, pp.272-276, 386-391. São Paulo: Boitempo.
- Zolberg, V. L. (2008). Capital criativo em um mundo global: as artes, a mídia e o futuro das cidades. In *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. Maria Lúcia Bueno e Luiz Octávio de Lima Camargo (org.), (pp.41-68). São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Zolberg, V. L. (2006). *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Dossiê Inhotim. Acesso: 3 de abril de 2013. <http://www.forumpermanente.org/imprensa/inhotim>  
<http://www.inhotim.org.br/>  
<http://icom.museum/>