

“A história da arte está sendo reescrita. Existe um claro entendimento de que o olhar eurocentrista ou norte-americano dos últimos 50 anos não se sustenta. O foco mudou.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 18 de maio de 2010, em São Paulo.

Jochen Volz é produtor, crítico de arte e um dos curadores do Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais, cujo foco é a arte contemporânea. Alemão radicado em Belo Horizonte, Volz é formado em história da arte na Universidade Ludwig-Maximilian, em Munique, e na Humboldt Universität, em Berlim. Antes de vir ao Brasil, foi curador do Portikus Frankfurt am Main e produziu o evento Gasthof 2002. Em 2006, foi curador da 27ª Bienal Internacional de São Paulo e, em 2009, foi co-curador da 53ª Bienal de Veneza.

O Inhotim foi idealizado nos anos 80 pelo empresário Bernardo Paz, dono do grupo siderúrgico Itaminas e grande colecionador de arte. O paisagista Roberto Burle Marx apresentou sugestões e colaborações para os jardins do local onde seria o instituto. Com o tempo, Inhotim se transformou em um espaço cultural, que unia acervo botânico e arte contemporânea. Volz explica que o Inhotim subverteu a relação do espaço para a arte. “Não é a arte decorando um parque ou o parque simplesmente como cenografia bonita para a coleção de arte. As duas coisas possuem o mesmo peso e dialogam.”

Para Volz, que também é professor de pós-graduação em arte contemporânea na PUC Minas, a relação entre o espaço e as obras de arte se tornou um novo formato de experiência para o público. “É a beleza de se perder e, mais ainda, poder se encontrar de novo usando o jardim e as obras como pontos de orientação para sua vida. De repente, uma das obras do mestre Hélio Oiticica vira um ponto de orientação, o que é provocador e inspirador.” O acervo artístico e paisagístico do Inhotim possui exemplares de importância central na arte contemporânea, com nomes como Amilcar de Castro, Hélio Oiticica, Roberto Burle Marx, Cildo Meirelles e Adriana Varejão, entre outros.

Qual a história de Inhotim? Por que criar um museu de arte contemporânea em uma cidadezinha do interior do Brasil?

Começou como um projeto particular do Bernardo Paz, que havia comprado, nos anos 80, terras para construir um sítio de final de semana, uma casa de campo. Já naquela época ele começou a trabalhar com vários paisagistas, entre eles o Roberto Burle Marx, de quem era amigo. Havia essa troca de conhecimentos, de plantas. Bernardo tinha forte ligação com a arte moderna e o paisagismo. A partir dos anos 90, aconteceram encontros dele com artistas da mesma geração – Tunga, Cildo Meirelles, Miguel Rio Branco – que fizeram com que ele ficasse mais interessado no questio-

namento que a arte proporciona do que no objeto em si. Foram os artistas, principalmente Tunga e Cildo Meireles, que o provocaram: “Já que você está colecionando arte contemporânea dentro do seu jardim, faça disso um projeto público”. Logo depois de 2000, ele começou a profissionalizar a coleção, contratando curadores e outras pessoas para trabalhar. Eu entrei em 2004, ano que marcou a história do Inhotim a partir da abertura da coleção para um público convidado. Ali começou a reflexão a respeito do significado de um museu e de uma coleção de arte contemporânea em Brumadinho, a 60 quilômetros de Belo Horizonte. Qual é a razão disso em um município de 30 mil habitantes? Quais são as possibilidades de uma instituição nova para a comunidade do entorno? Como inserir o questionamento sobre a arte na escola e na vida cotidiana dos habitantes? O evento de 2004 foi muito importante. A partir de então, toda a reflexão do Bernardo Paz e da equipe foi a respeito de como formar uma coleção pública. Em 2005, começamos a trabalhar com um forte aparato de arte-educação, primeiramente com visitas escolares e programas na comunidade. Em 2006, o museu foi aberto. O nome vem do bairro de Brumadinho onde ele está instalado. “Inhô Tim” era o senhor Tim, provavelmente um antigo fazendeiro inglês cujo nome virou Inhotim no jeito mineiro de falar. O que nos interessava desde o início era como criar uma instituição de arte que poderia se diferenciar de outras coleções, o que faria e o que não faria sentido fazer lá. Esse questionamento curatorial foi muito importante. Também surgiu o assunto do jardim e do paisagismo, que fora uma preocupação nos anos 80, com a influência direta ou indireta de Roberto Burle Marx e outros nomes. Pensamos que seria interessante profissionalizar essa área, contratando botânicos, agrônomos, curadores. Hoje trabalhamos com um curador botânico e durante esses anos criamos não só um parque mas uma coleção botânica. Esse conjunto é importante, porque não é a arte decorando um parque ou o parque simplesmente como cenografia bonita para a coleção de arte. As duas coisas possuem o mesmo peso e dialogam de forma interessante. Isso é essencial no Inhotim.

Artistas brasileiros vêm conquistando espaço internacional nas artes plásticas. O que fazer para o Brasil entrar no circuito do turismo de arte? O Inhotim tem essa preocupação?

Sempre pensamos. Isso influiu na própria escolha do nome. Primeiro seria Centro de Arte Contemporânea Inhotim, depois Inhotim Centro de Arte Contemporânea, e por fim apenas Inhotim. Nessa discussão, a idéia

era colocar o lugar, um bairro de 200 pessoas, no mapa. É muito importante ter as visitas de fora, pois coloca o Brasil no mapa das viagens internacionais, em grupos de museus estrangeiros. Nesses seis anos que estou morando aqui, percebo que isso realmente aumentou, por conta de um conjunto de razões que colocaram o Brasil no mapa internacional. No final dos anos 90, era mais por uma curiosidade de achar outros lugares no mundo – vistas eurocentristas e norte-americanas descobrindo outras regiões não muito discutidas. Mas, desde 2000, acho que há uma tendência muito clara da importância da arte brasileira no mundo – não só das artes plásticas. Realmente, o país virou um roteiro de viagens bastante interessante.

O visitante tem que viajar para chegar ao Inhotim, o que faz parte do processo. Como é o cotidiano do museu? O que significa criar um destino no interior?

Aquela era uma região muito rica culturalmente, mas não necessariamente um destino turístico. O museu é um destino e não um fluxo ou um passeio. Para mim, o modelo oposto seria o British Museum, em Londres, que toma um quarteirão, é gratuito e você pode entrar em um lado e sair do outro. Em vez de dar a volta no quarteirão, você passa por dentro. É maravilhoso, mas a nossa realidade é o oposto. Você precisa planejar sua viagem – de Belo Horizonte até lá demora uma hora e meia. A idéia do destino é diferente, porque você chega com outro preparo. Há uma curiosidade pela descoberta. Só recentemente foram colocadas placas pelo caminho. Nos últimos anos, vários visitantes pensavam: “Será que vou chegar lá?”. Ao chegar, não existe um prédio no qual você entra e descobre tudo de uma vez. Quando começa a visita, você não tem a menor noção do tanto que verá e do tanto que não vai conseguir ver nesse dia. É preciso subir uma montanha para descobrir determinadas obras. Elas são colocadas lá para você ter essa preparação, fazer um exercício físico para chegar lá. Isso era um experimento, mas funcionou bem: você está exausto e encontra uma obra no meio do mato! Até mesmo se perder no parque é um momento muito importante. Em nossas reflexões, falamos muito sobre o Inhotim ser um labirinto. É a beleza de se perder e, mais ainda, poder se encontrar de novo, usando o jardim e as obras como pontos de orientação para sua vida, ou simplesmente para chegar ao restaurante ou ao centro educativo. De repente, uma das obras do mestre Hélio Oiticica vira um ponto de orientação, o que é provocador e inspirador. São outras noções de tempo e espaço, experimentações que a gente não conhece tanto na cidade. Leva

tempo até chegar a algum lugar, e esse tempo é seu. Você não está preso dentro do trânsito ou do metrô e pode se mover para descobrir coisas.

Pensando no futuro, para onde seguirá o trabalho do Inhotim?

Todo museu e qualquer instituição trabalha com um dilema. Você quer crescer mas está muito longe disso, então inventa maneiras para encurtar a distância. Tudo o que queremos, a princípio, é que as pessoas se percam ainda mais, ficando um, dois ou até cinco dias, como a gente brinca, para visitar o museu. Em todas as outras experiências profissionais que tive na vida, do ponto de vista curatorial, você sempre começa pelo limite. Você sabe que tem tantos metros quadrados para ocupar, que no dia tal a sua exposição vai abrir. E nós começamos normalmente sem espaço, sem tempo e também sem recursos determinados. Tudo parte de uma conversa, um convite. O início é provocar um diálogo. A partir daí se dão essas criações. Para os projetos que inauguraram em 2009, os processos se iniciaram em 2004, em sua maioria. Um deles começou em 2001, 2002. São projetos de longo prazo, e é um privilégio poder pensar neles.

O Brasil conquistou espaço no mercado estrangeiro como exportador de arte. Quais são os gargalos que impedem o Brasil de ser um comprador de arte estrangeira e de poder atualizar os acervos públicos?

A atual situação de exportar e importar obras de arte é muito complicada. É difícil para uma coleção brasileira, principalmente para coleções públicas, querer obras de artistas estrangeiros. Essa situação prejudica totalmente a discussão artística no país. Há os famosos como Oiticica e Cildo, mas ninguém quer ser discutido simplesmente como arte brasileira. Artista quer criar uma relevância e diálogos mundiais. Em Inhotim, optamos por um caminho: é uma coleção internacional no Brasil, mas não uma coleção brasileira. Para os artistas com quem nós trabalhamos, isso é interessante. Você consegue criar diálogos, por exemplo, entre obras do Cildo Meireles com as do norte-americano Chris Burden. Há um diálogo na própria articulação dos dois artistas, porque um fala do interesse que tem na obra do outro. Isso dá para a obra do Cildo outra relevância, para que a arte brasileira possa ser discutida mundialmente e também aqui.

Quais museus serviram como referência para a criação do Inhotim?

Uma das referências é o projeto da Dia Art Foundation, de Nova Iorque, que sempre teve uma sede, mas, nos anos 70, começou a trabalhar com projetos fora do museu. Eles produziram uns projetos-chave que até hoje fazem parte do guia

cultural e acontecem em lugares diversos, longe de Nova York. Essa idéia de uma instituição poder trabalhar com obras na paisagem, e considerando isso arte do próprio acervo, foi bastante interessante. Nosso caso é um pouco diferente porque a instituição simplesmente foi para a paisagem. Outra referência foi o Walker Arts Center, em Minneapolis, nos Estados Unidos, que, no final dos anos 80 e início dos anos 90, descobriu vários programas-chave para trabalhar com a comunidade, com iniciação artística e uso do acervo. Por outro lado, existe a referência de alguns jardins de escultura da Europa e dos Estados Unidos, embora nós entendamos que esses jardins não sejam exatamente o que nos interessa. Mesmo assim, eles são um ponto de partida para nossa reflexão.

Como foi sua experiência como co-curador da 53ª Bienal de Veneza, em 2009?

A Bienal de Veneza é um projeto muito interessante e muito grande. Eu tive a sorte de ser o único co-curador, trabalhando junto com o Daniel Birnbaum que era o diretor artístico da Bienal de Veneza. Antes de eu me mudar para cá, nós já tínhamos trabalhado em Frankfurt, durante quase quatro anos. Tivemos um diálogo muito forte por vários anos, tanto sobre ideias de exposição quanto conversas com artistas. Nós começamos a dialogar desde o momento de criar um tema para a bienal, o que é super difícil, porque o tema dá um título para a bienal como um todo, incluindo as apresentações nacionais e a exposição internacional que nós curamos, baseada nos trabalhos de 90 artistas. Para mim havia um desejo muito forte de contar com arte brasileira e latino-americana. Foi um momento muito especial poder criar certos diálogos que foram novos, pelo menos para mim e para grande parte do público. Por exemplo, ter duas obras nas entradas dos dois espaços expositivos, ambas explorando certa construção de fios: a *Ttéia*, de Lygia Pape, exposta no Arsenale, e uma grande teia do artista argentino Tomas Saraceno. Também colocamos uma sala com vários artistas meio abstratos, de Blinky Palermo, a Philippe Parreno. Havia artistas interessantes na bienal, como Wolfgang Tillmans, Sherrie Levine e muitos outros. Foi muito gostoso poder colocar quase ludicamente essas obras em diálogo.

Ainda não existe uma inserção da arte contemporânea na educação básica brasileira. O que o Inhotim pensa a respeito disso e quais são as ações educativas do museu?

Atualmente, nós trabalhamos em três frentes – na verdade, são quatro se contarmos a educação ambiental. No entanto, em referência à educação de arte, trabalhamos com três programas. Um deles é o Laboratório Inho-

tim, projeto com vários módulos no qual eu trabalho com 30 alunos por seis meses. A maioria é de jovens do município de Brumadinho que são provocados a identificar o patrimônio cultural local. Eles encontraram, por exemplo, as várias comunidades quilombolas que são praticamente desconhecidas por muitos da região. No segundo módulo, eles começam a trabalhar com o acervo e, no terceiro módulo, recebem certa formação profissional. Outro projeto promove visitas escolares, algo que fazemos desde 2005, sempre ligando um forte programa de formação de professor com um programa de visitação. A idéia inicial era que isso envolvesse a rede escolar de Brumadinho e dos municípios do entorno. O interessante é que a gente consegue acompanhar a produção dos alunos antes e depois da visita. Orientamos e ajudamos os professores a introduzir a arte contemporânea no próprio trabalho. Outro programa é o Escola Integrada, desenvolvido pela Prefeitura de Belo Horizonte, que traz 400 alunos por dia para Inhotim. É uma visita especial que dura um dia inteiro, envolvendo arte e meio ambiente.

Qual avaliação você faz da crítica de arte brasileira? Como fomentar espaço de crítica e reflexão sobre a arte contemporânea?

Acredito que haja um problema com a crítica que não é exclusivamente brasileiro, mas talvez mundial. Isso se relaciona com certo desligamento das artes plásticas ou talvez das artes entre si. Sinto um desligamento das artes plásticas com a poesia e com a literatura, visto que não temos essa cultura de escrever sobre a arte, a não ser por esse lado mais jornalístico, que às vezes é menos interessante e não agrega discussão artística às obras. Da parte de muitos artistas e curadores existe um grande desejo de sair um pouquinho do nosso lugar e provocar esse diálogo com outras formas artísticas, para agregar, dar uma voz, uma escrita e a uma reflexão.

No Inhotim, muitas vezes vocês constroem o processo conjuntamente com o artista, isto é, a obra e o museu são pensados juntos. Você mesmo disse ser um projeto de médio prazo, no qual uma obra demora seis ou oito anos para ser construída. Isso é um caminho para a arte contemporânea?

É uma noção de curadoria. Novamente, isso se relaciona com a noção de espaço e de tempo. Em vez de partir do lugar que deve ser preenchido e ocupado por obras de arte ou intervenções artísticas, o curador pensa o projeto e os artistas definem o lugar. Esse diálogo me interessa. Até tenta-

mos fazer isso em outro contexto, como na Bienal de Veneza. Em vez de dividirmos o espaço em 60 metros quadrados individuais, por exemplo nós definimos de acordo com os projetos. É o projeto que define a arquitetura, e não o oposto. No Inhotim, esse é o nosso caminho, porque significa que você consegue realmente trabalhar uma idéia em conjunto. Claro que existem certas orientações dadas pela curadoria, mas que eu considero como ajuda, simplesmente. Sinto que o curador é mais o sócio do que aquele que manda onde ir. É um facilitador. Ele provoca o artista a pensar naquilo que ele não tinha ainda muita clareza. No nosso caso, como são projetos que às vezes demoram cinco anos para ficarem prontos, a técnica é totalmente ligada à produção e ao estúdio do próprio artista. O artista trabalha com o jardineiro e com botânicos na criação do entorno. É super interessante, há uma troca de idéias. Essa ligação eu vejo como uma conversa de todos nós em volta da obra de arte, de um acervo, de uma ideia ou em torno de um questionamento crítico.

Inhotim virou uma organização da sociedade civil de interesse público (Oscip) e deixou de estar tão ligado à figura física do Bernardo Paz. O que fazer para tornar esse tipo de instituição auto-sustentável, sem depender tanto do mecenato?

É difícil, mas acredito que existam caminhos. Estamos nessa busca. Criamos uma pessoa jurídica independente da pessoa física. É uma instituição que opera o museu e cuida do acervo. Atualmente, estamos em um processo muito interessante de doações de pessoa física para o acervo da figura jurídica, que, apesar de ser privada, tem caráter público. Para se tornar sustentável é um caminho longo junto à sociedade. Uma vez que você coloca um patrimônio desse à disposição de um público tão grande, com um acervo de tanta relevância, como é o nosso caso, fica a carga da sociedade sustentá-lo. Nessa transição do privado para o público, existem caminhos que nós conhecemos: a Lei Rouanet, projetos de manutenção, planos de atividade anual, tudo isso. No caso do Inhotim, temos o desejo de criar uma auto-sustentabilidade por meio do próprio lugar. Se o lugar vira destino turístico, é preciso criar formas para que as pessoas aproveitem mais tempo e para que essa estadia seja revertida em favor da manutenção dos acervos do museu. Por isso também nossa idéia de fazer uma visita que dure cinco dias. Há ainda outras formas de buscar a auto-sustentabilidade, por exemplo, no meio ambiente e na área botânica. Inhotim está virando um jardim botânico reconhecido, com uma das maiores coleções

de plantas do mundo – provavelmente tem a maior coleção de palmeiras, então já virou destino de cientistas, biólogos e botânicos.

Certamente faz diferença para um cliente que vem do exterior ir para um lugar onde haja um circuito de artes. Você percebe uma qualificação do circuito brasileiro?

Sim. Percebemos que as pessoas que vão ao Inhotim já visitaram várias outras cidades e instituições brasileiras de arte. O interessante é que o trajeto não é mais no eixo São Paulo-Rio. Há pessoas que visitam Salvador, depois Inhotim, Porto Alegre e vão para Buenos Aires. Isso demonstra que o Brasil é um destino diversificado, e as pessoas percebem. A gente percebe que há essa curiosidade de vir para o Brasil não necessariamente por causa da praia, mas para conhecer também cultura. Estamos inseridos no circuito local de Minas Gerais, que apresenta muito barroco – Ouro Preto, Sabará, Congonhas –, o modernismo da Pampulha, as construções de Oscar Niemeyer e o contemporâneo no Inhotim.

Nos últimos anos, houve uma imensa valorização de alguns artistas brasileiros. O que explica isso – esse posicionamento é brasileiro, é sul-americano, é latino-americano? Existe um movimento coletivo ou é simplesmente um movimento econômico atrelado individualmente a alguns artistas?

Como curador e crítico, eu estou feliz por não precisar pensar sobre isso o tempo todo. Claro que existem algumas lógicas do mercado: se uma coisa está na moda, muitas pessoas querem e, de repente, os preços sobem. Tudo bem, acho ótimo que um artista consiga viver da própria obra. Porém, há uma coisa mais interessante acontecendo, que tem a ver com o reconhecimento da arte brasileira, internacionalmente falando. Por exemplo, a grande turnê da retrospectiva do Cildo Meireles e o reconhecimento que a obra dele conquistou no exterior nos últimos dois anos. A história da arte internacional está sendo reescrita, talvez mais pelas coleções do que pelos livros. Mas existe um claro entendimento de que o olhar eurocentrista ou norte-americano dos últimos 50 ou 60 anos não se sustenta. Está sendo preciso rever a importância de figuras como Hélio Oiticica e, na geração mais recente, Tunga, Meireles e muitos outros. Hoje o Cildo é reconhecido com uma das figuras-chave da história da arte dos últimos 40 anos. E não apenas no contexto da arte brasileira. O foco mudou e as regras do jogo também. Então, criam-se coleções em que a arte brasileira

tem que estar presente. Isso tem um impacto nos preços que, às vezes, são equivalentes aos de Nova Iorque e Londres. Esse aumento nos valores também é um reconhecimento da arte brasileira como um todo. É um processo recente e vale tanto para o Cildo quanto para o Oiticica, que foram as grandes exposições dos últimos 15 anos. Antes disso, eles não faziam parte do cânone da história da arte eurocentrista.

Nós temos outros nomes que estão chegando. Como você vê a nova geração brasileira das artes plásticas e quem são as promessas?

Eu moro e gosto de trabalhar no Brasil porque vejo que a nova arte brasileira está produzindo coisas incríveis e fazendo questionamentos super interessantes. Acho fundamental esse encontro com obras de fora, por isso a Bienal de São Paulo tem tanta importância para a arte brasileira. A grande questão é: se toda a experiência com arte internacional sempre estava ligada à bienal, como faremos para criar as alternativas caso a bienal não tenha mais todo esse peso? Talvez outras instituições possam criar acervos internacionais. Isso teria um grande impacto para jovens artistas. Aliás, a quantidade de jovens artistas que viaja para Minas para ver o acervo do Inhotim é incrível. Em poucos lugares do Brasil é possível ver artistas permanentemente montados e em diálogo como lá.

Você acredita que exista a possibilidade do Brasil virar um ambiente de referência de arte no mundo, com pessoas vindo para períodos de criação por aqui?

Acho que já está acontecendo. Vejo, por exemplo, que a importância dos programas de residências de artistas estrangeiros no Brasil é tão importante quanto as viagens de jovens artistas brasileiros para fora. Projetos como Capacete, no Rio de Janeiro, e outros são essenciais porque trazem pessoas para cá. Sinto que esse diálogo já acontece e está crescendo.

Fale um pouco sobre o Inhotim hoje. Como são os arranjos de flores, a cozinha, os detalhes do espaço?

Foi um pouco da aventura começar o museu em uma região onde não havia nem cinema mais. O bairro Inhotim não tem cinema há 25 anos. Foi uma situação em que tivemos que inventar muitas coisas. Belo Horizonte também não é rica de instituições culturais – há o Museu da Pampulha e outras iniciativas mais recentes. Não conseguimos partir necessariamente de um acúmulo profissional. Isso vai do restaurante até a maneira de tra-

balhar com paisagismo. Por exemplo, procuramos durante um ano parceiros para tocar o restaurante e todo mundo achava uma loucura fazer um museu em Brumadinho. Resolvemos assumir isso. A cozinheira particular do Bernardo Paz virou a chef do restaurante e hoje servimos facilmente 600 refeições em um domingo. O restaurante virou destino para passeios de final de semana. São 80 pessoas trabalhando nesse conjunto de restaurante, café e lanchonete. Ou seja, gerou um número grande de empregos na região. Hoje, o museu é o maior empregador no município de Brumadinho, mesmo tendo duas mineradoras enormes ali ao lado, a Vale do Rio Doce e a MBR. O mesmo vale para o jardim. A maioria dos jardineiros é da região. Há casos especiais, como uma pessoa que vem de uma comunidade quilombola e, depois de trabalhar primeiramente no jardim, logo mostrou um grande desejo e habilidade de mexer com arranjos de flores. Há quatro anos é ela quem cuida de todos os arranjos, juntamente com outras três pessoas. Assim é o Inhotim.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/jochen-volz/>