



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

RAFAEL CAMPOS RANGEL

BUILDING-SPECIFIC:
sobre a relação entre obra de arte e arquitetura

Recife
2018

RAFAEL CAMPOS RANGEL

BUILDING-SPECIFIC:

sobre a relação entre obra de arte e arquitetura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Desenvolvimento Urbano.

Área de concentração: Arquitetura e Urbanismo

Orientador: Prof. Luiz Manuel do Eirado Amorim, PhD.

Recife

2018

RAFAEL CAMPOS RANGEL

BUILDING-SPECIFIC:

sobre a relação entre obra de arte e arquitetura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Desenvolvimento Urbano.

Aprovada em: 19/01/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Luiz Manuel do Eirado Amorim (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Max Lira Veras Xavier Andrade (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Cristiana Maria Sobral Griz (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Carlos Alberto Maciel (Examinador Externo)
Universidade Federal de Minas Gerais

Dedico esse trabalho aos meus pais, Elizabeth e Paulo, ao meu irmão, Felipe, a minha querida esposa Mônica, que sempre contribuíram para o meu crescimento pessoal e profissional e a Newton Pedrosa (*in memoriam*), fonte de inspiração e eterno artesão da vida.

AGRADECIMENTOS

A construção e realização deste trabalho só foi possível com a ajuda e incentivo de pessoas as quais devo meus sinceros votos de agradecimento.

Primeiramente, agradeço ao meu orientador Luiz Amorim por acreditar e apoiar a realização dessa pesquisa e, sobretudo, pelos ensinamentos e contribuições durante toda essa jornada.

Aos meus pais, meus sogros, familiares e amigos, pelo encorajamento contínuo e compreensão pelas minhas ausências.

À Mônica, minha esposa, pessoa fundamental em minha vida, pelo amor, compreensão e incentivo para o fechamento deste ciclo.

Aos colegas e professores do MDU – UFPE pelas ricas contribuições e longas conversas sobre arquitetura.

A todas as pessoas que gentilmente concederam entrevistas de valor inestimável para este trabalho. Agradeço aos arquitetos: Rodrigo Cerviño Lopez, do escritório TACOA Arquitetos; Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Alexandre Brasil Garcia, Paula Zasnicoff Cardoso e André Luiz Prado, do escritório Arquitetos Associados; Thomaz Regatos e Maria Paz, do escritório Rizoma Arquitetura. Aos artistas: Adriana Varejão, Miguel Rio Branco e, em especial, deixo aqui registrada a minha gratidão e admiração pelo trabalho de Tunga, que faleceu no período de desenvolvimento desta pesquisa. À curadora Julia Rebouças, representando a curadoria do Inhotim. Aos monitores do Inhotim: Ana Paula, Luiz, Lucas, Rafael, Aline e Rosemary. À artista Jeanine Toledo, na época Coordenadora de Projetos da Fundação Casa França-Brasil (RJ) e à arquiteta Cêça Guimarães, coordenadora do Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus (UFRJ).

Ao Instituto Inhotim por possibilitar e facilitar o meu contato com tamanha riqueza cultural. Ao CNPq e FACEPE pelo suporte financeiro durante os distintos momentos da pesquisa.

Enfim, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram e participaram para a realização desta pesquisa. Muito obrigado!

A arte existe porque a vida não basta.

(GULLAR, 2016)

RESUMO

O presente trabalho aborda a relação entre obras de arte e os espaços que a contém. O seu interesse reside nas galerias de arte projetadas e construídas para abrigar coleções específicas, entendidas aqui como *Building-specific*, e tem por objetivo estudar tal relação em três galerias de arte localizadas no Instituto Inhotim, em Brumadinho, Brasil: a) Galeria Adriana Varejão (2008), projetada por Rodrigo Cerviño Lopez (TACOA Arquitetos); Galeria Miguel Rio Branco (2010), projetada por Arquitetos Associados; e Galeria Psicoativa Tunga (2012), projetada pelo escritório Rizoma. As análises dessas galerias de arte a partir dos processos de concepções projetuais envolvendo arquitetos, artistas e curadores, e de suas propriedades espaciais revelaram dinâmicas específicas de apreciação das obras de arte em cada galeria, refletidas em seus arranjos espaciais e narrativas expográficas. As estratégias projetuais identificadas e suas implicações nas experiências dos visitantes permitiram a constatação de um conjunto de variáveis que revelaram a maneira em que as obras de arte e os espaços arquitetônicos estabeleceram uma relação de especificidade nas três galerias.

Palavras-chave: *Building-specific*. Galerias de arte. Inhotim. Arte Contemporânea. Sintaxe Espacial.

ABSTRACT

The present paper deals with the relationship between works of art and the buildings that exhibit them, understood here as Building-specific. It has a particular interest in galleries that were designed to house specific collections. The core of the investigation is to understand that relationship taking as case studies three galleries of the Instituto Inhotim, located in Brumadinho, Brazil: a) *Adriana Varejão Gallery* (2008), designed by Rodrigo Cerviño Lopez (Taco architects); b) *Miguel Rio Branco Gallery* (2010), designed by Arquitetos Associados; c) *Psicoativa Tunga Gallery* (2012), designed by Rizoma. The buildings were scrutinised according to their spatial properties, as well as the conceptual design processes involving architects, artists and curators, revealing specific dynamics of appreciation of the works of art in each gallery, reflected in their spatial arrangements and exhibition narratives. The architectural proposals and their implications for visitors' experiences have shown a set of variables that revealed the way in which the works of art and architecture established a relationship of specificity in the three galleries.

Keywords: *Building-specific*. Art Gallery. Inhotim. Contemporary Art. Space Syntax.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Samuel F. B. Morse, <i>Gallery of the Louvre</i> , 1831–1833, óleo sobre tela.....	27
Figura 2 –	Espaço Proun, El Lissitzky, 1923. Reconstituído em 1971. Coleção Van Abbemuseum, Eindhoven.....	28
Figura 3 –	Pavilhão Central da Bienal de Veneza.....	29
Figura 4 –	Pavilhão Austríaco – Josef Hoffmann e Robert Kramreiter, 1934.....	30
Figura 5 –	Museu do Crescimento Ilimitado – Le Corbusier (1939).....	30
Figura 6 –	Pavilhão de Barcelona – Mies van der Rohe, 1929.....	30
Figura 7 –	Instalação <i>Fourteen Americans</i> , 1946. Museu de Arte Moderna, NY.....	31
Figura 8 –	Exibição de pinturas de Picasso. Tate Gallery, Londres. 1960.....	31
Figura 9 –	Pinturas de Morris Louis, 1962. Instalação na Galeria Andre Emmerich 1968.....	31
Figura 10 –	“Mindmap”. Galeria Pearl Lam, Hong Kong, 2012.....	32
Figura 11 –	Kris Martin, <i>Untitled</i> , 2013. Sandstone. Galeria White Cube.....	32
Figura 12 –	<i>'Losing the Compass'</i> , White Cube Mason's Yard, 201.....	32
Figura 13 –	Instalação de Robert Morris. 1964.....	35
Figura 14 –	Changing Group Exhibition, 1987, New York.....	35
Figura 15 –	Exposição "Objects and Logotypes", 1980.....	35
Figura 16 –	Obra Escrita – Ricardo Carioba.....	37
Figura 17 –	<i>Tilted Arc</i> (1981) – Richard Serra.....	42
Figura 18 –	<i>Les Deux Plateaux</i> (1986) – Daniel Buren. Paris, França.....	43
Figura 19 –	Entrevista com o escritório Arquitetos Associados (MG).....	48
Figura 20 –	Entrevista com o escritório Rizoma Arquitetura (MG).....	48
Figura 21 –	Espaço a e b.....	54
Figura 22 –	Espaço a e b conectados ao espaço c.....	54
Figura 23 –	Espaço a controla o percurso de c para b.....	54
Figura 24 –	Grafo representando o primeiro exemplo.....	54
Figura 25 –	Grafo representando o segundo exemplo.....	54
Figura 26 –	Planta baixa com divisórias.....	55
Figura 27 –	Obra de arte condicionando o movimento e olhar dos visitantes.....	55
Figura 28 –	Pinturas fixadas nas paredes e percurso do visitante.....	55
Figura 29 –	Divisória opaca em vermelho. Abaixo: divisória transparente.....	55
Figura 30 –	Representação de um espaço convexo (esq.) e não-convexo [côncavo] (dir.).....	56
Figura 31 –	Representação da planta baixa e elaboração do Mapa Convexo.....	57
Figura 32 –	Galeria de arte com pintura/fotografia (esq.) e escultura (dir.).....	57
Figura 33 –	Etapas da elaboração dos gráficos de análise.....	59
Figura 34 –	Mapa convexo e Conectividade.....	59
Figura 35 –	Mapa convexo e Integração.....	59
Figura 36 –	Grafo não-justificado e justificado. Em vermelho o espaço raiz.....	61

Figura 37 –	Sequência representando a aplicação do grafo justificado.....	62
Figura 38 –	Diferentes formatos de grafos justificados.....	63
Figura 39 –	Representação dos quatro diferentes campos de visão.....	64
Figura 40 –	Representação do <i>Path Isovist</i>	65
Figura 41 –	Visão Serial: Fragmento do percurso na Galeria Adriana Varejão.....	66
Figura 42 –	As seis instituições estudadas por Raymund Ryan.....	68
Figura 43 –	Série de esculturas da <i>Villa Adriana</i> , Tivoli – Itália.....	69
Figura 44 –	Foto aérea do Instituto. Área de visitação compreende cerca de 110 hectares. A coleção botânica do Inhotim ocupa uma área de aproximadamente 25 mil m ² . Destaque para as galerias em meio à vegetação.....	70
Figura 45 –	Distância Belo Horizonte - Inhotim: 60 Km.....	72
Figura 46 –	A árvore centenária do Inhotim: O Tamboril.....	72
Figura 47 –	Roberto Burle Marx e Bernardo Paz.....	73
Figura 48 –	Da esquerda para direita: Hélio Oiticica – <i>Magic Square</i> . Tunga – <i>Deleite</i> e Edgard de Souza – <i>Sem título</i>	74
Figura 49 –	Paisagem natural que engloba toda a propriedade.....	74
Figura 50 –	Yayoi Kusama – <i>Narcissus Garden</i>	75
Figura 51 –	Chris Burden – <i>Beam Drop</i>	75
Figura 52 –	Vista aérea de parte do Inhotim.....	76
Figura 53 –	Galerias de arte para abrigar obras de artistas diversos.....	77
Figura 54 –	Galerias de arte para abrigar obras de artistas específicos.....	78
Figura 55 –	Articulação entre o artista Miguel Rio Branco, o empresário Bernardo Paz e os curadores do Inhotim para o projeto da Galeria Miguel Rio Branco.....	81
Figura 56 –	Imagens divulgação da Grande Galeria para o Inhotim.....	82
Figura 57 –	Mapa ilustrativo apresentando as 23 galerias de arte do Inhotim.....	83
Figura 58 –	Mapa ilustrativo apresentando as 22 obras de arte do Inhotim.....	84
Figura 59 –	Fotos do Instituto Inhotim tiradas pelo autor durante a visitação.....	85
Figura 60 –	Paisagens naturais durante o percurso para o Inhotim.....	86
Figura 61 –	Deslocamento entre as galerias dar-se pelos percursos circundados pela vegetação.....	87
Figura 62 –	Representação da disposição e conexão entre as galerias de arte no Inhotim.....	88
Figura 63 –	Representação do percurso.....	89
Figura 64 –	Galerias selecionadas para estudo.....	91
Figura 65 –	Adriana Varejão.....	93
Figura 66 –	<i>Figura de convite</i> , 1997.....	93
Figura 67 –	<i>Swimming pool</i> , 2005. <i>Green sauna</i> , 2003 e <i>Azulejaria verde em carne viva</i> , 2000.....	94
Figura 68 –	As seis obras da artista exibidas na Galeria Adriana Varejão.....	94
Figura 69 –	Fernando Falcon e Rodrigo Cerviño Lopez.....	95
Figura 70 –	Galeria Adriana Varejão no Inhotim.....	96
Figura 71 –	Planta Baixa – G. Adriana Varejão. Pavtos. Térreo, Superior e	96

	Cobertura.....	
Figura 72 –	Miguel Rio Branco.....	97
Figura 73 –	<i>Doce suor amargo</i> , 1985. <i>Aperture Book</i> 5, 1998 e <i>Bandeira Negra</i> , 1991.....	97
Figura 74 –	Equipe do escritório Arquitetos Associados. Da esquerda para a direita: Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Alexandre Brasil Garcia, Paula Zasnicoff Cardoso e André Luiz Prado.....	98
Figura 75 –	Galeria Miguel Rio Branco no Inhotim.....	99
Figura 76 –	Planta Baixa – Galeria Miguel Rio Branco. De cima para baixo: Pavimento Superior, Pavimento Térreo e Subsolo.....	99
Figura 77 –	Conjunto de obras de Miguel Rio Branco exibidas na galeria.....	100
Figura 78 –	Tunga.....	101
Figura 79 –	<i>Cooking Crystals</i> , 2012. <i>A Prole do bebê</i> , 2002 e <i>Lezart</i> , 1989.....	101
Figura 80 –	Maria Paz e Thomaz Regatos - Rizoma.....	102
Figura 81 –	Acesso da Galeria Psicoativa Tunga.....	103
Figura 82 –	Planta Baixa – Galeria Psicoativa Tunga. Pavimentos térreo-superior e térreo-inferior.....	103
Figura 83 –	Conjunto de obras de Tunga exibidas na galeria.....	104
Figura 84 –	Fachada frontal evidenciando a ideia do cubo de concreto como partido.....	109
Figura 85 –	A obra bidimensional <i>O colecionador</i>	109
Figura 86 –	Painéis da obra <i>Celacanto provoca maremoto</i>	109
Figura 87 –	Obras concebidas especificamente para a galeria.....	110
Figura 88 –	A ideia da galeria como um elemento emergindo da vegetação.....	111
Figura 89 –	A ideia da flexibilidade dos espaços para abrigar um grande número de obras de natureza distintas.....	112
Figura 90 –	Panorâmica do atelier da artista Adriana Varejão – Rio de Janeiro.....	113
Figura 91 –	Croqui do arquiteto Rodrigo Cerviño Lopez desenhado no momento da entrevista para essa pesquisa.....	118
Figura 92 –	Esquerda: Painel da obra <i>Celacanto provoca maremoto</i> e <i>Linda do Rosário</i> em exibição na Fundação Cartier. Direita: O painel original da Fundação Cartier, dessa vez exibido no Inhotim e conformada com um novo conjunto de mais três painéis da Galeria Adriana Varejão. Os pontos em vermelho destacam pequenas alterações na obra.....	119
Figura 93 –	A obra <i>O colecionador</i> . Detalhe para a parede da direita enviesada reforçando a ideia da obra como extensão do espaço da galeria.....	120
Figura 94 –	Corte esquemático da Galeria Miguel Rio Branco.....	126
Figura 95 –	Casa-atelier do artista em Araras, Rio de Janeiro.....	127
Figura 96 –	A dramaticidade na obra de Miguel Rio Branco e a relação dos materiais de sua galeria.....	128
Figura 97 –	Similitudes entre o atelier do artista e sua galeria.....	135
Figura 98 –	Vegetação restringindo e direcionando o campo de visão do visitante; Campo de visão ampliado; Agenciamento rotacionado em relação ao volume da galeria.....	140

Figura 99 –	Na sequência: o volume da escadaria em destaque e a obra <i>Linda do Rosário</i> ao fundo.....	141
Figura 100 –	Aberturas zenitais nos limites que conformam a galeria.....	141
Figura 101 –	Isovista de 180° do acesso principal da Galeria Adriana Varejão.....	142
Figura 102 –	Associação com a identidade da obra da artista a partir da série <i>Saunas</i> .	142
Figura 103 –	Em destaque a obra <i>Linda do Rosário</i> (2004) tendo como plano de fundo simultaneamente o ambiente natural externo e a obra <i>O colecionador</i> (2008).....	143
Figura 104 –	Diferentes isovistas da obra <i>Linda do Rosário</i> representando a condição do plano de fundo.....	143
Figura 105 –	Detalhe para a visualização da obra <i>Carnívoras</i>	144
Figura 106 –	Detalhe para os visitantes descobrindo a obra <i>Carnívoras</i>	144
Figura 107 –	Fotografias do percurso no pavimento térreo e as respectivas isovistas.....	145
Figura 108 –	Respeitando a linha limítrofe, o visitante está posicionado no ponto g da isovista e visualiza a obra <i>O colecionador</i> em sua totalidade.....	146
Figura 109 –	<i>Path isovist</i> do pavimento térreo.....	146
Figura 110 –	Sequência de imagens que demonstram seus respectivos campos de visão e a experiência do visitante ao acessar o pavimento superior a partir do volume da escada.....	147
Figura 111 –	Primeiro contato do visitante com a obra <i>Celacanto provoca maremoto</i>	148
Figura 112 –	Representação do percurso do autor em visita à galeria.....	148
Figura 113 –	Movimento do visitante no percurso estabelecido.....	149
Figura 114 –	Bancos como parte integrante da estrutura do edifício.....	150
Figura 115 –	Isovista do percurso do visitante em direção ao pavimento da cobertura.....	151
Figura 116 –	Pavimento de cobertura. Detalhe para a obra <i>Passarinhos – de Inhotim a Demini</i>	151
Figura 117 –	Grafo justificado da Galeria Adriana Varejão ‘sem’ obras e ‘com’ obras. Ponto 1 como o espaço externo.....	152
Figura 118 –	Obra <i>Linda do Rosário</i> fragmentando o espaço.....	152
Figura 119 –	Fragmentação convexa da Galeria Adriana Varejão sem as obras inseridas.....	154
Figura 120 –	Fragmentação convexa da Galeria Adriana Varejão com as obras inseridas.....	155
Figura 121 –	Sequência do visitante no pavimento térreo da galeria.....	157
Figura 122 –	Indicação dos acessos c e c’.....	158
Figura 123 –	Escadaria que dá acesso ao pavimento subsolo.....	159
Figura 124 –	Escadaria com vidros translúcidos jateados na parte superior e paredes ao longo da descida.....	159
Figura 125 –	Isovistas do percurso do visitante no pavimento subsolo.....	160
Figura 126 –	Apreciação dos painéis de fotografia da série <i>Maciel</i>	161
Figura 127 –	Isovistas do percurso do visitante no retorno ao pavimento térreo.....	162

Figura 128 –	Momento de contato novamente com a natureza e o pavimento térreo como espaço de transição.....	162
Figura 129 –	Isovistas do hall difusor no pavimento superior.....	163
Figura 130 –	Visitante apreciando a obra <i>Barroco</i> no hall difusor.....	163
Figura 131 –	Apreciação dos visitantes para as obras no hall difusor.....	164
Figura 132 –	Planta baixa do pavimento superior com o hall difusor em evidência.....	164
Figura 133 –	A penumbra entre as obras proporcionando intervalos na apreciação pelo visitante.....	165
Figura 134 –	A penumbra ao fundo favorecendo certa expectativa ao visitante.....	166
Figura 135 –	Isovistas da primeira sala de exposição após o corredor.....	166
Figura 136 –	Visitantes envolvidos pela obra do artista.....	167
Figura 137 –	Isovistas da última sala de exposição do pavimento superior.....	167
Figura 138 –	Isovistas do percurso do visitante no pavimento superior.....	168
Figura 139 –	Um dos possíveis percursos do visitante no pavimento superior da GMRB.....	169
Figura 140 –	Estrutura de materiais ferruginosos também na parte interna da galeria.....	169
Figura 141 –	Ambientes iluminados evidenciando os limites dos espaços.....	170
Figura 142 –	<i>Path isovist</i> de um possível percurso.....	171
Figura 143 –	Isovistas do percurso do visitante ao retornar para o hall difusor.....	171
Figura 144 –	Porta principal para acesso e saída do pavimento superior.....	171
Figura 145 –	Grafo justificado da Galeria Miguel Rio Branco ‘sem’ obras e ‘com’ obras. Ponto 1 como o espaço externo.....	172
Figura 146 –	Fragmentação convexa da Galeria Miguel Rio Branco sem as obras inseridas.....	174
Figura 147 –	Fragmentação convexa da Galeria Miguel Rio Branco com as obras inseridas.....	174
Figura 148 –	Visão serial do percurso do visitante e seu acesso à galeria.....	176
Figura 149 –	Possibilidades de rotas alternativas da galeria.....	177
Figura 150 –	Isovistas do percurso do visitante ao acessar a parte interna da galeria...	178
Figura 151 –	Destaque para a disposição das obras de arte na galeria.....	178
Figura 152 –	Destaque para as aberturas que permitem a passagem do visitante para o lado externo da galeria.....	180
Figura 153 –	À esquerda o visitante apreciando a obra <i>Cooking Crystals Expanded</i> e à direita destaque para as obras <i>Cortina Vermelha</i> e <i>Personagem de Cristal</i>	181
Figura 154 –	Isovistas do percurso do visitante nos espaços internos da galeria.....	182
Figura 155 –	Isovistas do percurso do visitante no pavimento superior da galeria.....	183
Figura 156 –	Isovistas do visitante no pavimento superior da galeria.....	184
Figura 157 –	Novo campo de visão as obras localizadas no térreo.....	184
Figura 158 –	Isovistas do percurso do visitante em direção ao pavimento inferior.....	185
Figura 159 –	<i>Path isovist</i> da Galeria Psicoativa Tunga.....	185
Figura 160 –	Isovistas do percurso do visitante retornando para o acesso principal da galeria.....	186

Figura 161 –	Possível percurso do visitante na Galeria Psicoativa Tunga.....	186
Figura 162 –	Grafo justificado da Galeria Psicoativa Tunga ‘sem’ obras e ‘com’ obras. Ponto 1 como o espaço externo.....	187
Figura 163 –	Fragmentação convexa da Galeria Psicoativa Tunga sem as obras inseridas.....	189
Figura 164 –	Fragmentação convexa da Galeria Psicoativa Tunga com as obras inseridas.....	189
Figura 165 –	Plantas baixas da GAV, GMRB e GPT, respectivamente. Em laranja: Obras Divisórias. Em azul: Obras Superfícies.....	197
Figura 166 –	Simulação do espaço expositivo da Galeria Adriana Varejão com a inserção de novas obras da artista.....	199

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

OSP	Olympic Sculpture Park
ICOM	The International Council of Museums / Conselho Internacional de Museus
CACI	Centro de Arte Contemporânea Inhotim
OSCIP	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
CNJB	Comissão Nacional de Jardins Botânicos
CIMP	Centro Inhotim de Memória e Patrimônio
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
IAB	Instituto dos Arquitetos do Brasil
ABCA	Associação Brasileira dos Críticos de Arte
GAV	Galeria Adriana Varejão
GMRB	Galeria Miguel Rio Branco
GPT	Galeria Psicoativa Tunga
RRA	Real Relativa Assimetria
RA	Relativa Assimetria

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	18
2	A RELAÇÃO ENTRE OBRA DE ARTE E ARQUITETURA EM ESPAÇOS EXPOSITIVOS.....	26
2.1	A ideia do <i>Cubo Branco</i> e a importância do contexto de exibição da obra de arte.....	27
2.2	Do <i>Site-specific</i> ao <i>Building-specific</i>.....	40
2.3	Metodologia da pesquisa.....	47
2.3.1	<i>Visita ao Instituto Inhotim.....</i>	<i>48</i>
2.3.2	<i>Entrevistas com arquiteto, artistas e curador.....</i>	<i>48</i>
2.3.3	<i>A Teoria da Lógica Social do Espaço.....</i>	<i>51</i>
3	AS NOVAS FORMAS DE EXPOR NA CONTEMPORANEIDADE: O CASO DO INSTITUTO INHOTIM.....	67
3.1	Espaços expositivos na contemporaneidade: as novas formas de expor obras de arte.....	68
3.1.1	<i>Instituto Inhotim.....</i>	<i>70</i>
3.2	Inhotim: Início e reconhecimento.....	72
3.3	Inhotim como destino.....	86
3.4	As galerias de arte selecionadas.....	91
3.4.1	<i>Galeria Adriana Varejão (2008).....</i>	<i>93</i>
3.4.2	<i>Galeria Miguel Rio Branco (2010).....</i>	<i>97</i>
3.4.3	<i>Galeria Psicoativa Tunga (2012).....</i>	<i>101</i>
4	ANÁLISES DAS CONCEPÇÕES PROJETUAIS NAS TRÊS GALERIAS: O DIÁLOGO ENTRE ARQUITETOS, ARTISTAS E CURADORES.....	106
4.1	Nota sobre o papel da curadoria na concepção das galerias.....	107
4.2	Síntese das interlocuções entre arquiteto, artista e curador para a concepção das galerias.....	109
4.3	A concepção projetual da Galeria Adriana Varejão.....	113
4.4	A concepção projetual da Galeria Miguel Rio Branco.....	122
4.5	A concepção projetual da Galeria Psicoativa Tunga.....	131
4.6	Interpretação das concepções projetuais nas três galerias.....	138
5	EXPLORANDO A RELAÇÃO DE ESPECIFICIDADE ENTRE OBRA DE ARTE E ARQUITETURA A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DO VISITANTE.....	139

5.1	Galeria Adriana Varejão: uma narrativa de Continuidade.....	140
5.2	Galeria Miguel Rio Branco: uma narrativa de Intervalos.....	157
5.3	Galeria Psicoativa Tunga: uma narrativa de Simultaneidade.....	176
5.4	<i>Building-specific: sobre a relação entre obra de arte e arquitetura.....</i>	191
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	201
	REFERÊNCIAS.....	205
	APÊNDICE A – VISÃO SERIAL: GALERIA ADRIANA VAREJÃO.....	211
	APÊNDICE B – VISÃO SERIAL: GALERIA MIGUEL RIO BRANCO.....	212
	APÊNDICE C – VISÃO SERIAL: GALERIA PSICOATIVA TUNGA.....	213
	APÊNDICE D – NOVOS ESPAÇOS EXPOSITIVOS NA CONTEMPORANEIDADE.....	214

1 INTRODUÇÃO

Ao considerar o diálogo entre o campo da arte e o campo da arquitetura, pode-se afirmar que as duas disciplinas sempre estiveram correlacionadas nas mais diversas formas, contextos e manifestações. Ainda, reconhece arte e arquitetura como interfaces que podem expressar valores recíprocos do ponto de vista espacial e, portanto, uma condição favorável para investigação. Paulo Sérgio Duarte (2005), crítico e professor de história da arte, traz uma reflexão sobre essa relação e evidencia o estreitamento entre esses dois campos:

[...] a questão do espaço atravessa toda a história da arte até os dias atuais. Desde a mais remota manifestação na parede de uma caverna na pré-história até uma recente intervenção *in situ* (ou, como alguns preferem chamar *site-specific*), passando pelo famoso cubo branco das salas e galeria da modernidade, o espaço não é somente o receptáculo da obra, seu continente, porém, com frequência, um contexto ativo que atua, junto a outros fatores, na sua recepção e no seu entendimento. Toda uma história da arte poderia ser escrita à luz das relações da arte com o espaço. (DUARTE, 2005, p.10).

O filósofo norte-americano John Dewey (1859-1952) em seu livro *Arte como experiência* (2010) considera que se houvesse uma separação entre os campos da arte e da arquitetura desencadearia, portanto, “[...] uma grande confusão com o desenvolvimento histórico das artes” (DEWEY, 2010, p.393). Os argumentos do arquiteto português Fernando Távora (2006) reforçam a relação entre arte e arquitetura também a partir da dimensão espacial, ao reconhecer a pintura, escultura e arquitetura como “artes do espaço”. A pintura, segundo Távora, é a arte de duas dimensões uma vez que, a princípio, o pintor organiza um espaço bidimensional, referindo-se a um quadro ou uma parede e, assim, passa a encontrar os limites espaciais para a criação de suas obras de arte. Reconhece também na pintura a tentativa de representar a terceira dimensão (perspectiva) e, ainda, uma quarta dimensão, ao referir-se ao Cubismo. Ao tratar da escultura, aponta-a como arte tridimensional considerando o artista como um criador de volumes envolvidos por espaço, onde a quarta dimensão passa a existir na medida em que o visitante observa, se desloca e se movimenta ao redor das obras para visualiza-las em sua totalidade, dispendendo, portanto, tempo durante a apreciação. Por fim, reconhece a arquitetura como arte que “difere fundamentalmente da escultura pela criação do espaço interno, espaço que deve ser vivido, percorrido, para apreensão total do edifício, donde, tal como na escultura, a existência do tempo como medida nesta arte.” (TÁVORA, 2006, p.15).

Wallace e Wendl (2013), em sua introdução no livro *Contemporary art about architecture: a strange utility*, trazem também uma interpretação que dialoga com os argumentos citados acima por Duarte (2005), Dewey (2010) e Távora (2006) e, portanto,

retomam a ideia do espaço como aspecto comum na relação entre arte e arquitetura: “Centenas de anos depois, pouco parece ter sido modificado: falar de arte significa falar sobre arquitetura e, ainda, artistas utilizam a arquitetura como suporte de seus trabalhos.” (WALLACE; WENDL, 2013, p.45, tradução nossa).¹

No que se refere aos edifícios que abrigam obras de arte, no caso dos museus e galerias, a arquiteta Sandra Soares (1991) comenta sobre os tradicionais repertórios das instituições ao apresentarem obras de arte como “habitantes” de edifícios, ora preexistentes ora construídos, e reconhece que a “[...] arquitetura, arte e museu não são temas distintos. Encontram-se estreitamente relacionados e nesse lugar-comum se provocam, criam e justificam” (SOARES, 1991, p.62). A arquiteta ainda reflete sobre as recentes provocações no campo da arquitetura por considerar que alguns defendem a ideia do edifício como um invólucro, enquanto outros reivindicam se a “estrutura de museu não deveria ser também uma afirmação positiva da arquitetura em seu significado mais artístico.” (SOARES, 1991, p.63).

Já para o arquiteto e crítico catalão Joseph Maria Montaner (2003), além da arquitetura dedicar-se a resolução do programa funcional dos espaços internos, ela deve também apresentar uma missão primordial de expressar o conteúdo do museu como coleção e também como edifício cultural para o público. Essa necessidade ocorre uma vez que os espaços internos das galerias de arte e museus lidam com objetos carregados de sentido e, portanto, com o imaginário do visitante, levando-o a tarefa de interrogar e ser interrogado (GONÇALVES, 2004).

Ao consultar os estudos do campo da museologia, a necessidade da apropriação do espaço físico como suporte para exibição de obras de arte tornou o espaço arquitetônico como elemento condicionante na construção da experiência do visitante. Não somente, o campo da museologia ainda reconhece outras questões fundamentais para a experiência do visitante, como a disposição e localização da coleção no espaço expositivo, a visualidade da exposição associadas a recursos sensoriais e, conseqüentemente, a interatividade com a obra de arte em questão (CURY, 2005).

Destaca-se nesse contexto um importante argumento defendido nesta pesquisa: se, por um lado, a arquitetura apresenta-se como suporte para obras de arte em espaços de natureza expositiva, por outro, tal relação pode ser compreendida para além da mera instrumentalidade,

¹ Do original: *Thousands of years later, little seems to have changed: talking about art still means talking about architecture, and, still, artists use architecture as a support for their work.* (WALLACE; WENDL, 2013, p.45).

possibilitando tipos de diálogos específicos e complementares entre os campos da arte e da arquitetura. De fato, reconhecendo a estreita relação entre arte e arquitetura, não somente o acervo deve atrair o público como também o conjunto formal e espacial característicos da própria arquitetura, pois, é na dimensão espacial que também reside sua finalidade, não sendo o espaço considerado um simples cenário das relações sociais (HILLIER; HANSON, 1984). Em entrevista realizada para esta pesquisa, a artista visual Jeanine Toledo (2013) reflete sobre essa relação:

[...] não podemos considerar que a obra de arte depende da arquitetura e vice-versa. Elas de fato são independentes, muito embora podem complementar-se e gerar, inclusive, novas experiências e resultados estéticos durante uma exibição. (TOLEDO, 2013).

Portanto, as distintas maneiras em que esses espaços expositivos podem ser concebidos e organizados para abrigar obras de arte e como dialogam no momento em que coexistem torna-se uma questão chave para a construção das narrativas e, conseqüentemente, para as experiências do visitante. No campo da arquitetura, narrativas são definidas como "formas de estruturação do espaço a fim de alcançar efeitos específicos na percepção do usuário" (NÓBREGA; AMORIM, 2010, p.3). Ainda, outros significados podem ser aplicados, pois as narrativas também oferecem uma lógica textual, de caráter classificatório e, muitas vezes cronológico (CURY, 2005). Para a arquiteta Sophia Psarra, em seu livro *Architecture and narrative* (2009), as obras de arte são elementos representativos *per si* em um espaço de exposição. Psarra também reconhece que tais obras podem apresentar-se de maneira distinta em meio à narrativa expográfica, agregando novos valores à experiência do ponto de vista espacial e visual no percurso do visitante (PSARRA, 2009).

Embasados pela Teoria da Lógica Social do Espaço (HILLIER; HANSON, 1984), a maneira como a coleção é exibida no espaço expositivo, sua narrativa expográfica e os condicionantes para a interação entre o visitante e a obra de arte tornaram-se importantes direcionamentos para investigação em diversas pesquisas no campo de arquitetura. (PEPONIS e STAVROULAKI, 2003; PSARRA, 2009; TZORTZI, 2005; ZAMANI, 2009).

A partir dos argumentos de Montaner (1991) é possível justificar a importância de tais investigações por reconhecer que não há uma só prática, categoria ou ideia de museu ou galeria de arte:

Com o tempo, o termo museu foi adquirindo um sentido cada vez mais amplo e ambíguo. [...] Entre os grandes museus e os museus locais, entre os museus urbanos e aqueles integrados na paisagem, entre os museus de arte e os tecnológicos, há enormes abismos. A única coisa que os une é serem edifícios que celebram o fato de

alojarem objetos singulares que podem ser vistos ordenadamente pelo público, mas, além desse ponto em comum, há um grande número de diferenças. (MONTANER, 1991, p.34).

Admitindo esta diversidade, para este trabalho são apresentadas duas categorias de espaços expositivos no que diz respeito à concepção de seus projetos arquitetônicos. De um lado, a concepção de museus ou galerias genéricas, de outro, museus ou galerias para fins específicos. A primeira categoria sugere que edifícios de museus e galerias de arte podem ser construídos e/ou adaptados para abrigarem obras de arte de artistas diversos, considerando-os, portanto, de natureza genérica; aqui, em geral, há a proposição de que a flexibilidade dos espaços ofereçam layouts dinâmicos e adaptáveis às obras de artistas diversos. Já a segunda categoria reconhece edifícios de museus e galerias de arte cuja intenção projetual sugere um direcionamento específico em relação àquilo que será exposto; sendo assim, o espaço arquitetônico pode trazer determinados atributos morfológicos (HILLIER; HANSON, 1984) e narrativas expográficas específicas na tentativa de interagir com as características das obras de arte ou dos artistas envolvidos. Existe ainda a possibilidade de o espaço arquitetônico ser de fato concebido para a obra de arte, sendo ela específica.

A segunda categoria torna-se o principal objeto de estudo desta pesquisa cuja particularidade permite aprofundar o estudo sobre a relação entre obra de arte e arquitetura em espaços expositivos. Para tanto, identificou-se um grupo de galerias de arte no Instituto Inhotim, localizado em Brumadinho, Brasil, que foram concebidas para abrigar obras de arte de artistas específicos, pressupondo um diálogo direto entre artista, arquiteto e curador, e, portanto, tal particularidade apresenta-se frutífera para análise.

Considerando o conjunto de 23 galerias de arte como grande potencial para análise, determinou-se, no entanto, que apenas três delas fariam parte do objeto de estudo: Galeria Adriana Varejão, 2008; Galeria Miguel Rio Branco, 2010; e Galeria Psicoativa Tunga, 2012. A escolha dessas três galerias deu-se em função de os artistas e arquitetos ainda estarem vivos e em constante processo de produção, permitindo a visita a seus respectivos ateliers e escritórios, respectivamente e a realização de entrevistas. Também a natureza temática do conjunto de obras de arte, sua dimensão, seu suporte e as técnicas utilizadas como critérios de seleção, além da maneira como estão expostas nas galerias. Por fim, levou-se em consideração o número de obras e as dimensões das galerias.

Essa proposta de diálogo entre curador, artista e arquiteto sugere a possibilidade de que certos atributos arquitetônicos constituintes das galerias de arte estejam associados à natureza

das obras dos artistas e vice-versa, de modo a estabelecer, portanto, uma possível relação de especificidade entre conteúdo (obra de arte) e continente (arquitetura) ao considerar, mais particularmente, a experiência do visitante ao percorrer seus espaços e apreciar as obras de arte expostas. Chega-se, então, a uma questão fundamental: de que maneira arquitetura e obra de arte podem constituir uma relação de especificidade? Entende-se que tal investigação é relevante por buscar elucidar – tomando como exemplo as três galerias em questão – como o espaço da arquitetura pode promover modos distintos de apreciação das obras de arte e como estas podem constituir percursos, muitas vezes enquadrando o visitante em (i) narrativas contínuas e sequenciadas apresentando-se com um início, meio e fim; (ii) narrativas com intervalos, marcados pela alternância de pavimentos, rotas alternativas e/ou recursos luminotécnico; ou (iii) narrativas de simultaneidade, favorecendo a apreciação simultânea de diferentes obras a partir de percursos aleatórios e, por consequência, possibilita ao visitante a ocorrência de eventos não previstos como, por exemplo, encontros e desencontros no espaço de exposição (CURY, 2005).

Ao considerar a noção de especificidade, encontra-se no campo das artes obras concebidas especificamente para serem expostas em um local específico, denominadas como *site-specific* cujo tipo de relação com o contexto (lugar) torna-se o ponto chave para sua elaboração, apreciação e experiência do espectador. Nick Kayne (2000) faz uma analogia dessa condição e considera que da mesma forma que a vida está relacionada a um contexto, a obra de arte também está. Ou seja, se o indivíduo aceita a ideia de que significados, ações e eventos são modificados pela sua posição local, ou pela *situação* na qual faz parte, o mesmo também se aplica às obras de arte, sendo definida em relação ao seu lugar e posicionamento (KAYNE, 2000, p.1).

Michael Archer (2013) ainda traz a obra *Tilted Arc* (1981) do artista norte-americano Richard Serra, como um exemplo emblemático da ideia de *site-specific* por ter sido concebida para um determinado local e, posteriormente, solicitaram sua retirada. Para o artista, qualquer alteração, seja remoção ou movimentação, constituiria na perda de seu significado e, portanto, na destruição da obra. A ideia de obras *site-specific*, nas palavras de Kayne, significa que “mover uma obra *site-specific* é deslocá-la. Torna-la algo diferente”² (KAYNE, 2000, p.2, tradução nossa). Tal afirmação reforça a ideia de especificidade entre obra de arte e o espaço ao qual foi designada.

² Do original: *to move the site-specific work is to re-place it, to make it something else.* (KAYNE, 2000, p.2).

Essa temática permeou os diferentes assuntos durante a entrevista realizada com o arquiteto paulista Rodrigo Cerviño Lopez, como parte da metodologia desta pesquisa, de maneira a coletar as informações referentes à concepção projetual da Galeria Adriana Varejão para o Instituto Inhotim. Durante a entrevista, Lopez empregou um termo de grande relevância para o delineamento deste trabalho. Ele refletiu que o seu projeto para a Galeria Adriana Varejão poderia ser considerado um *Building-specific*, por ter sido projetado para abrigar obras específicas da artista Adriana Varejão. Ainda, argumentou que as obras da artista também se adaptaram em grande medida às propriedades do espaço, no sentido de uma complementaridade entre ambas as partes:

O termo *Building-specific*, portanto, ainda não registrado em referências bibliográficas, será empregado neste trabalho para delinear metodologicamente uma investigação referente as relações de especificidade entre conteúdo (obras de arte) e continente (arquitetura) em espaços expositivos. Procurar-se-á identificar de que maneira as três galerias de arte selecionadas podem, de fato, estar associadas ao termo referido por Lopez e, conseqüentemente, caracterizá-lo como um tipo edifício expositivo.

Este estudo se fundamenta no argumento de que galerias de arte apresentam distintas concepções expositivas (CASTILLO, 2008) – não sendo recomendações ou tipos a serem seguidos – e, dentre essas concepções, pode-se evidenciar certas particularidades que provavelmente ainda não foram exploradas a partir dos enquadramentos teóricos e práticos desenvolvidos no âmbito das discussões curatoriais, museográficas e, sobretudo, das concepções arquitetônicas, como é o caso da noção de *Building-specific*.

Nesse sentido, o estudo desenvolvido por Brian O'Doherty (2002) sobre a noção do Cubo Branco associada a espaços expositivos apresenta-se como importante ponto de partida. O'Doherty utiliza o termo Cubo Branco como uma crítica aos espaços expositivos que buscam uma neutralidade quase absoluta em seu interior, favorecendo a autonomia e muitas vezes dissociação da obra de arte em relação ao espaço que a contém. Ele critica esta concepção expositiva composta por espaços neutros, herméticos e com predominância de paredes brancas, embasada pelos princípios e valores racionalistas modernos que geraram novos direcionamentos na maneira de conceber e expor obras de arte.

No entanto, Bogéa (2007) aponta que não é porque o Cubo Branco se propõe neutro que os espaços expositivos dos museus e galerias de arte formulados dentro dessa tendência não estabelecem nenhum tipo de relação entre obra de arte e o espaço arquitetônico que a

exibe. A autora sugere que em alguns casos a obra pode incorporar a neutralidade do espaço na condição de legitimá-la e, assim, essa condição permite à obra ser repetida quantas vezes for necessária.

Não se pretende aqui investigar o pressuposto de neutralidade e a forma como ela interfere na apreciação da obra de arte, contudo, há um interesse indireto nesta questão já que foi a partir da tentativa de confrontar “as paredes brancas” que novas experiências vêm surgindo na expografia contemporânea, como se observa nos estudos de Raymund Ryan (2012). No caso do Instituto Inhotim, uma análise geral de suas galerias sugere a presença de distintas concepções expositivas: aquelas mais alinhadas com o Cubo Branco, normalmente destinadas a obras de mais de um artista, e aquelas projetadas a partir de um direcionamento explícito para criar relações específicas com as obras de determinados artistas.

O termo *Building-specific* será utilizado nesta pesquisa justamente para analisar essa relação de especificidade percebida a partir das propriedades espaciais (HILLIER; HANSON, 1984) das três galerias escolhidas. Contudo, vale salientar que a associação entre conteúdo e continente, o que poderá caracterizar certa indissociabilidade entre ambos, deve ser analisada também levando em consideração a autonomia da obra em relação ao espaço. Este aparente ponto de tensão (interdependência e autonomia) entre as duas esferas irá se apresentar como fio condutor desta pesquisa.

Dessa forma, o objetivo geral desta dissertação consiste em analisar as propriedades espaciais de três galerias de arte no Instituto Inhotim que se propõem como específicas ao serem concebidas para abrigarem obras de um único artista, visando compreender de que maneira tais propriedades podem indicar relações singulares de especificidade entre as obras de arte e os edifícios que a contém.

A dissertação foi estruturada em seis seções, considerando a primeira os argumentos introdutórios. Em seguida, na seção 2 discute o referencial teórico aplicado nos campos da arte e arquitetura e sua relação nos espaços expositivos. Parte da crítica desenvolvida por Brian O’Doherty (2002) aos espaços de exposição caracterizados como Cubo Branco (O’DOHERTY, 2002). Essa discussão embasa o problema de pesquisa e explora a importância do contexto de exibição da obra de arte. As seções subsequentes apresentam a ideia de *Building-specific*, frutífera para análise, dada a consideração levantada pelo arquiteto paulista Rodrigo Cerviño Lopez (TACOA Arquitetos) durante a entrevista. Por fim, a última parte da seção 2 apresenta a metodologia de pesquisa considerando as visitas ao Instituto

Inhotim, entrevistas com curador, artistas e arquitetos e procedimentos analíticos associados à Teoria da Lógica Social do Espaço (HILLIER; HANSON, 1984).

A seção 3 inicia com uma abordagem das mais recentes maneiras de expor obras de arte na contemporaneidade, considerados emergentes no cenário mundial da expografia ao promoverem, através das mais variadas experiências, o diálogo entre obra de arte, arquitetura e natureza. Seis instituições se colocam como fio condutor dos estudos desenvolvidos por Raymund Ryan (2012) e, particularmente, a pesquisa busca explorar as peculiaridades que envolvem a estrutura física e expográfica do Instituto Inhotim. Por fim, serão apresentadas as galerias de arte (Galeria Adriana Varejão, Galeria Miguel Rio Branco e Galeria Psicoativa Tunga) selecionadas para este estudo, explorando seu acervo e características arquitetônicas.

A seção 4 apresenta as estratégias utilizadas pelos arquitetos, artistas e curador nas concepções projetuais das galerias e suas possíveis implicações nas experiências dos visitantes. São esclarecidos alguns pontos sobre o papel da curadoria e seu envolvimento na concepção e demandas programáticas para as galerias. Em seguida, elabora-se uma síntese das interlocuções entre os envolvidos durante a concepção projetual das galerias, permitindo trazer ao leitor um preâmbulo das análises das entrevistas as quais permitem revelar as particularidades das galerias, sobretudo no que se refere aos diálogos promovidos, à ideia de desenvolver uma galeria para um artista, à identidade da galeria com o conjunto da obra do artista e à relação entre o espaço arquitetônico e a obra de arte.

A seção 5 explora o conjunto de análises das relações de especificidade entre os espaços expositivos e as obras de arte sob o olhar da Sintaxe Espacial (HILLIER; HANSON, 1984) – considerando as Isovistas, os mapas convexos, as medidas sintáticas de conectividade e integração e os grafos justificados – associada às concepções projetuais e os percursos dos visitantes complementam a investigação das propriedades espaciais das três galerias apontadas aqui como *Building-specific*. Por fim, a seção 6 apresenta as considerações finais buscando sintetizar as principais questões levantadas no trabalho, assim como estabelecer possibilidades de pesquisas futuras envolvendo o campo da arte e da arquitetura.

2 A RELAÇÃO ENTRE OBRA DE ARTE E ARQUITETURA EM ESPAÇOS EXPOSITIVOS

Esta seção discute aspectos críticos e teóricos associados aos campos da arte e da arquitetura contemporâneas. Parte da crítica desenvolvida por Brian O'Doherty (2002) aos espaços de exposição caracterizados como “neutros”, conhecidos como *Cubo Branco* (O'DOHERTY, 2002). Apesar da crítica de O'Doherty à natureza desses espaços, discute-se o recurso de neutralidade nos espaços expositivos não se constitui necessariamente como um problema, e sim a não reflexão quanto às possibilidades do diálogo entre obra de arte e arquitetura nesses espaços.

Na sequência, apresenta o conceito de obras *site-specific*, cuja relação específica com o contexto (lugar) ao qual foi construída apresenta-se fundamental para a apreensão do seu significado e, por este motivo, subentende-se que a obra não deveria ser deslocada para outro lugar além daquele para o qual foi designado. Em seguida, desenvolve-se o problema de pesquisa desta dissertação considerando a ideia de *Building-specific* frutífera para análise, dada a consideração levantada pelo arquiteto paulista Rodrigo Cerviño Lopez (TACOA Arquitetos) durante a entrevista realizada para essa pesquisa em seu escritório em São Paulo, como exposto na Introdução desta dissertação.

Ao final, abordam-se os procedimentos metodológicos e técnicas de análise aplicadas nesta pesquisa, considerando a visita ao Instituto Inhotim como ponto de partida para coleta de dados, a realização das entrevistas com curador, artistas e arquitetos, e a apresentação do aporte teórico da Teoria da Lógica Social do Espaço.

Tais procedimentos fundamentam os estudos dos percursos dos visitantes e das relações de especificidade entre obra de arte e arquitetura, permitindo a discussão sobre a ideia de uma galeria *Building-specific*.

2.1 A ideia do *Cubo Branco* e a importância do contexto de exibição da obra de arte

A relação entre arte e arquitetura encontra-se presente desde os primeiros registros das manifestações artísticas (WALLACE; WENDL, 2013). A busca por diferentes conceitos para exposição de obras de arte vem promovendo ao longo do tempo tipos distintos de experimentos artísticos e arquitetônicos em conexão com as experiências do visitante nos museus e galerias de arte. Esses movimentos e transformações estão em grande medida associados ao contexto e mentalidade da época, sendo os campos da arquitetura e arte explorados através de relações de diálogo e tensionamento.

Figura 1 – Samuel F. B. Morse, *Gallery of the Louvre*, 1831–1833, óleo sobre tela.



Fonte: Richard House/Terra Foundation for American Art, Daniel J. T. Collection/Courtesy: National Gallery of Art.

Ao analisar as exposições no século XIX, por exemplo, certas peculiaridades são representativas deste período histórico, sobretudo no que se refere à mentalidade expositiva de constante busca por agrupamentos sistemáticos e classificatórios, seguindo principalmente os princípios científicos da taxonomia, cujo viés “reconhecia as hierarquias de gênero e o prestígio da moldura” (O’DOHERTY, 2002, p.6). A emblemática pintura *Gallery of the Louvre* (1831-1833) [Figura 1] do artista norte-americano Samuel F. B. Morse (1791-1872) demonstra claramente essa mentalidade através da representação de um amplo salão no Museu do Louvre, em Paris, cujas paredes estão preenchidas por uma série de quadros com diferentes formatos e temas, dentro de um sistema de aproveitamento peculiar sugerindo que nenhum espaço permanecesse “perdido”. As pinturas maiores estão posicionadas no topo da parede, as menores na parte de baixo e as “melhores”, independente de suas características físicas, localizadas na parte central.

Para a arquiteta, cenógrafa e artista Sonia Salcedo del Castillo (2008), já nas primeiras décadas do século XX, anunciava-se um contexto de caráter transformador no âmbito expográfico, comprometido com a lógica racional de renunciar os tradicionais aparatos decorativos e explorar os valores espaciais para possibilitar novas experiências e interações do espectador com a obra de arte (CASTILLO, 2008). Esse novo paradigma de exposição, segundo Katia Canton (2009) foi influenciado em grande medida pelas vanguardas artísticas

do movimento modernista que além da busca pelo *novo*, trazia como diretriz o desenvolvimento de uma linguagem de autonomia para a obra de arte.

O impulso de explorar as diferentes facetas da realidade a partir de novas técnicas, usos de cores e formas de expressão, marcaram o anseio modernista de ruptura com antigos padrões e de liberdade para criação do artista. Ao mesmo tempo em que as novas experimentações no campo da arte buscavam expandir seus limites, trazer inovações e desenvolver uma linguagem própria, esse processo de concepção e exposição das obras de arte passou a ocorrer de forma a interagir com o espaço e seu contexto mais amplo, proporcionando um diálogo com o campo da arquitetura.

Figura 2 – Espaço *Proun*, El Lissitzky, 1923. Reconstituído em 1971. Coleção Van Abbemuseum, Eindhoven.



Fonte: <http://openfileblog.blogspot.com/2011/12/el-lissitzky-proun-room.html>. (acesso em março/ 2016).

Lissitzky elaborou um conjunto espacial, cuja totalidade pretendia estabelecer um ponto de transferência do plano para o espaço, ou melhor, da pintura para a arquitetura, sendo assim obtida e percebida segundo a experimentação perceptiva do espectador. (CASTILLO, 2008, p.58).

A novidade atribuída às concepções expositivas residia em explorar, em diferentes níveis e aspectos a relação entre espaço, obra e espectador. Assim, Brian O'Doherty considera que o trabalho de El Lissitzky foi a “primeira tentativa séria de mexer com o contexto na qual a arte moderna e o espectador se uniam” (O'DOHERTY, 2002, p.99). Vale destacar também que, na medida em que o espaço expositivo – a partir das vanguardas modernas – tornava-se o limite para as experimentações artísticas, o objeto artístico por sua vez, passava também a perder a sua autonomia. As manifestações artísticas, portanto, “exigiam maior intervenção do espectador, em detrimento do objeto artístico que, por sua vez, se mostrava menos autônomo e mais dependente do espaço e do espectador.” (CASTILLO, 2008, p.54).

É importante destacar o emblemático Espaço *Proun*, [Figura 2] concebido pelo artista El Lissitzky (1890-1941), no ano de 1923, com o intuito de promover a integração entre obra de arte e arquitetura. O trabalho do artista plástico russo, segundo Castillo (2008), já prenunciava os paradigmas de exposição que são adotados ainda hoje nos museus e galerias de arte:

As significativas mudanças no contexto expositivo a partir do início do século XX condicionaram os interesses das exposições na tentativa de alcançar em suas montagens uma “totalidade espacial” (CASTILLO, 2008) e, conforme o professor e crítico de arte Michael Archer (2012), a obra de arte deixou de ser “meramente algo para se olhar, mas um espaço a ser adentrado e experimentado de um modo físico e pleno” (ARCHER, 2012, p.106). Dessa forma, estabelece-se uma relação recíproca entre espaço, o objeto artístico, o sujeito, assim como seu tempo de experimentação perceptiva.

As diferentes propostas conceituais promovidas pelo campo da arte reconheciam a necessidade de afirmarem suas totalidades espaciais a partir de diferentes experimentos e interpretações: os Dadaístas, por exemplo, o fizeram por meio do “processo de desvalorização da ideia de arte como objeto”. Os Surrealistas utilizaram os “artifícios de neutralidade expositiva plena de subjetividade” e, também, as ideias de El Lissitzky, como visto anteriormente, ao propor “totalidades espaciais como um ponto de transferência do plano para o espaço” (CASTILLO, 2008, p.59). Desse modo, estas concepções expositivas permearam todo o século XX e ainda continuam sendo exploradas na contemporaneidade, reconhecendo, assim, o importante legado deixado pelas vanguardas artísticas.

De grande relevância destaca-se também o caráter interdisciplinar na concepção das exposições cujo processo exploratório permeou os saberes do campo da arte, arquitetura e demais áreas e, dada a sua importância, vem se mostrando indispensável nos dias atuais, como será visto em seguida. Um grande legado dessa condição foi a paradigmática Bienal de Veneza [Figura 3] – iniciada em 1895 – que, ainda hoje

aporta como propagadora das tendências em todos os campos artísticos, como da arquitetura, cinema, música e literatura, por exemplo. Segundo Castillo:

[...] o maior legado dessa mostra veneziana para as exposições atuais, além de seu grande porte, foi sua precursora e criteriosa interdisciplinaridade expositiva. Vale ressaltar que a interdisciplinaridade é uma característica notável da maioria das propostas expositivas das vanguardas modernas, principalmente quando considerada parte integrante de um projeto estético capaz de estreitar a distancia entre vida e arte. Nota-se ainda que essa característica interdisciplinar revela-se como uma importante contribuição para o contexto expositivo contemporâneo. (CASTILLO, 2008, p. 49).

Figura 3 – Pavilhão Central da Bienal de Veneza.



Fonte: www.labiennale.org (acesso em abril / 2016).

Em seus argumentos, Castillo (2008) aponta que “as mudanças nas concepções expositivas são recíprocas às transformações da produção artística” (CASTILLO, 2008, p.24). De fato, ao considerar o campo da arquitetura como transformador dessa realidade, várias experimentações foram desenvolvidas nos espaços de exposição onde “o interior da caixa opaca e ao mesmo tempo simbólica do museu, com espaços interiores compartimentados, começou a se diluir.” (MONTANER, 2010, p.29).

A proposta desenvolvida pelos arquitetos Josef Hoffmann (1870-1956) e Robert Kramreiter (1905-1965) para o Pavilhão Austríaco (1934) [Figura 4], sugere um espaço expositivo cujo partido geométrico já evidenciava um caráter nos moldes racionalistas, no qual suas salas estariam distribuídas linearmente e isentas de elementos decorativos; com iluminação natural captada por meio de aberturas laterais e em toda periferia da parte superior.

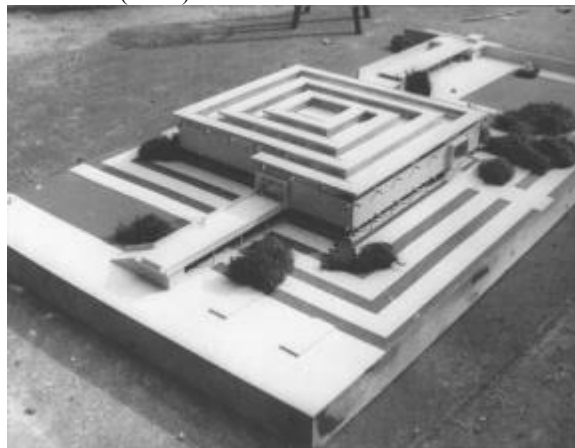
As experimentações de Le Corbusier (1887-1965) e Mies van der Rohe (1886-1969) também contribuíram para o desenvolvimento de novos espaços expositivos que, segundo o arquiteto e crítico catalão Josep Maria Montaner (2010), estavam “abertos ao crescimento e à transformação interna” (MONTANER, 2010, p.29). Ao projetar o Museu do Crescimento Ilimitado (1939) [Figura 5], Le Corbusier buscou um partido que “elege a galeria como espaço ideal de flexibilidade e crescimento” (CASTILLO, 2008, p.60). Já em Mies van der Rohe, a exemplo do Pavilhão para a Exposição de Barcelona (1929) [Figura 6], o arquiteto “concebe espaços

Figura 4 – Pavilhão Austríaco – Josef Hoffmann e Robert Kramreiter, 1934.



Fonte: Archive Kramreiter.

Figura 5 – Museu do Crescimento Ilimitado – Le Corbusier (1939).



Fonte: Lucien Hervé – Fondation Le Corbusier /ADAGP.

Figura 6 – Pavilhão de Barcelona – Mies van der Rohe. 1929.



Fonte: ©Pego Segura, Fundación MVDR.

cuja pureza e flexibilidade planimétricas são obtidas mediante a mínima utilização de elementos permanentes” (CASTILLO, 2008, p.60). Tais propostas tomaram como premissa a racionalidade projetual e seus exemplares passaram a ser referência para os demais espaços expositivos dos museus e galerias modernas.

Apesar de reconhecer que essas proposições afastam-se da antiga fórmula “escadaria/pórtico/cúpula” (ZEIN, 1991), a arquiteta Ruth Verde Zein reconhece que a proposta do museu aberto, sugerida pelos arquitetos citados acima, se adapta a qualquer conteúdo, mas revela que as críticas recentes não consideram tal condição (ZEIN, 1991).

Ainda, a partir das experimentações visando potencializar a experiência do visitante nos espaços expositivos e sua interação com as obras de arte, despontou no cenário das vanguardas artísticas/arquitetônicas a ideia do espaço expositivo neutro, cujas paredes brancas e a racionalidade projetual, como visto, favoreceria a máxima apreciação da obra. Este princípio para a concepção de espaço expositivo ganhou tamanho destaque que passou a ser quase sinônimo das galerias de arte moderna, sendo intitulado mais tarde pelo artista plástico e crítico de arte Brian O’Doherty (2002) como Cubo Branco.

Um exemplo representativo dessa condição é o edifício do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), [Figuras 7 – 12] projetado por Philip Goodwin (1885-1958) e Durrell Stone (1902-1978) e construído em 1939 nos Estados Unidos, que se veio a se tornar um referencial para a arquitetura de museus ao propor “[...] uma cenografia de paredes brancas nas exposições de arte moderna. A partir daí, o Cubo Branco impõe-se como o espaço ideal para a exposição da arte.” (GONÇALVES, 2004, p.37).

Figura 7 – Instalação *Fourteen Americans*, 1946. Museu de Arte Moderna, NY.



Fonte: Soichi Sunami.

Figura 8 – Exibição de pinturas de Picasso. Tate Gallery, Londres. 1960.



Fonte: Central Press/Getty Images.

Figura 9 – Pinturas de Morris Louis, 1962. Instalação na Galeria Andre Emmerich 1968.



Fonte: Diane Upright.

Figura 10 – “Mindmap”. Galeria Pearl Lam, Hong Kong, 2012.



Fonte: Pearl Lam Galleries.

Figura 11 – Kris Martin, Untitled, 2013. Galeria White Cube.



Fonte: Ben Westoby.

Figura 12 – ‘Losing the Compass’, White Cube Mason's Yard, 2015.



Fonte: White Cube (Stuart Burford).

Visando promover uma série de discussões e críticas sobre esse novo paradigma de exposições inspirado nos princípios modernos, no livro *No interior do Cubo Branco: A ideologia do espaço da arte* (2002), Brian O’Doherty fomenta uma importante reflexão sobre a relação entre obras de arte em exibição e os espaços nas quais estão inseridas. Para O’Doherty, o contexto aparentemente neutro e sem apelo decorativo dos espaços expositivos modernos exerciam uma influência determinante na apreciação das obras de arte, ao ponto de que elas precisariam desse contexto para serem legitimadas como arte. Essa necessidade de um pano de fundo neutro e ideal para uma adequada exposição da obra seria, portanto, o que o autor entende por ideologia do *Cubo Branco*.

O’Doherty argumenta que o uso desse espaço puro e transcendental resultaria na redução do conteúdo da obra de arte ao que o próprio espaço fosse capaz de representar: “O recinto da galeria é tudo o que temos, e a maior parte da arte precisa dele” (O’DOHERTY, 2002, p. 91). E, ainda, as obras de arte que ali entrassem seriam consagradas como tal pelo simples fato de estarem no templo da arte por excelência. Assim, o espaço puro é colocado por O’Doherty como um “meio alquímico” para potencialização dos objetos artísticos. (O’DOHERTY, 2002).

Tomando como referência o espectador, sua experiência na galeria modernista estaria condicionada a um espaço ideal cujo objeto artístico apareceria para o visitante como distante e fora do mundo real. Nas palavras do crítico de arte norte-americano Thomas McEvelley (1939 – 2013), O’Doherty buscou investigar aquilo que seria “[...] o efeito do contexto demasiadamente orientado da galeria modernista sobre o objeto artístico, sobre o visitante e [...] como o contexto se apodera do objeto, tornando-se ele próprio.” (MCEVILLEY, 2002, p. XV apud O’DOHERTY, 2002).

Para O’Doherty, portanto, essa busca pelo novo ou pelo espaço ideal, fruto da

experimentação de uma maior dependência entre obra de arte e arquitetura, comprometeu a interação entre espectador e obra de arte, pois o significado da obra seria em grande medida perdido, ofuscado, pela supervalorização do espaço que a contém. Esse risco representa o cerne de sua crítica:

[...] chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o espaço em si. (Um clichê atual é elogiar o espaço ao se entrar na galeria.) [...] A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é “arte”. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. (O'DOHERTY, 2002, p.3).

Assim, pode-se dizer que o visitante dessas galerias, pertencente ao mundo real, estaria simbolicamente distante do mundo ideal das galerias modernistas e não teria a possibilidade de interação com o contexto ou com a obra; ele seria, segundo O'Doherty, um observador passivo nesses espaços. Percebe-se, portanto, que o autor posiciona sua crítica ao ideário desses espaços puros e neutros para exposições, como limitadores em vez de potencializadores das experiências. Para ele, essa busca marcou a história da arte moderna e pode ser vista como um símbolo desse momento histórico. O'Doherty reflete:

A história do modernismo é enquadrada por esse espaço intimamente; ou melhor, a história da arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos. [...] Vem à mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais do que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX [...]. (O'DOHERTY, 2002, p.3).

Nesse sentido, é importante destacar que muitos autores da contemporaneidade, ao trabalhar o tema dos espaços expositivos, vem dialogando, discordando ou não, com a “ideologia do *Cubo Branco*”. Assim, as transformações no campo expográfico no início do século XX e as reflexões geradas a partir da crítica de O'Doherty mostram-se bastante fecundas para esta pesquisa.

Martin Grossmann, por exemplo – um dos grandes teóricos no campo das artes no Brasil – reitera os argumentos de O'Doherty afirmando que boa parte das obras de arte produzidas no século passado foi idealizada para serem expostas em espaços expositivos cujo contexto buscasse alcançar neutralidade e distanciamento do mundo exterior. (GROSSMANN, 2002).

Josep Maria Montaner (1991) aponta para a existência de possíveis divergências e conflitos dentro dessa temática, alegando que “desde os primeiros tempos do museu moderno, arquitetos e teóricos têm se enfrentado em relação ao tema da ornamentação interior.”

(MONTANER, 1991, p.39 apud GUIMARAENS, p.165, 2012). Ele usa a expressão “*materialidade de fundo*” para referir-se aos espaços expositivos internos dos museus e galerias de arte cuja percepção – por parte dos visitantes – estaria diretamente relacionada ao conjunto das obras de arte expostas e aos elementos arquitetônicos que estruturam e definem o espaço, sobressaindo, portanto, os diferentes tipos e cores dos revestimentos internos especificados para as superfícies.

Já no princípio do século XX, Louis Hautecoeur (1888–1973), mentor do Congresso Internacional de 1934, também destacava em seu discurso a existência de uma bipolaridade envolvendo duas concepções expositivas distintas: “aquela que tende a eliminar toda a ornamentação e aquela que preconiza um ajuste da decoração ao caráter da coleção.” (HAUTECOEUR, 1993, p.57 apud CASTILLO, 2008, p.261).

Ainda em Castillo (2008), os museus e galerias de arte modernas seriam como um reflexo de uma lógica racional, atribuindo-lhe à metodologia didática da escola alemã Bauhaus (1919) – “laboratório de experimentações da necessidade de orientar as disciplinas artísticas para uma práxis mais eficaz às necessidades da vida urbana técnico-industrial” (CASTILLO, 2008, p.62) – como uma possível resposta para entender a propagação do repertório formal de espaços puristas presentes a partir da década de 30 (CASTILLO, 2008). No que se refere à essa condição apresentada pela racionalidade projetual, a autora sinaliza que “o espaço expositivo ideal não se tornou apenas flexível, mas acima de tudo, neutro.” (CASTILLO, 2008, p.61).

Os questionamentos trazidos por Gonçalves (2004) também reafirmam certos imbróglis travados entre os teóricos e arquitetos acerca da temática do Cubo Branco:

[...] alguns especialistas defendem que o lugar ideal da exposição é o espaço “frio”, “neutro”, sendo então importantes as paredes brancas, e que o cubo branco é o recinto da mostra de arte. O fundamento subjacente a essa tese é que a exposição, como a arte em si mesma, é uma experiência autônoma. Rejeitam-se, em geral, o uso de cores no recinto expositivo e, principalmente, qualquer outra teatralização, considerando-se que elas constituem uma interferência na relação do visitante com a obra de arte. (GONÇALVES, 2004, p.43).

Castillo ainda aponta que, mais tarde, diferentes experiências relacionando obra de arte e arquitetura trouxeram outras leituras quanto a neutralidade dos espaços expositivos e passaram a “pôr em xeque o hermetismo do Cubo Branco e sua condição de alheamento espacial ante o mundo ‘real’.” (CASTILLO, 2008, p.162).

É o caso do *minimalismo* ou *arte minimalista*, [Figuras 13 – 15] que despontou no cenário artístico a partir dos anos de 1960 como uma nova experiência relacionando arte e espaço expositivo, cujo preceito de “artisticidade mínima” e redução plástica tornaram-se características fundamentais na propagação do movimento. Para Rosalind Krauss (1941 –), o termo minimalista “aponta para a ideia de redução da arte a um ponto de esvaziamento.”³ (KRAUSS, 1981, p.254, tradução nossa).

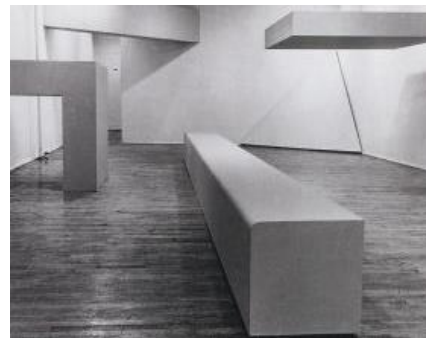
A importância desse movimento para a discussão neste trabalho se deve ao fato de que, segundo Brengel (2015), as obras de arte minimalistas, sobretudo no campo da escultura, incorporavam os espaços expositivos do *Cubo Branco*, de modo que essa condição expositiva asséptica conferisse certo grau de legitimidade às obras em exibição Castillo (2008) e, corroborando essa afirmação, essa legitimidade depende ainda da “presença física e experimental do espectador, que, no ato de sua experimentação perceptiva e conforme sua temporalidade é capaz de dar concretude a sua totalidade, conferindo-lhe significado.” (CASTILLO, 2008, p.159).

Portanto, na tentativa de desenvolver uma correlação entre o *Cubo Branco* e o *minimalismo*, pode-se destacar:

Embora o cubo branco mortifique o espaço em favor da obra, enquanto o minimalismo, ao contrário, vivifica-o ao incorporá-lo à sua obra, é provável que haja similitudes, se não conceituais, ao menos formais entre o minimalismo e o cubo branco. (CASTILLO, 2008, p.158).

O que se coloca, então, é que na medida em que o *minimalismo* se propõe a incorporar suas obras a um espaço neutro como o *Cubo Branco*, buscando sua legitimidade em função da redução plástica e abstrata de suas obras, entende-se que essa condição pode promover, nas

Figura 13 – Instalação de Robert Morris. 1964.



Fonte: Green Gallery.

Figura 14 – Changing Group Exhibition, 1987, New York.



Fonte: Paula Cooper Gallery.

Figura 15 – Exposição "Objects and Logotypes", 1980.



Fonte: Renaissance Society, Chicago.

³ Do original: *The very term minimalism itself points to this idea of a reduction of art to a point of emptiness...* (KRAUSS, 1981, p.254).

palavras de Junqueira (1996), uma relação de interdependência constitutiva entre o objeto e o espaço:

Poderia se objetar que a escultura, tradicionalmente, sempre trabalhou afinal com questões espaciais. Sim, mas o minimalismo e sua concepção estritamente abstrata e redutora radicalizava essa relação, melhor ainda, atua nessa relação. Há uma interdependência constitutiva entre objeto e espaço. (JUNQUEIRA, 1996, p.559).

Portanto, o fato de o *minimalismo* “atuar” e ao mesmo tempo radicalizar esse contexto, nos permite estabelecer uma relação entre a obra de arte e o espaço expositivo que a abriga por considerar o “espaço do Cubo Branco um negativo do objeto minimalista, tendo em vista a neutralidade espacial dessa galeria moderna.” (CASTILLO, 2008, p.160).

Entende-se o *minimalismo*, como uma expressão artística de grande representação por alavancar novos experimentos e reflexões para o campo da arte, sobretudo no que se refere à necessidade de se relacionar com o contexto. Castillo (2008) complementa:

[...] tais experiências, ao se relacionar com o contexto em que se inseriram, romperam tanto com os limites cúbicos (arquitetônicos) das galerias quanto com os limites físicos (plásticos) do objeto artístico. E, à medida que se misturavam à paisagem e tornavam-se ideia, incrementaram a criação de novas linguagens, bem como de uma série de novos termos que romperiam com o hermetismo classicizante do Cubo Branco, fazendo com que essa ideia de espaço ideal para a exposição desse lugar a ideia de exposição como *médium*. (CASTILLO, 2008, p.164).

Diante dos argumentos apresentados anteriormente, deve-se levar em consideração que há um limite tênue entre a neutralidade espacial na tentativa de valorizar a obra de arte *versus* a contextualização da própria obra de arte neste mesmo espaço. Ou seja, é importante salientar e, principalmente, reconhecer a possibilidade de se atribuir ao Cubo Branco algo que o permita operar também de maneira integrada e positiva e não simplesmente de modo estanque ou negativo no espaço expositivo.

Toma-se como exemplo para esclarecer essa questão os argumentos apresentados pela arquiteta e pesquisadora Marta Bogéa (2007) em seu artigo intitulado *Deslocamentos acerca do cubo branco*, cujo discurso reconhece as proposições defendidas por O’Doherty (2002), contudo, questiona-as ao trazer exemplares de obras de arte cujas exibições seriam “impossíveis em outras naturezas de espaço” (BOGÉA, 2007). Bogéa toma como um dos exemplos a obra *Escrita*, [Figura 16] apresentada na exposição “*White Box*” do artista brasileiro Ricardo Carioba (1976 –) na Galeria Vermelho, em São Paulo, no ano de 2004. O

texto da exposição, escrito por Fábio Cypriano (2004), descreve a obra de Carioba da seguinte forma:

Figura 16 – Obra *Escrita* – Ricardo Carioba.



Fonte: Vitruvius.

do lugar” (BOGÉA, 2007).

[...] A maior instalação da exposição “White Box” de Ricardo Carioba seja justamente iluminar o cubo branco da galeria, deixando suas paredes limpas e tendo apenas um tríptico luminoso, no teto, composto por três fontes, uma vermelha, outra verde, outra azul” [...] O vermelho, o verde e o azul – *red, green, blue*, daí RGB – são as cores básicas de fontes para a criação da imagem luminosa no computador. Sobrepostas elas geram o branco. Com isso, não há, no cubo branco, um trabalho de esvaziamento mas sim de sobreposição, de preenchimento. É na relação entre as três fontes luminosas e no percurso do observador que o trabalho, denominado “0=3” se constrói. Aquilo que na tela do computador é experiência visual, no cubo branco se constitui em “vestígios”. (...) E tais vestígios na instalação, se incorporam ao próprio corpo de quem percorre o espaço. (CYPRIANO, 2004).

Bogéa evidencia o papel fundamental da presença do visitante para a ativação do trabalho de Carioba, pois a obra do artista “incorpora o espaço e os corpos como materialidade intrínseca a ela. Reconfigura delicadamente a arquitetura

O que se pode argumentar dentro desse discurso é o fato de que, apesar de a obra de Ricardo Carioba se apresentar em um *Cubo Branco* de uma galeria, “algumas obras tendem a revelar o específico no que se pretende genérico” (BOGÉA, 2007) e, nessa conjuntura de contrapontos, é possível reconhecer os aspectos inerentes da arquitetura, no que se refere à configuração de seus espaços, considerando que “por mais genérico ou padronizado que seja um espaço, sua natureza sempre será particular. E dessa particularidade nascem essas obras. [...] E o que parece garantir neutralidade ao cubo branco é a sua convenção” (BOGÉA, 2007). Mais adiante complementa seu ponto de vista evidenciando a indissociabilidade entre a obra do artista Ricardo Carioba e o espaço expositivo:

Essas obras apontam para um espaço não mais desmobilizado, ao contrário, um espaço potencializado naquilo que melhor lhe cabe. Espaço indissociável em relação às obras, não mais suporte, mas parte integrante das mesmas. Obra constituída pela matéria que a abriga (BOGÉA, 2007).

As palavras do artista plástico francês Daniel Buren (1938 –) também já antecipava essa discussão ao afirmar que o “tal cubo branco e ‘neutro’ não é tão inocente quanto parece

[...]” (BUREN apud CASTILLO, 2008, p.7). O que se coloca em questão, por conseguinte, é o ato intencional e propositivo do artista como sendo a razão pela qual a neutralidade do espaço pode ser rompida, como afirma o artista René Vinçon (1999):

Neutralidade não existe, pela simples razão que essa decisão é uma intenção que tem em si mesma – no caso da exposição de arte – um sentido estético e é pensada, em última análise, como tal. [...] Toda exposição é uma apresentação que implica artifícios. (VINÇON, 1999, p.23 apud GONÇALVES, 2004, p.40).

Assim, para além da crítica de O’Doherty de que os espaços neutros subjugavam o conteúdo da arte exposta nas galerias modernistas, é possível refletir também que não é porque o *Cubo Branco* se propõe neutro que os espaços expositivos dos museus e galerias de arte formulados dentro dessa tendência não estabeleçam nenhum tipo de relação entre obra de arte e o espaço arquitetônico que a exhibe, como reafirma Bogéa: “na arquitetura aparentemente neutra do espaço moderno clássico de exposição – volumetria serena branca, arquitetada numa certa assepsia – esses trabalhos parecem devolver-lhes identidade.” (BOGÉA, 2007).

Considerando que muitos experimentos já foram realizados no campo artístico durante o período moderno, é interessante evidenciar novamente a obra de Ricardo Carioba como um potencial exemplar da atualidade ao incorporar intencionalmente a neutralidade do espaço na condição de legitimá-la e, assim, essa condição permite que a obra seja repetida quantas vezes for necessário, desde que o seu contexto propicie a “caixa branca” necessária para a obra de arte:

[...] por que o cubo branco frente às obras é considerado neutro? Pode-se pensar que para uma pintura barroca talvez a parede branca se apresente mais turbulenta, pois mais contrastante com seu estado, do que um espaço saturado de cor, mais próximo de sua poética! (BOGÉA, 2007).

E a poética da obra de Carioba reside na tentativa de “iluminar” o *Cubo Branco* da galeria, como afirma Bogéa:

Sem o fechamento das paredes as sombras de Carioba se perderiam, assim como a construção do vazio, estourado pelas bordas que interferem nessa constituição. A particularidade então ocorre não num único lugar, mas em lugares como a mesma natureza. Não apenas convencionalizado, mas singularizados na sua totalidade serena. (BOGÉA, 2007).

Esse fato pode estar ancorado, segundo Bogéa (2007), em “uma natureza de recorrências que permite que um espaço codificado seja parte considerada na construção de uma obra” (BOGÉA, 2007). Assim, o *Cubo Branco* poderá potencializar a obra de arte não por isolamento ou por subtrair “todos os indícios que interfiram no fato de que ela é arte”

(O'DOHERTY, 2002, p.3), mas por estabelecer de fato uma relação com a obra. É o que afirma Cypriano (2004):

O cubo branco, templo moderno que separa a obra de arte da sociedade para permitir uma possibilidade de percepção ascética do trabalho artístico, já foi subvertido suficientemente para mostrar que a leitura da arte se faz mais por acúmulo do que por isolamento. Por isso não deixa de parecer contraditório, à primeira vista, que a maior instalação da exposição “White Box” de Ricardo Carioba seja justamente iluminar o cubo branco da galeria, deixando suas paredes limpas e tendo apenas um tríptico luminoso [...]. (CYPRIANO, 2004).

Entende-se, portanto, que as críticas ou reinterpretações da tendência do Cubo Branco carregam um importante significado simbólico no campo da expografia, pois questionam a ideia de um único tipo de espaço expositivo ideal e, assim, permitem explorar diferentes formas de diálogo entre obra de arte e o contexto na qual está inserida, a depender das especificidades em questão.

Vale salientar, ainda, que o próprio Brian O'Doherty, precursor dos estudos sobre essa temática, passou a reconhecer que tal Cubo Branco, hermético e neutro, não se apresenta mais como o mesmo de antigamente. Segundo ele, essa realidade aconteceu devido às novas expressões artísticas que passaram a reinterpretar as características de um espaço expositivo ideal: “O Cubo Branco que eu descrevi há mais de trinta anos não é mais o mesmo lugar. As tensões dentro dele aumentaram. Isso tem a ver com a diversificação das práticas artísticas.” (O'DOHERTY, 2009, p.29, tradução nossa).⁴

Assim, como será colocado a seguir, ao mesmo tempo em que as galerias consideradas “neutras” continuaram ganhando expressão e novas interpretações ao longo do século XX, ocorreu também no campo artístico, a partir das décadas de 60 e 70, novos experimentos relacionando obra-espaço que passaram a influenciar, em grande medida, as novas formas de expor a arte na contemporaneidade.

⁴ Do original: *The white cube I described over thirty years ago is no longer the same place. The stresses on it from within have increased. This has to do with the diversification of artistic practices [...]*. (O'DOHERTY, 2009, p.29).

2.2 Do Site-specific ao Building-specific

Apesar de se manifestarem nas mais variadas formas e linguagens, as expressões artísticas, sobretudo a partir da década de 60, passaram a partilhar uma constante em comum: buscavam promover uma reflexão sobre a relação entre a arte e a vida cotidiana, de maneira a haver uma negociação recíproca entre ambas (CANTON, 2009). Essa condição prenunciava uma nova maneira de se pensar a realidade na contemporaneidade, colocando a figura do espectador cada vez mais como parte integrante da obra de arte.

Nesse sentido, também impulsionados pelos valores do experimentalismo artístico representativos da segunda metade do século XX, os artistas passaram a considerar o termo *Instalação*, ou talvez assim ficou convencionado, como o conjunto de práticas e experimentações artísticas relacionando o espaço arquitetônico (o sujeito à obra de arte), considerando a presença do visitante como ativador dessa totalidade (CASTILLO, 2008). Tomando como premissa os argumentos propostos por Junqueira (1996), Castillo define uma *Instalação* como:

Instalação (e o mesmo se pode dizer de uma exposição) é a obra que exige como totalidade a relação entre o *objeto* instalado (ou coisas abrigadas) num determinado lugar, o *espaço* resultante dessa instalação (alojamento, abrigo) e o *espectador*, cuja presença condiciona-se à existência da obra e vice-versa, dando-lhe concretude por meio de sua *experimentação perceptiva*, na medida em que seus sentidos se apropriam da circunstância imediata da obra, tornando-se parte de sua *totalidade*. (CASTILLO, 2008, p.177).

A autora ainda levanta um ponto interessante ao afirmar que não há nenhuma documentação que comprove cronologicamente o surgimento da *Instalação*. No entanto, apesar disso, afirma que essa prática tem sua gênese nos experimentos das vanguardas artísticas, uma vez que grande parte das obras concebidas desde o início do século XX já apontavam para “um acréscimo de uma intenção à relação obra/contexto” (CASTILLO, 2008, p. 174), como é o caso do já mencionado Espaço *Proun* (1923) de El Lissitzky. Vale relembrar os argumentos de O’Doherty, quando este já anunciava as experimentações de El Lissitzky como “a primeira tentativa séria de mexer com o contexto na qual a arte moderna e o espectador se uniam” (O’DOHERTY, 2002, p. 99). Essa condição tornou o trabalho do artista russo um paradigma na relação entre arte e arquitetura, deixando margens para a reflexão de que as experimentações modernistas de espaços expositivos, de fato, sobrepujaram os espaços neutros fechados.

Assim, considerando a pluralidade das experimentações artísticas promovida pelas *Instalações* é possível relacionar o seu termo “à dimensão expositiva, assim como às experiências das vanguardas do início do século XX e às que se desdobram com o Minimalismo”, como visto na sessão anterior (CASTILLO, 2008, p.177). A condição fecunda desse cenário, portanto, permitiu aos artistas explorarem novas possibilidades no campo expositivo de modo que essa prática convergiria para aquilo que Junqueira denomina de “circunstância da unidade espaço-obra” (JUNQUEIRA, 1996, p.553), ou seja, segundo a autora, representa uma estreita relação entre o espaço físico e a obra de arte.⁵

Levando ainda em consideração as proposições de Junqueira (1996), vale reafirmar os desdobramentos gerados pela produção artística do Minimalismo cuja experiência passou a investigar a questão do espaço como lugar que, segundo Castillo (2008), seria um “espaço real”, alcançando diferentes escalas, como as áreas urbanas, espaços públicos das cidades, rompendo fronteiras e explorando novos caminhos ao promover a ampliação do campo expositivo nas artes plásticas. Junqueira (1996) complementa essa condição ao afirmar:

No entanto, o que se torna única e premente na proposta atual é a intenção manifesta de inserção da Arte no real, na concretude do mundo. O desejo de trabalhar com os dados reais do mundo está patente em quase todas as manifestações a partir dos anos sessenta. A sensação de esgotamento e esvaziamento dos meios plásticos tradicionais ao final dos “cinquenta”, a insatisfação generalizada provocada pela possível “morte da Arte”, pressiona as linguagens da Arte e vai leva-las a explorar novos caminhos. (JUNQUEIRA, 1996, p. 553).

Considerando a “circunstância da unidade espaço-obra” das *Instalações* (Junqueira, 1996), essa relação nos remete às obras consideradas *site-specific* que, segundo a autora, seria o termo minimalista para designar a especificidade da “circunstância” espacial da obra de arte. Em outras palavras, por *site-specific*, subentende-se uma obra de arte que foi concebida especificamente para ser exposta em um local específico e, portanto, é representada “quando o objeto é conteúdo para um determinado lugar” (CASTILLO, 2008, p.174). Uma obra *Site-specific* pode ser elaborada, inclusive, a partir de um espaço da galeria de arte novo ou antigo, espaço urbano construído ou natural. Os argumentos propostos por Castillo (2008) ainda reitera essa condição ressaltando a ideia do lugar como local específico para ativação da obra de arte:

⁵ Junqueira (1996), assim como Castillo (2008), reconhece também que essa condição não é novidade no campo das artes plásticas, pois toma como exemplo as experiências desenvolvidas pelo artista Malevitch, nos trabalhos dos Dadaístas, como também pelos painéis de Monet, ainda no início do séc. XX. (JUNQUEIRA, 1996, p.553).

[...] na medida em que as exposições se tornam o meio de realização da obra, seu espaço parece assumir o papel de ‘lugar’, ou seja, de *site-specific*. O lugar expositivo torna-se, pois o local específico para que a obra ‘se instale’ *in situ*. (CASTILLO, 2008, p.309).

Estreitando a análise acerca do *site-specific*, destaca-se o polêmico episódio ocorrido com a obra intitulada *Tilted Arc* (1981) do artista norte-americano Richard Serra (1939 –) que por motivos políticos sua obra precisou ser removida do local designado, [Figura 17] conforme explica Castillo (2008):

Figura 17 – *Tilted Arc* (1981) – Richard Serra.



Fonte: David Aschkenas.

Vale lembrar a polêmica criada em torno da obra *Tilted Arc*, de Richard Serra, que, depois de haver sido concebida para uma praça em Nova York e nela instalada, foi ameaçada de ser transferida para outro local por razões políticas. Em decorrência disso, antes de vê-la “deturpada” por uma relocação, Serra decidiu destruí-la, justificando: *Remover a obra é destruir a obra*. Isso significava que a transferência da obra inutilizaria toda sua relação específica com o espaço para o qual foi pensada, aniquilando assim não só suas correlações espaciais de escala – forma e estrutura –, mas, sobretudo seu conceito, salvaguardando apenas a sobrevivência de sua função plástica. O exemplo ilustra como a obra contemporânea, interrelacionando-se com o contexto, afasta-se dos conceitos modernos. (CASTILLO, 2008, p. 172).

O caso ocorrido com a obra de arte do artista Richard Serra reafirma o argumento proposto por Junqueira (1996), já mencionado na seção anterior, quando esta aborda a obra de arte e arquitetura na condição de “interdependência constitutiva entre o objeto e o espaço.” (JUNQUEIRA, 1996, p.559).

Assim, como bem pontuou Castillo (2008), o fato de retirar a obra de arte do seu contexto original, independente do motivo, pode prejudicar a obra do ponto de vista artístico, de sua intencionalidade, da especificidade, como também de seu conceito. Por outro lado, é de se considerar que a interdependência constitutiva também pode se apresentar como algo relativo, pois se tratando de questões plásticas e de materialidade do objeto artístico, tal obra continuaria ainda por “existir” e, por essa razão, se apresenta passível de resignificação.

Portanto, ao reconhecer a relatividade da condição de interdependência constitutiva, entende-se aqui que essa relação pode ser atribuída pela intenção de especificidade do artista, assim como pela maneira em que o resultado atingido (relação espaço/obra) reflete na apreciação e experimentação da obra de arte pelo espectador.

Assim, considerando as mais variadas possibilidades de se trabalhar com o contexto de exibição da obra de arte, as experiências no campo da arquitetura, de maneira geral, vem buscando responder aos estímulos “provocados” pelo campo das artes e vice-versa. A necessidade de relacionar a obra de arte com o seu contexto, como visto no exemplo da obra *Tilted Arc*, reforça a importância dos desdobramentos no campo expositivo ocorridos dos últimos anos tendo como influência os experimentos artísticos desde a década de 60.

E nessa conjuntura de diálogo entre arte e arquitetura, Sylviane Leprun (1999) traz as figuras de Daniel Buren [Figura 18] e Richard Serra como grandes exemplos de artistas que trabalham, não somente com espaços e projetos plásticos, mas também com o conhecimento tecnológico especializado, confirmando, portanto, a existência

Figura 18 – *Les Deux Plateaux* (1986) – Daniel Buren. Paris, França.



Fonte: danielburen.com (acesso em abril / 2015)

de um caráter complexo e interdisciplinar para a concepção artística de uma *Instalação*. Canton (2009) ainda enaltece a “busca por um sentido” nos trabalhos desses artistas, mas ressalta que a validação e potencialização de suas obras residem nas “inter-relações entre as diferentes áreas do conhecimento humano.” (CANTON, 2009, p.49).

Esse diálogo entre diferentes áreas também é corroborada por Leprun ao considerar a *Instalação* como uma prática privilegiada por “abordar a interdisciplinaridade artística e a interface que estimula arte e técnica [...] e constitui um verdadeiro território de pesquisa e estabelece uma relação essencial entre as artes plásticas, arquitetura e as ciências humanas.” (LEPRUN, 1999, p.33).

Sendo assim, essa ideia de *Instalação* e sua interdisciplinaridade passaram a influenciar em certa medida as concepções dos projetos de arquitetura para espaços

expositivos contemporâneos. Se o contexto passou a ser um condicionante para a produção artística, a obra de arte, em certas situações, também passou a ser explorada como dado programático para as concepções projetuais. Como sugere o arquiteto e crítico Guilherme Wisnik, surge, então, no contexto de espaços de exposição contemporâneos, o que poderia se chamar de uma “arquitetura site-specific”, ou seja, uma concepção expositiva cuja particularidade arquitetônica estaria no fato de que o edifício seria projetado para abrigar uma obra de arte específica. Dessa forma, essa questão aponta para novos desdobramentos das experimentações arquitetônicas/artísticas no que se refere aos espaços expositivos na contemporaneidade:

Estimular a construção de pavilhões novos e de arquitetos jovens com uma questão arquitetônica interessante, justamente na relação do diálogo com as artes plásticas e na ideia de site-specific, é um conceito que surge nos anos 60 e que está ligado à ideia de produzir obras que sejam pensadas especificamente para um lugar. Portanto, obras que, ao contrário da tradição moderna, a escultura moderna, onde o escultor produzia esculturas abstratas no seu atelier as quais poderiam ser postas em qualquer lugar. Essas esculturas site-specific seriam feitas para incomodar o lugar e para causar relações de tensionamento. **A arquitetura site-specific também pode ser pensada nessa chave: uma arquitetura que não é genérica, não é feita para um programa em abstrato; é feita para uma situação própria que é: um certo terreno, uma certa topografia, uma certa natureza ou um contexto urbano que está em volta e o que esse edifício vai abrigar.**” (WISNIK, 2013, grifo nosso).

É importante destacar que, em certa medida, a ideia de site-specific acompanha a história da arquitetura, uma vez que, em diferentes épocas e contexto, edifícios e monumentos haviam sido construídos a partir de uma relação específica com o lugar. Já no que diz respeito aos edifícios que abrigam exposições, mesmo no modernismo, algumas galerias e museus eram próprios para o lugar em que foram projetados e com fins bastante específicos, conforme mencionado no início desta seção. Contudo, considera-se que essa ideia passou a ser mais explorada a partir da arte e arquitetura contemporâneas.

Então, a partir dessa nova tendência apontada por Wisnik, e na tentativa de fomentar novos estudos sobre a relação entre obra de arte e arquitetura, esta pesquisa busca investigar galerias de arte projetadas e construídas com a ideia de “arquitetura site-specific”. De forma interessante, ao longo do processo de coleta de dados para a pesquisa, em uma entrevista realizada com Rodrigo Cerviño Lopez, o arquiteto paulista levantou a hipótese de que seu projeto arquitetônico para a Galeria Adriana Varejão, construída no Instituto Inhotim em 2008, poderia ser considerado um *Building-specific*.

Ao empregar esse termo, o qual não há registros em referências bibliográficas, o arquiteto faz alusão às obras *site-specific* argumentando que no caso da Galeria Adriana Varejão, o edifício tornou-se específico por abrigar obras específicas e, da mesma forma, as

obras da artista tornaram-se *site-specific* para o edifício por instalarem-se em um *Building-specific*, sugerindo, portanto, uma relação de especificidade entre obra de arte e espaço arquitetônico:

É um prédio que é um '**Building-specific**' para um trabalho, mas (...) depois o trabalho virou um *site-specific* para esse prédio que era um '**Building-specific**'. (LOPEZ, 2014, grifo nosso).

Para além da especificidade do edifício para as obras, Lopez se refere, sobretudo, à especificidade da obra *Celacanto provoca maremoto* (2004) para o edifício, pois originalmente essa obra era composta por um único painel e, ao longo da concepção projetual da galeria da artista, ficou decidido a criação de mais três painéis, conformando as quatro paredes do espaço expositivo no piso superior.

A partir do discurso de Rodrigo, o termo *Building-specific* será compreendido e explorado, portanto, como galerias de arte (edifícios de exposição) projetadas e construídas especificamente para abrigar obras de arte de um dado artista. Assim, esta pesquisa tem interesse em analisar as propriedades espaciais das galerias de arte que se propõem como específicas ao abrigar obras de um único artista, visando compreender de que maneira tais propriedades podem indicar relações singulares de especificidade entre as obras de arte e os edifícios que a contém.

É necessário destacar a importância da intencionalidade na concepção projetual de galerias de arte *Building-specific* e, com isso, considera-se de grande relevância saber se o acervo expositivo foi, de fato, usado como um parâmetro para as tomadas de decisão de projeto das galerias de arte selecionadas para o estudo. Também, essa conjuntura ainda requer um estudo de como se deu o diálogo entre os atores envolvidos: curadores, artistas, arquitetos, empresários, etc. na concepção das galerias de arte. Não somente, a análise das propriedades espaciais vai permitir investigar, a partir da experiência do visitante, a narrativa expográfica nessas galerias de acordo com a configuração espacial e disposição das obras de arte.

A partir do momento em que se estuda as relações de especificidade entre a obra de arte e arquitetura, não se objetiva ao final afirmar se as galerias são ou não *Building-specific* ou determinar aspectos qualitativos quanto a esses espaços; em vez disso, busca-se evidenciar certas características nas edificações que favorecem um tipo singular de experiência para os visitantes das galerias. Ainda, como o termo *Building-Specific* surgiu ao longo da pesquisa, a partir do arquiteto Rodrigo Cerviño Lopez, que projetou uma das galerias, ele será utilizado aqui como ponto chave para análise.

Portanto, na tentativa delinear a investigação das concepções projetuais e propriedades espaciais atreladas às experiências dos visitantes nas galerias em questão, a próxima seção apresenta a metodologia de pesquisa considerando procedimentos analíticos que envolvem as visitas ao Instituto Inhotim, entrevistas com curador, artistas e arquitetos e interpretação e análises a partir da Teoria da Lógica Social do Espaço. (HILLIER; HANSON, 1984).

2.3 Metodologia da Pesquisa

Na tentativa de investigar as propriedades espaciais e experiências dos visitantes em três galerias projetadas para artistas específicos no Inhotim, a pesquisa foi delineada através de um conjunto de procedimentos metodológicos. A revisão bibliográfica e o aprofundamento no referencial teórico levaram em consideração autores nos campos da história da arte e arquitetura moderna e contemporânea e da museologia (expografia), cujas ideias e argumentos permearam todas as etapas do processo investigativo.

A visita ao Instituto Inhotim constituiu o ponto de partida para o estudo das galerias e construção dos roteiros de entrevistas com curador, artistas e arquitetos. Em seguida, a realização das entrevistas e suas interpretações se constituíram como o ponto chave para análise das concepções projetuais e propriedades espaciais das três galerias. A partir da sequência de entrevistas foi possível investigar a intenção de se projetar uma galeria para artista específico no Inhotim, assim como a maneira como ocorreu o diálogo entre esses três atores no desenvolvimento dos projetos de cada galeria. A análise das entrevistas sobre as concepções projetuais e os procedimentos analíticos da Sintaxe Espacial, fundamentam os estudos dos percursos dos visitantes e as condições de especificidade entre espaço e obra de arte, o que permite evidenciar suas possíveis características como *Building-specific*.

Considera-se que as ferramentas sintáticas oferecem uma ampla investigação do espaço do ponto de vista morfológico. Assim, são identificados os elementos constituintes do espaço arquitetônico com o intuito de obter as medidas sintáticas, grafos justificados para análise das narrativas; Isovistas e Visão Serial para explorar os campos de visão do visitante nas galerias.

2.3.1 *Visita ao Instituto Inhotim*

A visita de uma semana no Instituto Inhotim, focadas, sobretudo, nas três galerias escolhidas, foi fundamental tanto para a estruturação e recorte desta pesquisa, quanto para a posterior análise das suas propriedades espaciais. A necessidade de visitar o Inhotim se deu no sentido de conhecer e observar o lugar ora como visitante, ora como pesquisador. Na ocasião, o olhar como visitante permitiu uma imersão no universo artístico, deixando-se levar pelo contexto do lugar, cuja relação entre arte, arquitetura e natureza foi contemplada através de um olhar menos questionador e mais apreciativo. Ao se colocar como pesquisador, o olhar se voltou para um caráter mais investigativo e provocativo, onde a experiência do lugar passava a ser questionada a cada momento.

Fez-se também o registro fotográfico dos percursos realizados dentro das galerias objetivando construir uma série de visões sucessivas de cada ponto no espaço na tentativa de investigar certos atributos que os compreendem. Assim, na medida em que o espaço foi explorado e percorrido, novas indagações surgiram, formulando, ao mesmo tempo, perguntas e respostas para esta pesquisa.

2.3.2 *Entrevistas com arquitetos, artistas e curador*

Considerado um recurso de grande relevância para o presente trabalho, foram realizadas entrevistas com os arquitetos que projetaram as galerias selecionadas e os respectivos artistas, assim como com a curadoria do Inhotim, com o objetivo de compreender o processo de concepção projetual das galerias e as percepções dos envolvidos quanto aos resultados construídos.

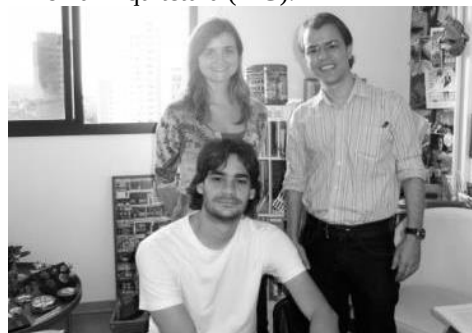
As entrevistas foram semiestruturadas e seguiram três roteiros específicos, um para cada categoria de entrevistados. Para a elaboração desses roteiros de entrevistas, foram exploradas as questões associadas aos objetivos desta pesquisa e, para uma maior fluidez no momento dos encontros, foram

Figura 19 – Entrevista com o escritório Arquitetos Associados (MG).



Fonte: Autor.

Figura 20 – Entrevista com o escritório Rizoma Arquitetura (MG).



Fonte: Autor.

realizados alguns estudos sobre os artistas e arquitetos em questão visando compreender o conjunto de seus trabalhos. Quanto aos artistas, de forma mais específica, buscou-se previamente um conhecimento de suas obras para a compreensão da linguagem e discursos de cada um deles nas entrevistas, assim como os possíveis rebatimentos de suas particularidades para as análises posteriores dos espaços das galerias.

Dessa forma, as entrevistas foram realizadas com os seguintes escritórios de arquitetura, artistas e curadores:

Escritórios de arquitetura:

1) Arquitetos Associados [Galeria Miguel Rio Branco];

A entrevista ocorreu em 11 de novembro de 2013, no escritório do grupo em Belo Horizonte, com a presença de toda a equipe de arquitetos: Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Alexandre Brasil Garcia, Paula Zasnicoff Cardoso, exceto André Luiz Prado. [Figura 19]

2) Rizoma Arquitetura [Galeria Psicoativa Tunga];

A entrevista foi realizada em 11 de novembro de 2013, Belo Horizonte, no escritório da dupla de arquitetos, com a presença de Thomaz Regatos e Maria Paz. [Figura 20]

3) TACOA Arquitetos [Galeria Adriana Varejão];

A entrevista foi realizada em 6 de fevereiro de 2014, São Paulo, no escritório da dupla de arquitetos Rodrigo Cerviño Lopez e Fernando Falcon. O entrevistado foi Rodrigo Cerviño Lopez, principal autor do projeto, que teve Fernando Falcon como colaborador.

Artistas:

1) Adriana Varejão;

A entrevista foi realizada em 11 de fevereiro de 2014, no Rio de Janeiro, na casa-atelier da artista localizado no bairro do Jardim Botânico.

2) Miguel Rio Branco;

A entrevista foi realizada em 13 de fevereiro de 2014, em Araras (Rio de Janeiro), na casa-atelier do artista.

3) Tunga;

A entrevista foi realizada em 21 de fevereiro de 2014, por telefone (Recife – Rio de Janeiro), pelo fato de o artista, na ocasião, estar impossibilitado de receber visitas em função de uma série de trabalhos.

Curadores:

1) Curadoria do Inhotim;

A entrevista foi realizada com Júlia Rebouças, parte da equipe curatorial do Inhotim, em 19 de novembro de 2013, em Belo Horizonte. É importante destacar, como será visto no seção 3, que as galerias estudadas não tiveram a figura de um curador específico para cada uma delas, e sim “a curadoria do Inhotim”, coordenada na época por Allan Schwartzman e pelo diretor artístico Jochen Volz, tendo como membros Rodrigo Moura e Júlia Rebouças. Esta, por sua vez, não integrava a equipe curatorial quando foram realizados os projetos da Galeria Adriana Varejão e Miguel Rio Branco.

Ainda como parte dessa etapa, além das entrevistas com os arquitetos, artistas e uma das curadoras, outras foram realizadas de modo que pudessem complementar posteriormente o processo de análises. Sendo assim, foram realizadas entrevistas também com alguns monitores que trabalham nas galerias do Inhotim; Jeanine Toledo, Coordenadora de Projetos da Fundação Casa França-Brasil (RJ); e Cêça Guimaraens, na época, coordenadora do Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Interpretação e análise das entrevistas

Após a realização das entrevistas, deu-se início ao processo de suas respectivas transcrições afim de que pudessem ser documentadas para análise e consultas posteriores. As transcrições permitiram o cruzamento de pontos chave identificados na fala dos entrevistados, na busca por revelar os argumentos que pudessem contribuir para essa pesquisa.

As interpretações desses argumentos estão relacionadas aos estudos de Thomas Markus e Deborah Cameron (MARKUS e CAMERON, 2002) ao reconhecerem a importância dos *textos* como discursos fundamentados em teorias e preceitos de determinada área. Para o campo da arquitetura, consideram que o projeto do edifício não é fruto de uma ação ou prática isolada representada apenas pela linguagem do desenho, mas, sobretudo resultado de uma linguagem textual, ou *texto*, que o precede; de tal maneira que o edifício *per se* se tornará um

discurso e suas “estratégias projetuais” podem ser evidenciadas e interpretadas a partir dele. O texto passa a ser um instrumento de legitimação e compreensão do projeto arquitetônico e, portanto, nesta pesquisa, busca-se a partir das entrevistas semiestruturadas realizadas com cada parte envolvida – curador, artistas e arquitetos – fragmentos textuais, ou *textos*, que evidenciem suas particularidades durante o processo de concepção de cada galeria na tentativa de analisar em que medida o discurso arquitetônico e o discurso artístico podem ser relacionados e analisados de acordo com as propriedades espaciais das próprias galerias.

Nesse processo, considerou-se fundamental a análise da intenção e desdobramentos projetuais em se conceber uma galeria para artista específico, assim como o tipo de diálogo que ocorre entre curador, artista e arquiteto visando esse objetivo.

2.3.3 *Análise das propriedades espaciais das galerias de arte a partir da Teoria da Lógica Social do Espaço – Sintaxe Espacial (1984)*

A Teoria da Lógica Social do Espaço – também conhecida como Sintaxe Espacial (HILLIER; HANSON, 1984) – surgiu a partir dos anos de 1970 na *The Bartlett School of Architecture* – University College of London, na Inglaterra. Os estudos e aporte teórico foram publicados no ano de 1984 no livro *The Social Logic of Space* (HILLIER; HANSON, 1984) e teve como embasamento os estudos advindos da morfologia da arquitetura (STEADMAN, 1983), cuja teoria residia em representar e classificar os atributos das edificações levando em consideração sua forma e estrutura espacial arquitetônica, além de compreender os limites e probabilidades de geração de novos arranjos arquitetônicos. (AMORIM, 2007).

Os conceitos e procedimentos da Sintaxe Espacial entendem o espaço como fonte de conhecimento e, portanto, apontam para a reciprocidade entre os padrões sociais (sociedade) e organização espacial (espaço). Ou seja, consideram que o espaço arquitetônico interfere nas relações sociais e, da mesma forma, as relações sociais interferem no espaço arquitetônico. Essa condição representa uma realidade no comportamento dos indivíduos, sobretudo em suas tomadas de decisões no cotidiano, seja pelo movimento (mudança de direção) ou campo de visão (direcionamento do olhar). Desse modo, a organização espacial se revela como resposta – a partir de seus arranjos espaciais – aos diferentes estímulos da sociedade, se apresentando como ferramenta de materialização e tradução de “solicitações” dentro de uma “lógica social”. Assim, as regras ou regulamentos estabelecidos por uma estrutura social se

apresentam impregnadas na estrutura espacial, como, por exemplo, a necessidade de um espaço que permita um maior controle de acesso entre seus habitantes (funcionários de um museu, por exemplo) e visitantes (turistas em um museu, por exemplo), que promovam a integração entre os visitantes em um determinado espaço, ou simplesmente induzi-los ou restringi-los a passarem por certos espaços em determinadas situações. Ainda, no caso das instituições museais, aponta-se para as novas estratégias projetuais da arquitetura e curadoria em museus e galerias que necessitam, por exemplo, induzir o movimento e o olhar dos visitantes levando em consideração uma narrativa expográfica específica. No entanto, é válido destacar que essas condições não atuam com um caráter determinístico, mas sim como um campo de possibilidades que, por sua vez, pode não ser seguido ou respeitado pelos indivíduos e, portanto, o espaço está sujeito a novas interpretações, experimentações e, até mesmo, violações.

Para Silva (2010), os desdobramentos e contribuições da Sintaxe Espacial se diferenciam das demais teorias urbanas e arquitetônicas tradicionais, pois, enquanto estas descrevem os artefatos arquitetônicos e urbanos em termos de estilos, formas e/ou funções, a sintaxe descreve-os em termos de suas propriedades mórnicas mais significativas.

Levando em consideração essa condição, a Sintaxe Espacial, portanto, se apresenta como um conjunto de técnicas e métodos que permitem descrever, representar, quantificar e interpretar as configurações espaciais do ambiente construído, visando identificar tipos de padrões espaciais que constituem uma lógica social para o ordenamento de seus espaços. (HILLIER; HANSON, 1984).

Esta relação entre estrutura espacial (espaço) e a estrutura social (sociedade) estão associadas de maneira a formatar três importantes leis do objeto (HILLIER; HANSON, 1984) que permeiam todo o contexto da Teoria da Lógica Social do Espaço: (a) as leis que partem **do espaço arquitetônico propriamente dito**, pois considera a existência de regras de caráter puramente espacial seja no contexto edifício ou urbano e, portanto, condiciona as tomadas de decisões dos indivíduos nesses espaços e, segundo Hillier (1989), essa é uma condição que demonstra que o espaço por si não se apresenta de maneira passiva e, sim, ativa. (b) as leis que partem **da sociedade para o espaço**, pois considera que os padrões sociais, ou seja, a maneira como os indivíduos utilizam e incorporam o espaço, estejam materializados espacialmente. Por fim, a última lei, (c) **do espaço para a sociedade**, considera que a organização espacial pode interferir nos padrões sociais.

Entende-se que as três leis da Teoria da Lógica Social do Espaço subjacentes ao objeto não se apresentam de forma isolada e independente, tampouco, hierárquica, mas, sobretudo de maneira conjunta e integrada entre si. Ainda, evidenciam a reprodução de distintas organizações espaciais de cidades e edifícios em diferentes partes do mundo, por considerar que a sociedade também se organiza de maneira distinta, sobretudo, por seus aspectos socioculturais. Essa condição, portanto, é denominada por Hillier (1989) de “cultura espacial”. No entanto, o autor alerta para o fato de que a estrutura espacial – expressa pelos possíveis arranjos espaciais – não se apresenta unicamente como uma reprodução das estruturas sociais, pelo contrário, é considerado como elemento intrínseco delas.

Tratando-se, portanto, de uma teoria que investiga a inter-relação entre espaço e sociedade, a Sintaxe Espacial vem sendo amplamente utilizada e aplicada em pesquisas de diversas naturezas e campos do conhecimento. No caso de museus e galerias de arte, diversas pesquisas (PEPONIS e STAVROULAKI, 2003; PSARRA, 2009; TZORTZI, 2005; ZAMANI, 2009) passam a investigar os espaços expositivos a partir da Sintaxe Espacial, tanto do ponto de vista de como esses espaços foram estruturados e utilizados, tanto pela experiência perceptiva de seus visitantes. Dentre elas, Kali Tzortzi (2005) buscou relacionar os projetos de espaços expográficos em dois museus levando em consideração suas estratégias projetuais e interferências na maneira como os visitantes exploram e experienciam seus espaços. Peponis e Stavroulaki (2003), por sua vez, procuraram analisar a proposta do arquiteto Carlos Scarpa para o Museu Castelvecchio, em Verona, no que se refere a disposição das esculturas e pinturas e seus desdobramentos no campos de visão e percurso dos visitantes. Por fim, Pegah Zamani (2009) buscou investigar as estratégias de projeto arquitetônico e curatorial dos museus de arte e a maneira como eles constituem a dimensão espacial, tomando como objeto de estudo as galerias do *High Museum of Art* em Nova York.

Dada a amplitude dos procedimentos metodológicos que compõe a Sintaxe Espacial, a presente pesquisa fará uso de parte das análises sintáticas dessa teoria, como será visto na etapa subsequente, com o intuito de analisar as propriedades espaciais das galerias de arte, assim como o percurso e movimentação dos visitantes ao longo dos espaços – considerando que – à medida que se deslocam – obtêm-se campos de visão distintos e, conseqüentemente, diferentes formas de interação com o espaço expositivo e suas respectivas obras de arte.

Procedimentos e técnicas de análise aplicados na pesquisa

Segundo Hanson (1998), “as relações espaciais existem onde há qualquer tipo de ligação entre dois espaços”⁶ (HANSON, 1998, p.22, tradução nossa). Dessa forma, na tentativa de demonstrar essa condição, toma-se como referência um exemplo [Figura 21] representando dois espaços **a** e **b** conectados através de um acesso que, por sua vez, favorece uma “relação” entre dois espaços, denominada pela Sintaxe Espacial de permeabilidade. Além disso, esse exemplo demonstra uma relação simétrica – no sentido algébrico – considerando que **a** está para **b**, assim como **b** está para **a**. No entanto, pode-se considerar que a relação espacial entre os dois espaços pode ser alterada com a inserção de pelo menos um terceiro espaço. Dessa forma, essa condição permite estabelecer o posicionamento de cada um dos espaços em relação aos demais do sistema, possibilitando, portanto, uma análise de sua configuração espacial.

Nesse sentido, a configuração espacial pode ser definida quando “as relações existentes entre dois espaços são alteradas na medida em que relacionamos esses espaços com um terceiro ou, na verdade, com qualquer número de espaços” (HILLIER; HANSON; GRAHAM, 1987, p.363, tradução nossa)⁷. No exemplo ao lado [Figura 22] percebe-se que os espaços **a** e **b** estão diretamente conectados ao espaço externo **c** com uma relação de simetria. O segundo exemplo [Figura 23] mostra que apenas o espaço **a** está conectado ao espaço externo **c** apresentando uma relação assimétrica, significando que o indivíduo, iniciando seu percurso no espaço **c**, precisa passar pelo espaço **a** para acessar o espaço **b**.

Figura 21 – Espaço **a** e **b**.

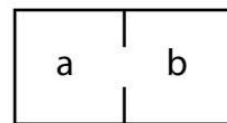


Figura 22 – Espaço **a** e **b** conectados ao espaço **c**.

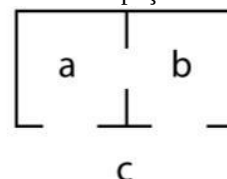


Figura 23 – Espaço **a** controla o percurso de **c** para **b**.

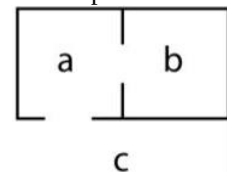


Figura 24 – Grafo representando o exemplo da figura 22.

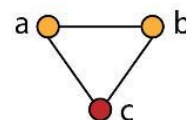
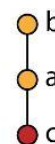


Figura 25 – Grafo representando o exemplo da figura 23.



Fontes 21 a 25: HANSON (1998).
Editado pelo autor.

⁶ Do original: *Spatial relations exist where there is any type of link between two spaces.* (HANSON, 1998, p.22).

⁷ Do original: *Configuration is defined in general as, at least, the relation between two spaces taking into account a third, and, at most, as the relations among spaces in a complex taking into account all other spaces in the complex.* (HILLIER; HANSON; GRAHAM, 1987, p.363).

Isso significa que a relação entre o espaço **a** e **b** foi alterada quando o espaço **c** é levado em consideração. Portanto, fica claro que a configuração espacial, representada pelos *grafos* – que por sua vez será detalhado mais adiante – se apresentou de maneira distinta nos dois exemplos: o primeiro com uma relação simétrica [Figura 24] enquanto o segundo assimétrica. [Figura 25] Além disso, as ilustrações demonstraram que no segundo exemplo o espaço **a** controla o percurso de **c** para **b**; e no primeiro exemplo essa condição não se aplica. (HANSON, 1998).

Considerando os exemplos acima descritos, pode-se entender, portanto, que os espaços onde indivíduos e grupos desenvolvem suas atividades diárias se organizam a partir de elementos constituintes da forma arquitetônica (AMORIM, 2007), denominados como o conjunto de *barreiras* e *permeabilidades* e esse sistema, por sua vez, se apresenta como condicionante do **movimento** e **visão** dos indivíduos. (HILLIER; HANSON, 1984).

Nesse sentido, as barreiras e permeabilidades podem ser representadas por diversos elementos, tais como: paredes, divisórias, mobiliários, portas, janelas, objetos opacos, translúcidos, transparentes, etc. Em galerias de arte, por exemplo, [Figura 26] as obras de arte expostas também podem condicionar o movimento e visão dos visitantes a depender de suas características materiais e natureza artística: escultura, pintura, projeção, etc. No caso de uma escultura, por exemplo, [Figura 27] localizada no centro de uma sala de exibição, o visitante é condicionado à circundar a obra para apreciá-la. Essa condição passa a ser diferente no caso das pinturas (quadros), onde geralmente, estão fixadas em paredes ou divisórias, sugerindo uma dinâmica diferente no percurso do visitante. [Figura 28] Vale ressaltar ainda situações em que o visitante pode visualizar determinado espaço, mas não pode acessá-lo em função da natureza de certas

Figura 26 – Planta baixa com divisórias.

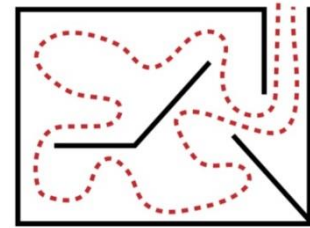


Figura 27 – Obra de arte condicionando o movimento e olhar dos visitantes.

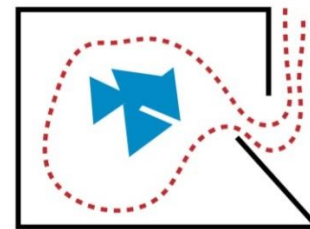


Figura 28 – Pinturas fixadas nas paredes e percurso do visitante.

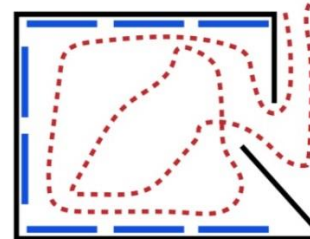
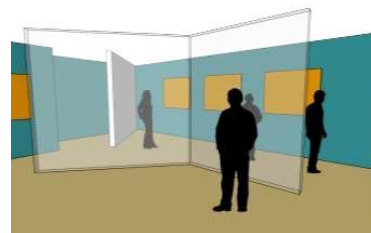
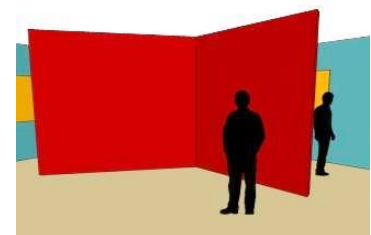


Figura 29 – Divisória opaca em vermelho. Abaixo: divisória transparente.



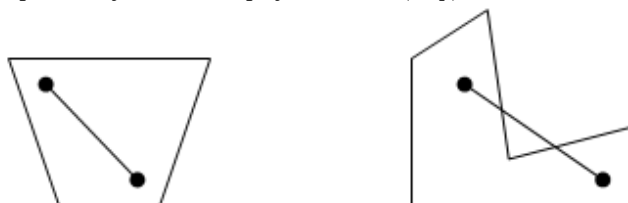
Fontes 26 a 29: Autor.

barreiras, [Figura 29] como no caso de um vidro transparente ou obstáculos que estejam a uma altura próxima do joelho (*knee level*). Portanto, são elementos que podem impedir o acesso para o espaço subsequente, mas não impossibilita de visualizá-lo.

Dessa forma, em relação à visibilidade e campos visuais, a pesquisa adota como análise três condições necessárias para conformar o conjunto de barreiras e permeabilidades nas análises das galerias de arte. Considera-se, então, a **transparência** como primeira condição que permite visualizar espaços adjacentes e não-adjacentes a partir de outros espaços. A segunda, **opacidade**, na condição de impedir que o indivíduo visualize os demais espaços adjacentes ou não a partir de um espaço e a terceira, o **translúcido**, na condição de permitir de maneira ainda parcial que o indivíduo visualize espaços adjacentes e não-adjacentes a partir de outros espaços. (AMORIM, 2007).

Levando em consideração o conjunto de barreiras e permeabilidades que configuram o espaço arquitetônico, a Sintaxe Espacial considera ainda que os espaços de qualquer natureza podem ser decompostos em unidades elementares bidimensionais de forma que qualquer indivíduo que esteja inserido nele tenha a possibilidade de interagir com todos os demais desse mesmo espaço, atribuindo-lhes uma constante relação entre acessibilidade e visibilidade, onde todos os indivíduos passam a circular e interagir no mesmo espaço e ao mesmo tempo, estabelecendo padrões de co-presença e co-ciência (HILLIER; HANSON, 1984). Portanto, essas unidades elementares bidimensionais recebem o nome de **Espaços Convexos** e, por definição, se apresentam de maneira que “nenhuma linha pode ser traçada entre quaisquer dois pontos do espaço que passe por fora dele”⁸ (HILLIER; HANSON, 1984, p.98, tradução nossa). A ilustração abaixo demonstra que o polígono da esquerda (espaço convexo) permite a conexão direta entre os dois pontos, diferentemente do polígono da direita (espaço não-convexo ou côncavo), que não permite tal condição. [Figura 30].

Figura 30 – Representação de um espaço convexo (esq.) e não-convexo [côncavo] (dir.)

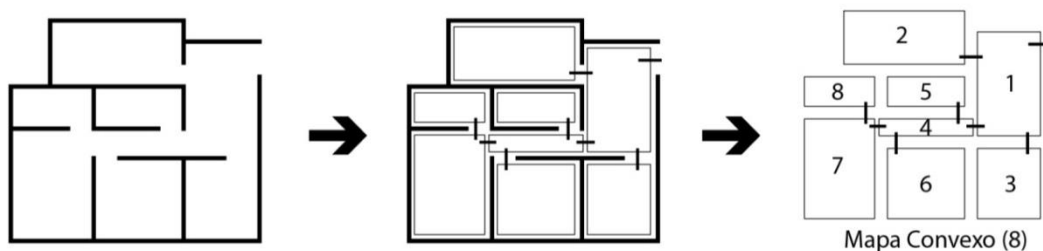


Fonte: Autor.

⁸ Do original: *convex space: no line drawn between any two points in the space goes outside the space.* (HILLIER; HANSON, 1984, p.98).

Nesse sentido, a decomposição analítica do conjunto de espaços convexos de determinado arranjo espacial pode ser representada no plano arquitetônico a partir de um **Mapa Convexo** cujo processo de elaboração faz uso do software *AutoCAD*⁹ e segue as seguintes etapas: i) a planta baixa é selecionada e aberta no referido programa; ii) em seguida, a planta baixa passa a ser decomposta em polígonos convexos, levando em consideração suas barreiras e permeabilidades; iii) uma vez as conexões estabelecidas, o mapa convexo está finalizado e o arquivo passa a ser salvo e exportado em formato *.dxf* para, então, ser importado em outros softwares de análise, a exemplo do *Depthmap* que será visto mais adiante. Assim, o Mapa Convexo no exemplo da ilustração abaixo [Figura 31], considerando os métodos para sua elaboração, assim como os elementos que conformam seus espaços (conjunto de barreiras e permeabilidades), apresentou um total de oito espaços convexos.

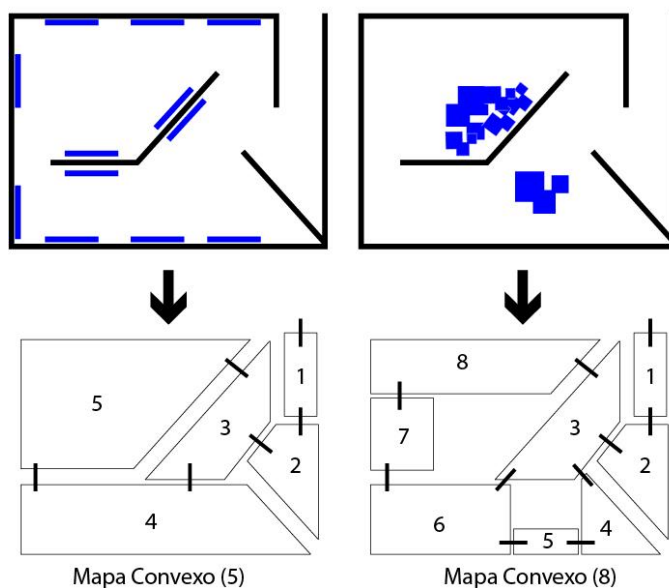
Figura 31 – Representação da planta baixa e elaboração do Mapa Convexo.



Fonte: Autor.

Como comentado anteriormente, tomando como exemplo as galerias de arte, a disposição e localização de seu acervo nas salas de exibição podem condicionar e influenciar o movimento e visão dos visitantes. Além disso, pode-se considerar que a inserção ou a remoção de obras de arte no espaço expositivo sugere alterações na configuração espacial da galeria e, consequentemente, no número de espaços convexos. Desse modo, para

Figura 32 – Galeria de arte com pintura/fotografia (esq.) e escultura (dir.).



Fonte: Autor.

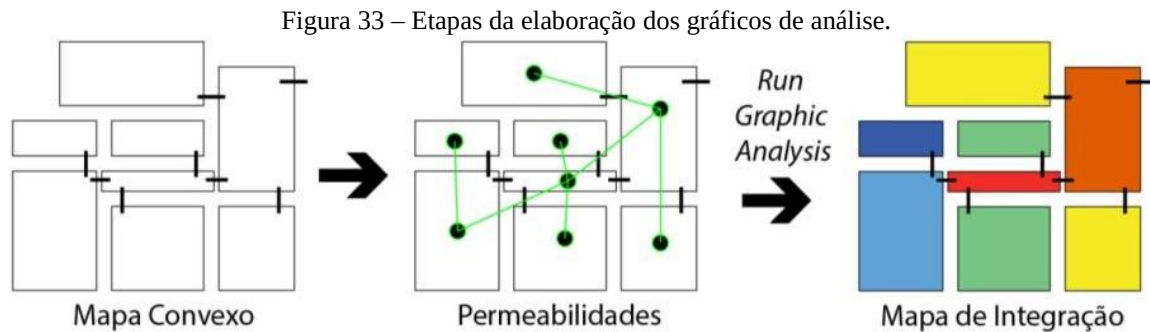
⁹ AutoCAD: software desenvolvido pela Autodesk © 1982 e utilizado para elaboração de desenho técnico em 2D e 3D. Amplamente utilizado por arquitetos e engenheiros em geral.

demonstrar tal situação, o exemplo ao lado [Figura 32] considera a mesma galeria de arte com acervos distintos: a primeira possui uma coleção exclusiva de pinturas e fotografias fixadas nas paredes, enquanto a segunda apresenta somente esculturas localizadas no piso. Após a elaboração dos Mapas Convexos para cada situação, é possível observar alterações no número de espaços convexos, assim como a fragmentação de seus espaços, sobretudo com a introdução de obras escultóricas. Ou seja, o mesmo espaço de exposição se apresenta de maneira distinta ao expor esculturas e pinturas/fotografias. Essa investigação das duas condições, portanto, visa demonstrar que a inserção de certos elementos – barreiras e permeabilidades – pode promover alterações na configuração espacial de espaços de diversas naturezas, não somente expográficos, mas residenciais, institucionais, comerciais, espaços urbanos, etc.

Será considerado também para esta pesquisa a utilização de uma ferramenta computacional cujo processamento de dados é desenvolvido a partir da importação de diferentes representações espaciais, tais como plantas baixas e Mapas Convexos. Trata-se do software *Depthmap*¹⁰, desenvolvido por Alasdair Turner na *University College of London*, que permite analisar e representar a configuração de determinado sistema espacial levando em consideração um conjunto de medidas sintáticas. Além disso, este software permite gerar campos visuais de acordo com o posicionamento do indivíduo no espaço, a partir de um instrumento analítico denominado de *Isovista* que será delineado mais adiante. Partindo de um vasto número de medidas sintáticas processadas pelo software, será considerado para a presente pesquisa duas delas: a conectividade e a integração.

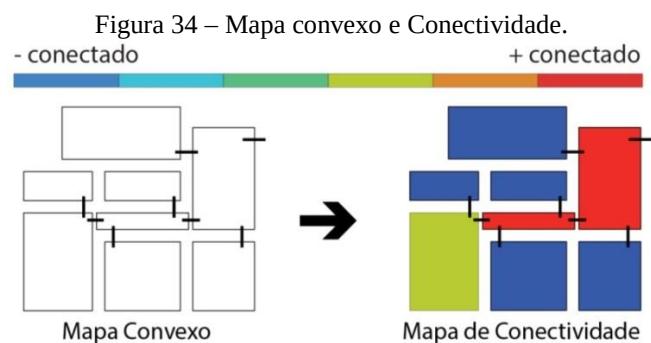
Para que as medidas sintáticas sejam processadas pelo software *Depthmap*, o primeiro passo consiste em reconhecer o conjunto de linhas recém-importado (em formato *.dxf*) como um Mapa Convexo. Em seguida, conectam-se todos os espaços permeáveis do sistema a partir de linhas (*links*). Como etapa final, as conexões entre cada espaço convexo passam a ser processadas pelo software (*Run Graphic Analysis*) e, na sequência, as medidas sintáticas representativas do Mapa Convexo são exibidas de acordo com os padrões definidos. Como citado anteriormente, a pesquisa vai utilizar a conectividade e a integração como medidas sintáticas para análise das galerias. [Figura 33]

¹⁰ TURNER, A. *Depthmap*: software registrado pela University College London – Copyright © 2006 UCL



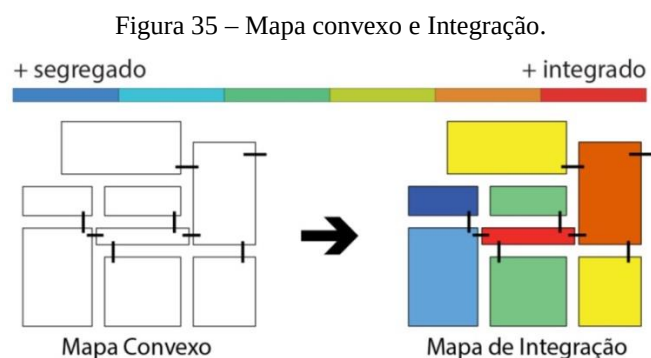
Fonte: Autor.

A **conectividade** é uma medida sintática analisada através da relação entre um espaço e os imediatamente adjacentes a ele, considerando o número de conexões ou permeabilidades diretas entre os espaços vizinhos. Por essa razão, a conectividade se apresenta como uma medida local. [Figura 34] Para esta medida, quanto maior for o número de conexões mais conectado é o espaço (representado por cores mais quentes) e, do contrário, menos conectado (representado por cores mais frias).



Fonte: Autor.

A **integração**, por sua vez, é uma medida sintática que diz respeito a profundidade relativa de um espaço com relação a todos os demais do sistema. Por essa razão, a integração se caracteriza como uma medida global. Essa condição permite determinar se um espaço se apresenta de maneira



Fonte: Autor.

integrada ou segregada. Para o primeiro, quanto menos profundo for um espaço em relação aos demais maior será sua integração. Para o segundo, quanto mais distante for um espaço em relação aos demais é considerado o mais segregado do sistema. [Figura 35] O valor de integração é medido pela Relativa Assimetria (RA) cuja fórmula pode ser expressa pela relação entre a profundidade média do sistema (MD) e o número total de espaços que compõe o sistema (k). Os espaços cujos valores se aproximam de 1 apresentam-se menos acessíveis,

ou seja, mais segregados enquanto os espaços cujos valores se aproximam de 0 apresentam-se mais acessíveis, portanto, mais integrados (HILLIER; HANSON, 1984).

$$RA = \frac{2(MD - 1)}{k - 2} \quad (1)$$

A profundidade média do sistema (MD) pode ser obtida pela razão entre a soma da profundidade de cada espaço e o número de espaços do sistema excluindo o espaço de origem. Portanto, $MD = \sum d / k - 1$.

No entanto, o valor da Relativa Assimetria (RA) é utilizado na condição de comparação entre sistemas sintáticos de mesmo tamanho, ou seja, aqueles que apresentam a mesma quantidade de espaços convexos – o que restringe sua utilização para comparação entre sistemas distintos. Um novo procedimento pode ser aplicado na tentativa de comparar diferentes sistemas através da transformação da Relativa Assimetria (RA) para Real Relativa Assimetria (RRA) a partir da seguinte equação:

$$RRA = \frac{RA}{D} \quad (2)$$

Onde, D se apresenta como o valor teórico da Relativa Assimetria de sistema de mesmo número de espaços. A transformação para obter o valor de integração, portanto, dar-se a partir da inversão dos valores de Real Relativa Assimetria ($1/RRA$). Assim, os valores de integração para este trabalho serão dados pelo RRA calculados pelo já citado software *DepthMap* atribuindo-se como representação cores quentes aos espaços mais integrados e cores frias aos espaços mais segregados.

Sendo assim, o conjunto das ferramentas sintáticas como metodologia de pesquisa permitiu explorar as propriedades espaciais das galerias projetadas para abrigar obras de arte de artistas específicos, sobretudo ao analisar as condições de definições prévias das obras de arte a serem expostas, as relações de especificidade entre espaço e obra e os possíveis rebatimentos dessas condições na experiência do visitante nas galerias.

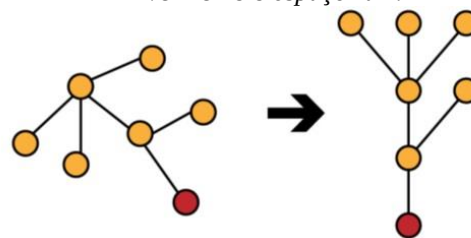
Sobre a Narrativa expográfica

As narrativas são formas de estruturação do espaço cujo propósito busca alcançar efeitos específicos na percepção do visitante (NÓBREGA; AMORIM, 2002; PSARRA, 2009). Sua construção pode ser desenvolvida a partir de diferentes situações, como por exemplo, frente à problemática conceitual da exposição, às questões arquitetônicas e, de forma recorrente, frente ao que se acredita ser a melhor forma de interação entre a proposta do museu e seu público por meio do espaço. (CURY, 2005).

Cury (2005) aponta dois tipos fundamentais de narrativas: a primeira enquadra as exposições em uma organização espacial linear (sequencial, passo a passo e com começo, meio e fim), quando a compreensão de um momento depende do anterior, e a segunda episódica ou aleatória, quando o público faz as suas escolhas e constrói criativamente seu caminho (face ao que está apresentado). A narrativa sequencial e linear permite conduzir o visitante enquadrando-o em um percurso sucessivo, de maneira que, ao final do percurso poderá visualizar toda coleção disposta em cada espaço percorrido da galeria. Do contrário, a narrativa não-sequencial ou aleatória, favorece rotas alternativas para o visitante e, por consequência, possibilita a ocorrência de eventos não previstos, como por exemplo, encontros e desencontros.

Para este estudo, além dos mapas convexos, os **grafos justificados** também serão aplicados como técnica de representação e análise das configurações espaciais, a partir do software JASS¹¹ [Figura 36]. Esta ferramenta analítica busca evidenciar certas particularidades da narrativa expográfica de cada galeria levando em consideração a maneira como a estrutura espacial (barreiras e permeabilidades) e a disposição das obras de arte condicionam o movimento e o campo de visão dos visitantes.

Figura 36 – Grafo não-justificado e justificado.
Em vermelho o *espaço raiz*.



Fonte: Autor.

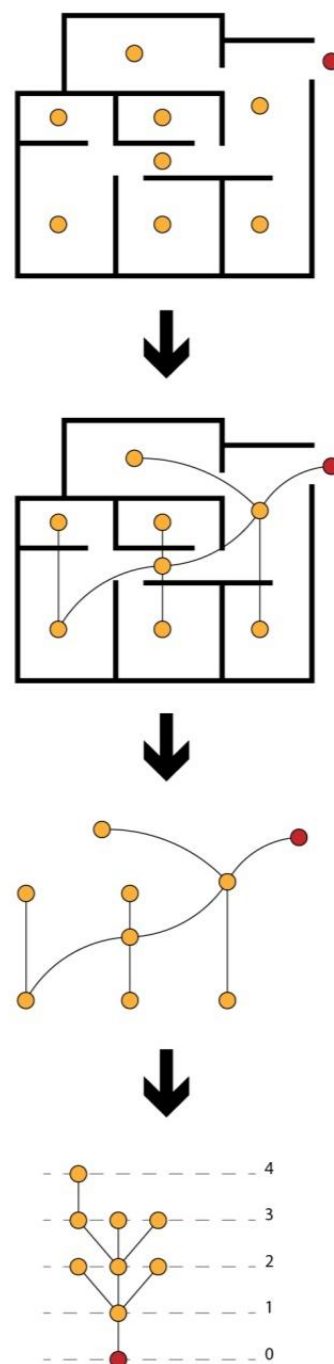
Nesta técnica, os espaços convexos passam a ser representados por *círculos* (ou *nós*) e sua relação de permeabilidade com os demais espaços é dada a partir da interligação de *linhas* (ou *vértices*) entre si. Sua aplicação favorece, a partir de um diagrama alinhado ou justificado, a visualização da configuração espacial das edificações, permitindo desenvolver análises comparativas entre seus arranjos e relações internas, ao levar em consideração qualquer ponto

¹¹ JASS. Software desenvolvido por BERGSTEN, L. et al. V1.0, 2003. General Public License.

de partida (espaço inicial) do sistema denominado de *espaço raiz*. Nesse caso, a pesquisa irá adotar o espaço externo das galerias de arte como o *espaço raiz*. Essa condição pode ter diversas justificativas em função das diferentes análises, mas, para a presente pesquisa, o espaço externo (origem) passa a ser considerado como a primeira etapa ou início do percurso dos visitantes atrelados à uma narrativa expográfica. Assim, ao justificar o grafo a partir do espaço externo (*espaço raiz*) será possível entender como os espaços internos estão configurados nas galerias de arte em análise.

Na figura [Figura 37] ao lado, temos um exemplo da aplicação e construção do *grafo justificado*, a partir de uma planta baixa de uma edificação cujos espaços internos foram representados pelos *nós* na cor amarela e, na cor vermelha, pelo *espaço raiz*, localizada na parte externa da edificação. Em seguida, as linhas foram interligadas demonstrando o conjunto de permeabilidades (conexões) entre os espaços. Por fim, o grafo passa a ser alinhado ou justificado através do software onde, a partir do *espaço raiz*, é possível compreender pelo grafo – levando em consideração os níveis de profundidade, por exemplo – o quão profundo ou raso os demais espaços se encontram a partir dele. Essa profundidade é definida pelo número de intermediações. Assim, o grafo justificado passa a indicar que à medida que o indivíduo se movimenta para espaços cada vez mais distantes em relação ao seu núcleo de origem (*espaço raiz*), ele passa a usufruir de um espaço mais profundo (nível 4, no exemplo citado), isto é, mais segregado. Portanto, quando mais profundo for o sistema, menos integrado será e, consequentemente, torna-se mais difícil a compreensão do sistema espacial por parte do indivíduo.

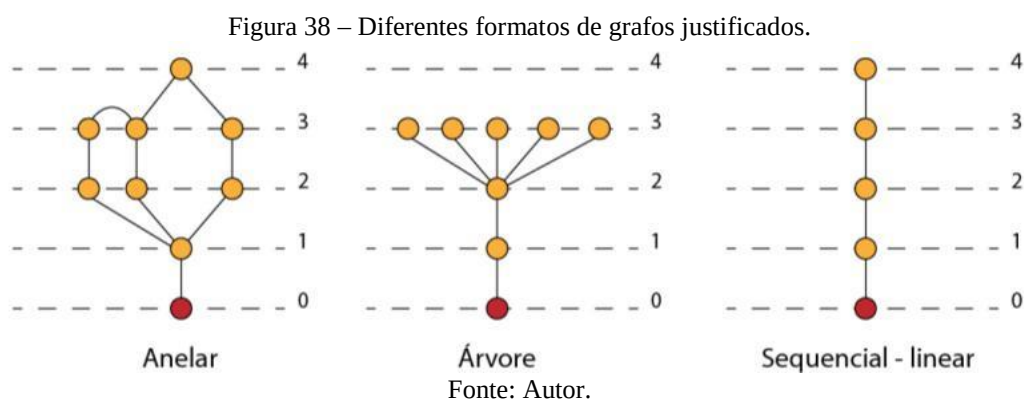
Figura 37 – Sequência representando a aplicação do grafo justificado.



Fonte: Autor.

Levando em consideração os tipos de narrativas propostos por Cury (2005), o grafo justificado pode representar algumas variáveis configuracionais do ponto de vista do seu formato e, consequentemente, atributos de sua narrativa. Nesse sentido, pelo menos três deles são considerados os mais comuns: anelar (aleatória), “árvore” e sequencial-linear. Portanto, o

grafo anelar apresenta em sua configuração a presença de *anéis*, ou seja, permite rotas ou percursos alternativos entre seus espaços de maneira a favorecer a ocorrência de encontros e desencontros entre indivíduos. O grafo árvore, por sua vez, não possibilita percursos alternativos, mas favorece a partir de um determinado espaço, um maior controle do sistema para acessar os demais. Por fim, o grafo sequencial-linear apresenta em sua configuração um percurso sem possibilidades de rotas alternativas, de maneira a induzir e conduzir o indivíduo a acessar todos os espaços subsequentes até chegar ao destino desejado (muitas vezes considerado a saída), podendo retornar, ou não, ao *espaço raiz*. Caso deseje retornar, está condicionado a passar por todos os espaços já percorridos. [Figura 38]

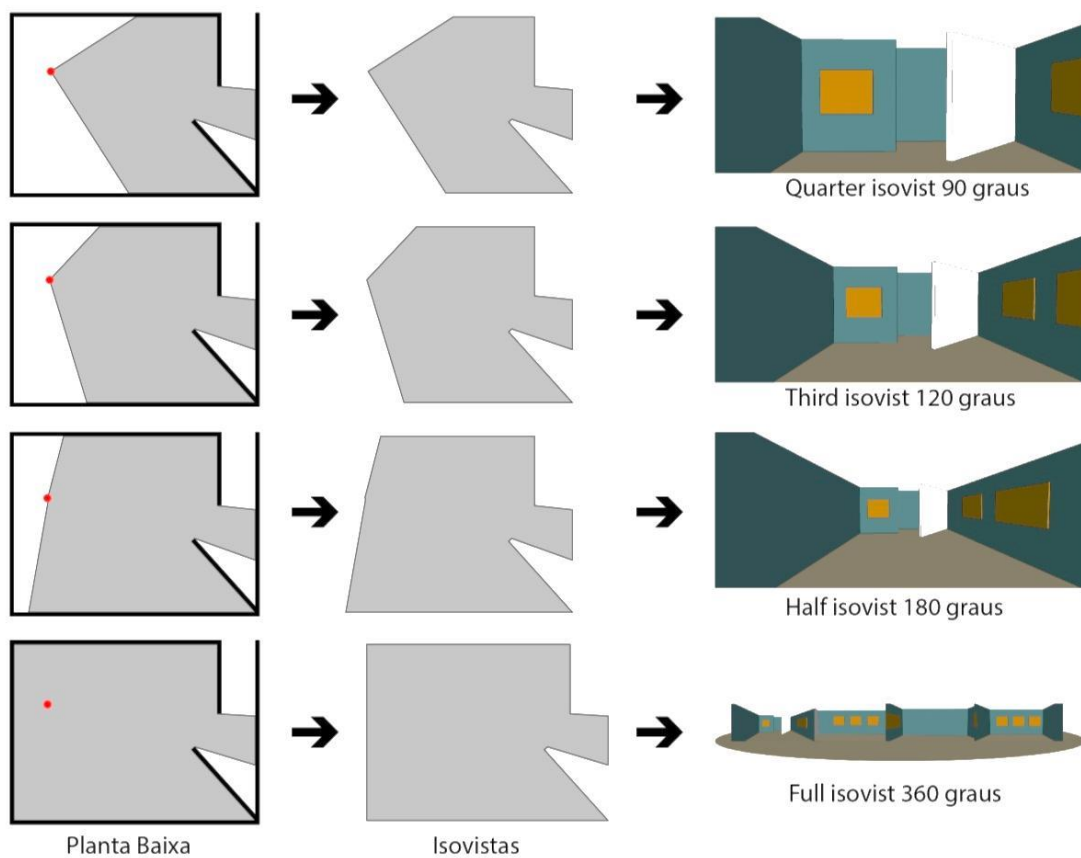


Integrando o conjunto de ferramentas de análise e representação da sintaxe espacial, como mapas convexos e grafos justificados, a pesquisa passa também a utilizar as **Isovistas** como técnica de representação para descrever a movimentação, percepção, interação dos indivíduos nas galerias de arte levando em consideração seus respectivos campos de visão (TURNER et al., 2001). O conceito das Isovistas aplicado ao ambiente construído foi desenvolvido por Benedikt (1979) e sua representação é dada a partir de formas geométricas bidimensionais fechadas (polígonos) resultantes da visibilidade mútua entre pares de pontos existentes no espaço. Em outras palavras, apresenta-se como a totalidade da área visível a partir de um ponto que, nesse caso, considera-se o olhar do observador. Nesse sentido, a técnica baseia-se na relação entre o indivíduo-espaço (HILLIER; HANSON, 1984), o que irá permitir para esta pesquisa explorar as propriedades visuais de espaços internos e externos das galerias de arte levando em consideração o conjunto de barreiras e permeabilidades constituintes do sistema.

As Isovistas [Figura 39] são geradas automaticamente pelo já mencionado software *Depthmap*, a partir de um procedimento iniciado através da importação de plantas baixas

desenvolvidas no AutoCAD. Após estabelecer um ponto de referência no espaço, ou seja, a localização do observador no ambiente, são exibidas quatro opções para determinar o campo de visão do indivíduo: a) *Quarter Isovist* 90 graus, b) *Third Isovist* 120 graus, c) *Half Isovist* 180 graus e, por último, d) *Full Isovist* 360 graus. Nesse sentido, para a presente pesquisa será adotado a *Half Isovist* de 180 graus por considerá-la uma medida padrão em relação ao campo de visão do ser humano e está relacionada à direcionalidade.

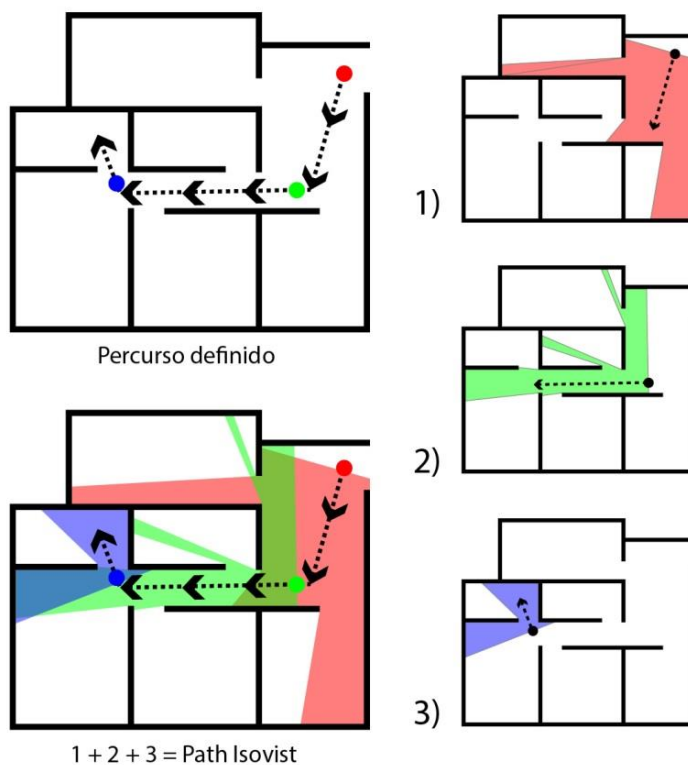
Figura 39 – Representação dos quatro diferentes campos de visão.



Fonte: Autor.

Na tentativa de complementar as técnicas de análise das Isovistas (campos visuais) foi realizada, durante a visita em campo – a partir do uso de uma câmera fotográfica – uma série de fotografias de maneira sequenciada que permitissem simular um possível percurso do visitante, considerando seus movimentos e campos de visão nos espaços internos das galerias. Essa técnica é conhecida pela Sintaxe Espacial como **Path Isovist** e pode ser definida como uma sobreposição de campos de visão

Figura 40 – Representação do *Path Isovist*.



Fonte: Autor.

do indivíduo na medida em que ele se movimenta no espaço com base em uma sequência ou caminho definido. Essa técnica também é aplicada a partir do software *Depthmap* e necessita da planta baixa como base para desenvolvimento do *Path Isovist*. [Figura 40] Uma vez a planta baixa importada, define-se as linhas que representam o percurso do visitante e, como etapa final, o software processa (*Make Isovist Path*) os dados configurados originando, portanto, uma sobreposição de Isovistas correspondente ao percurso definido.

Como desdobramento das análises das Isovistas e somando-se ao conceito do *Path Isovist*, a pesquisa tomou como empréstimo a terminologia **Visão Serial**, [Figura 41] referenciando os conceitos de Gordon Cullen (1983), quando este aponta como um dos aspectos estruturadores da paisagem urbana a formação de percepções sequenciais dos indivíduos ao caminharem nos espaços urbanos. Para a pesquisa, a *Visão Serial*, portanto, se apresenta como ferramenta de análise visando descrever os campos visuais dos visitantes levando em consideração seus percursos.

Figura 41 – Visão Serial: Fragmento do percurso na Galeria Adriana Varejão.



Fonte: Autor.

Por fim, o software de modelagem *SketchUp*¹² foi utilizado neste trabalho para desenvolver a maquete eletrônica tridimensional das galerias estudadas. O software permitiu a realização de simulações, principalmente no que se refere ao processo de concepção das galerias de arte, favorecendo as análises e investigação dos espaços arquitetônicos. Dessa forma, essas ferramentas possibilitaram o estudo detalhado do percurso dos visitantes nas galerias selecionadas, explorando seus campos de visão e movimentação nos espaços expositivos.

Entende-se, portanto, que os procedimentos metodológicos descritos acima foram úteis como instrumentos de análise no desenvolvimento desta pesquisa, que objetiva estudar a relação entre obra de arte e arquitetura em três galerias projetadas para abrigar obras de artistas específicos, ao investigar o processo de concepção projetual, as propriedades espaciais (HILLIER; HANSON, 1984) e as experiências dos visitantes ao explorarem tais espaços.

¹² *SketchUp*: software de modelagem 3D registrado pela Trimble Navigation Limited - Copyright © 2015

3 AS NOVAS FORMAS DE EXPOR NA CONTEMPORANEIDADE: O CASO DO INSTITUTO INHOTIM

Esta seção busca evidenciar espaços de exposição contemporâneos que visam contribuir para novas experiências de apreciação da obra de arte, sobretudo ao propor estratégias para promover o diálogo entre obra de arte, arquitetura e natureza. Dentro desse contexto, destaca-se o objeto de estudo deste trabalho: galerias de arte projetadas para artistas específicos, situação encontrada no Instituto Inhotim (Brasil).

Além de situar o leitor quanto às características que envolvem a estrutura física e expográfica do Instituto Inhotim, serão apresentadas as galerias de arte selecionadas para este estudo, explorando suas características arquitetônicas e as obras de arte exibidas em cada uma delas. Essas informações são necessárias e fundamentais para as análises que compõe a seção subsequente.

3.1 Espaços expositivos na contemporaneidade: as novas formas de expor obras de arte

Sob a curadoria de Raymund Ryan, a exposição *White Cube, Green Maze: New Art Landscapes*, lançada em 2012 no Carnegie Museum of Art, nos Estados Unidos, apresenta uma série de seis museus de arte que, segundo o autor, representam as mais novas tendências emergentes ao promoverem o diálogo entre arquitetura, obra de arte e natureza.

As instituições [Figura 42] analisadas por Ryan estão localizadas em diferentes países e foram concebidas a partir do final da década de oitenta. [ver apêndice D] Desde então, Ryan vem acompanhando esse panorama em que novas instituições culturais, vêm despertando o interesse por novas formas de exibição e interação da obra de arte com os visitantes, buscando romper, consequentemente, com os “espaços sacralizados” (O'DOHERTY, 2002) das galerias de arte interpretadas como Cubo Branco.

O que se coloca, portanto, é a busca dessas instituições por lugares específicos cujo contexto – em alguns casos inóspitos e de difícil acesso, em meio à vasta vegetação, jardins, parques ou até mesmo ilhas – possa contribuir para as mais variadas experiências dos visitantes a partir de uma possível relação entre as diversas obras de arte, os espaços expositivos e o lugar.

Figura 42 – As seis instituições estudadas por Raymund Ryan.



1. Olympic Sculpture Park
Estados Unidos, 2006



2. Museum Insel Hombroich
Alemanha, 1987



3. Benesse Art Site
Japão, 1989



4. Jardín Botánico Culiacán
México, 2007



5. Grand Traiano Art Complex
Itália, 2014



6. Instituto Inhotim
Brasil, 2006



Fonte: Diagramação feita pelo autor.

Para Ryan, essas instituições compartilham de um legado que vem desde o período romano, na *Villa Adriana*, na cidade de Tivoli, na Itália [Figura 43], onde já era possível perceber a interação entre essas disciplinas – evidentemente com questões relativamente distintas das que encontramos hoje – representadas pelas esculturas simétricas e moduladas distribuídas pela extensa área verde da propriedade, em meio às edificações cujo percurso proporcionava ao visitante apreciar as obras de arte na medida em que caminhava pelo local.

Apesar de todas essas instituições listadas por Ryan estarem localizadas em diferentes partes do mundo, levando em consideração também seus distintos aspectos socioculturais, elas coexistem de maneira a possibilitar, em certa medida, uma unidade do ponto de vista expográfico, por meio da interação entre arte, arquitetura e natureza que, segundo o autor, “representam um novo modelo de construção e experiência, que não dependem de ‘marcas’.” (RYAN, 2012, p.13). Além disso, passam a contribuir com diferentes conceitos e experimentos para conceber novas instituições culturais e promover a liberdade e autonomia dos visitantes, sem necessariamente restringi-los ou induzi-los através de percursos, pois, segundo Ryan, “não é como um museu de Belas Artes, onde você começa no ponto A e termina no ponto Z.” (RYAN, 2012, p.14).

Para esta pesquisa, busca-se explorar as peculiaridades que envolvem a estrutura física e expográfica do Instituto Inhotim, único exemplar brasileiro, onde grande parte das galerias de arte foi projetada para abrigar obras de artistas específicos, o que corrobora para o estudo da relação entre obra de arte e arquitetura em espaços expositivos, permitindo, portanto, analisar como a intenção de especificidade – ao considerar obras de determinado artista como dado programático – pode influenciar na experiência do visitante em galerias *Building-specifics*.

Figura 43 – Série de esculturas da Villa Adriana, Tivoli – Itália.



Fonte: deviantart@rizla71

3.1.1 Instituto Inhotim

Com uma área de visitação abrangendo mais de 110 ha, o Instituto Inhotim, localizado em Brumadinho-MG, pode ser considerado um dos principais museus de arte contemporânea do mundo. Conforme será discutido a seguir, o Inhotim foi fundado no ano de 2006 pelo empresário mineiro Bernardo Paz e sua coleção reúne centenas obras de arte contemporânea de vários artistas e são expostas ora em galerias de arte, ora ao ar livre. O percurso em meio ao Jardim Botânico sugere um contato direto do visitante com a natureza de maneira a estimular sua apreciação e contemplação do conjunto das obras. [Figura 44]

As primeiras galerias de arte construídas no Inhotim, mesmo antes de sua abertura ao público, reflete o interesse do colecionador e curadores de arte em apresentar a coleção segundo exposições temporárias para artistas diversos. Em um segundo momento, evidenciando um redirecionamento dos projetos museográfico e expográfico da instituição, novas galerias de arte foram construídas e algumas readaptadas com o propósito de abrigar obras de arte de artistas específicos.

Figura 44 – Foto aérea do Instituto. Área de visitação compreende cerca de 110 hectares. A coleção botânica do Inhotim ocupa uma área de aproximadamente 25 mil m². Destaque para as galerias em meio à vegetação.



Fonte: Marcelo Coelho.

Os organizadores definem o Inhotim como um *Instituto*¹³ e não como Museu, apesar de se enquadrar nos parâmetros estabelecidos pelo Conselho Internacional de Museus - ICOM¹⁴. Foi criado inicialmente como *Centro de Arte Contemporânea Inhotim* (CACI) e por um breve período passou a ser chamado de *Instituto Cultural Inhotim*. Em 2009, passou a ser reconhecido pelo Governo Estadual e Federal como uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) e, no ano seguinte, recebeu o título de Jardim Botânico pela Comissão Nacional de Jardins Botânicos (CNJB). Além das atividades relacionadas à arte contemporânea, o Instituto Inhotim também apresenta programas sócios educativos em diversas disciplinas, a exemplo do Inhotim Escola, cuja plataforma de ensino promove ações no campo da música, literatura, dança, manifestações culturais, conscientização ambiental, entre outros.

Desse modo, a visita de uma semana ao Instituto Inhotim se apresenta como ponto de partida para a coleta de dados dessa pesquisa; buscando experienciar sua proposta de interação entre obra de arte, arquitetura e natureza. As informações das seções subsequentes, portanto, estão baseadas nas experiências e percursos do autor no Inhotim, alternando-se nos papéis de visitante e pesquisador.

¹³Denominação atribuída às corporações artísticas, literárias, científicas, de ensino, ou mesmo de ordem econômica ou política. O instituto implica na significação do regime particular imposto à corporação, em virtude das regras ou bases, em que foi instituída. SILVA, De Plácido. Vocabulário Jurídico Vol. II, 11. Ed. Rio de Janeiro, Forense, 1989, p.487. in SALVALÁGIO, Adécio. Apontamentos sobre fundação, associação e instituto. Revista Jurídica – FURB. V.16, n. 32, p. 103-120, ago./dez. 2012.

¹⁴Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da comunidade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, educação e fruição (ICOM - p. 28 e 29).

3.2 Inhotim: Início e reconhecimento

A história do Inhotim inicia-se com o empresário mineiro Bernardo Paz, reconhecido na área da mineração e siderurgia que, em meados dos anos 80 comprou uma pequena parcela de terra na cidade de Brumadinho, localizada a 60 km da capital Belo Horizonte, em Minas Gerais [Figura 45]. Com uma população estimada em 34 mil habitantes¹⁵, a região é rica em minérios e tem sua história datada a partir do século XVII com a ocupação dos Bandeirantes na região (GASPAR, 2005). De acordo com o Centro Inhotim de Memória e Patrimônio (CIMP - 2008), duas principais versões relatam o surgimento do nome do instituto: a primeira e mais conhecida explica que na atual área do Inhotim vivia um minerador inglês chamado Sir Timothy. Na época, seus trabalhadores o chamavam de Sinhô Tim, reduzindo posteriormente a “Nhô Tim” e, posteriormente aproximou-se da palavra Inhotim. A segunda pode ser comprovada através de um documento datado 26 de maio de 1865, onde aponta a existência de um lugar chamado “Nhotim”. Esse documento contém a assinatura de um morador da época seguido da informação do possível endereço intitulado “Nhoquim”.¹⁶

Apesar da propriedade recém-adquirida possuir naquela época pequenas edificações, tais como estábulos e galpões com telhas de barro – que de certo modo era o que oferecia a técnica construtiva do momento para aquele contexto – as características geográficas e culturais atribuídas à Brumadinho contribuíram para a instalação de Bernardo Paz e sua família para as atividades de lazer nos finais de semana. Dentre uma série de espécies de plantas que engloba a propriedade onde hoje se localiza o Inhotim, destaca-se o Tamboril [Figura 46], uma árvore centenária plantada pelo antigo proprietário, tornando-se ícone do Instituto.

Figura 45 – Distância Belo Horizonte - Inhotim: 60 Km.



Fonte: Autor.

Figura 46 – A árvore centenária do Inhotim: O Tamboril.



Fonte: Autor.

¹⁵ Dados extraído no site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. Disponível em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br/>> Último acesso em 17.02.2017.

¹⁶ Centro Inhotim de Memória e Patrimônio – CIMP – Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/blog/origem-nome-inhotim/>>. Último acesso em 11.02.2017.

Na metade dos anos 80, Bernardo Paz é apresentado ao artista plástico e arquiteto paisagista brasileiro Roberto Burle Marx¹⁷ [Figura 47] que, apesar das frequentes visitas à propriedade – estreitando os laços de amizade entre ambos – não chegou a desenvolver diretamente um projeto paisagístico para a área em questão. O próprio Bernardo Paz, em uma palestra realizada na *Casa do Saber* (2010), afirma que Burle Marx chegou a elencar somente algumas considerações para aquilo que viria a ser o Jardim Botânico do Inhotim, inclusive presenteando-o com algumas espécies.

Figura 47 – Roberto Burle Marx e Bernardo Paz.



Fonte: Acervo Inhotim – Revista Monolito, 2011.

Fernando Serapião (2011) aponta que já nessa época Paz era considerado no universo artístico como um grande colecionador de arte moderna cujo acervo incluía obras de renomados artistas, dentre eles, Portinari (1903-1962), Guignard (1986-1962) e Di Cavalcanti (1897-1976).

A relação de amizade com o artista plástico pernambucano Tunga¹⁸ pode ser considerado um fator decisivo para a concretização do Inhotim tal como ele se apresenta hoje. Na entrevista realizada com o artista para essa pesquisa, Tunga revelou que, na época, aconselhou o empresário mineiro a substituir todo seu acervo de arte moderna pela arte contemporânea:

Ele [Bernardo Paz] era um colecionador de arte moderna. Conversamos sobre a possibilidade de fazer instalação, de fazer algo apenas com instalações e, a partir disso, as ideias foram evoluindo e ele vendeu o moderno e passou a comprar isso [contemporâneo]. (TUNGA, 2014).

Os arquitetos mineiros do escritório Rizoma, Thomaz Regatos e Maria Paz, autores do projeto para a Galeria Psicoativa Tunga, também comentaram, durante entrevista realizada em seu escritório, sobre a substituição da coleção de arte moderna e a importância de Tunga para o surgimento do Inhotim, revelando que:

¹⁷ Roberto Burle Marx nasceu em São Paulo no ano de 1909. Arquiteto e artista plástico morou grande parte de sua vida no Rio de Janeiro, onde desenvolveu uma série de trabalhos e alguns deles em parceria com renomados arquitetos. Seu legado permanece até hoje em várias cidades brasileiras, além de ter sua obra reconhecida internacionalmente. (DUARTE, 2010).

¹⁸ Antônio José de Barros de Carvalho e Mello Mourão, conhecido como Tunga. Nasceu em Palmares (PE) no ano de 1952 e faleceu em 2016 no Rio de Janeiro. Tunga foi artista plástico e arquiteto e deixou um enorme legado para a arte brasileira e mundial.

[...] Tunga foi o primeiro artista a ter obras no Inhotim, mesmo antes da inauguração. Na verdade, Tunga foi quem inspirou Bernardo a trocar sua coleção de arte moderna para arte contemporânea. Foi ele quem apresentou esse mundo. Bernardo comprou uma obra de Tunga que era uma instalação muito grande e não havia lugar para colocar aquela obra. Então, a partir desse momento, [...] decidiu-se construir o primeiro pavilhão que, na verdade, era uma reforma de uma área de lazer existente na propriedade. Em seguida, veio a obra *True Rouge*. Portanto, Tunga foi o responsável por Inhotim existir. (PAZ, 2013).

Foi na palestra já citada anteriormente para a *Casa do Saber* que Bernardo Paz expõe seus argumentos quando questionado sobre as razões pelas quais teria aceitado essa mudança e, sobretudo, sua consideração pela arte contemporânea como grande potencial para o Inhotim: [Figuras 48 e 49]

Comecei a comprar obra modernista e errei muito, mas também comprei muita coisa boa [...] e comecei a construir [...] pavilhões para colocar as obras de arte. Quando tive uma conversa com Tunga, um dos melhores artistas da década de 70 e 80, ele me convenceu – realmente eu já tinha uma noção clara disso – que a arte importante na nossa época é a arte contemporânea. É uma arte crítica, que envolve beleza e também envolve inteligência. É uma arte futurista. É uma arte que recompõe o passado. (PAZ, Bernardo. Palestra proferida na Casa do Saber. Rio de Janeiro, mai. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4cvuMeo6luQ>>. Acesso em 18 mar. 2015).

Figura 48 – Esq. Para Dir.: Hélio Oiticica – *Magic Square*. Tunga – *Deleite* e Edgard de Souza – *Sem título*.



Figura 49 – Paisagem natural que engloba toda a propriedade.



Fonte 48 e 49: Autor.

Serapião (2011) aponta para essa preferência por expor obras contemporâneas como um verdadeiro marco na trajetória de Bernardo Paz e comenta que o passo seguinte à estas aquisições seria abrir sua coleção privada para o público em geral. Tal iniciativa foi a princípio contestada pelos parentes próximos do empresário, tendo em vista que tal escolha

poderia se tornar um insucesso, quando ele revelou aos familiares que iria transformar sua coleção em um museu aberto para o público (SERAPIÃO, 2011). No entanto, apesar das críticas, o que o moveu a persistir na ideia foi a crença de que a arte, para ter um sentido, uma real existência, precisaria ser apresentada e compartilhada com o público:

Mas, a arte contemporânea só é interessante quando interage e, para uma arte contemporânea interagir, você tem que estar lá dentro, observando o que está acontecendo no teu entorno. Isso depende muito de espaço. Então comecei a pensar em construir pavilhões para colocar essas obras e num determinado momento eu disse: ‘Eu não posso fazer isso para mim, não tem cabimento, não tenho nada contra quem coleciona’. Isso tem que ser público e, a partir do momento que você torna público, a primeira palavra que vem é *excelência* absoluta. Porque o ser humano é tudo. A coisa mais importante do mundo é a vida. A coisa mais importante do mundo é o ser humano. (PAZ, Bernardo. Programa Marília Gabriela Entrevista. **Entrevista com Bernardo Paz.** Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-7t_bJs-ftc>. Acesso em 26 jun. 2014).

Os fragmentos trazidos por Bernardo Paz em sua entrevista, de certa forma, refletem não somente sua necessidade particular, mas também de uma demanda atribuída ao público em geral. Nesse caso, ao apontar que a arte contemporânea para ser “interessante” precisa interagir com o público – atribuindo a esse fato a condição de que o visitante precisa estar “dentro da arte” – convergem com aqueles apresentados por Canton (2009) quando se refere à arte contemporânea. [Figuras 50 e 51] Ou seja, interagir com a arte contemporânea, ou simplesmente compreendê-la, torna-se uma necessidade básica por parte do visitante que, caso contrário, tende a repulsá-la (CANTON, 2009). Esses argumentos levantados pela autora evidenciam o caráter da arte contemporânea por estimular as relações e negociações constantes entre arte e vida, já discutidas na seção anterior, cuja busca por um ‘sentido’ torna-se essencial para o desenvolvimento e concepção das obras de arte.

Compreende-se, porém, que não é de hoje que essa necessidade de diálogo entre a obra de arte e o espectador é discutida no contexto artístico; tal premissa também foi bastante impulsionada com o movimento moderno, contudo, conforme mencionado na seção 2, a arte moderna em certos momentos foi muito questionada em razão do excesso de experimentação

Figura 50 – Yayoi Kusama – *Narcissus Garden*.



Figura 51 – Chris Burden – *Beam Drop*.



Fonte 50 e 51: Autor.

e carência de comunicação e diálogo, culminando em um desgaste de seu público cujo distanciamento tornou-se inevitável. (CANTON, 2009).

Não cabe aqui problematizar o fato de Bernardo Paz ter aceitado a arte contemporânea em detrimento da arte moderna para o Inhotim, tampouco apresentar suas características de maneira exaustiva, pois, apesar de reconhecer seu valor, o desenvolvimento dessa questão vai além dos objetivos propostos para esta pesquisa. O que se pode suscitar, no entanto, é que tal escolha foi determinante para o subsequente desenvolvimento expográfico e arquitetônico do Inhotim. Isto é, passou a abrir espaço para novas maneiras de exibição da obra de arte – tomando a arquitetura como forte recurso – e sua relação com o contexto tornou-se um ponto chave para a concepção e apresentação do seu conteúdo, conforme será visto nas seções seguintes. Apesar da ideia de Bernardo Paz não ser considerada, em sua totalidade, inovadora no campo da expografia é possível reconhecê-la como uma prática que permite promover novos desdobramentos no campo da arte e arquitetura contemporâneas. Cabe aqui, portanto, dar continuidade e explorar o processo de desenvolvimento do Instituto Inhotim para compreender suas especificidades.

Mesmo antes de sua abertura ao público em 2006, na tentativa de abrigar grande parte de sua coleção, Bernardo Paz já passava a investir em infraestrutura para a disposição de obras de arte a céu aberto, [Figura 52] assim como na construção das primeiras galerias de arte.

Figura 52 – Vista aérea de parte do Inhotim.



Fonte: Acervo Inhotim.

Faz-se necessário ressaltar que a construção das galerias de arte do Inhotim aconteceu em dois momentos distintos e, para tanto, seus organizadores categorizaram essa condição como **primeira** e **segunda geração de galerias**.

As galerias de arte representantes da **primeira geração** são normalmente associadas a galerias neutras ou genéricas. [Figura 53] Segundo Fernando Serapião (2011), caracterizam-se por “*tímidas preocupações arquitetônicas*” e este termo pode ser atribuído à postura projetual adotada para as primeiras construções – muito provavelmente sem a articulação entre curador, artista e arquiteto – cujos materiais construtivos, soluções expográficas e partido arquitetônico resultaram, segundo Duarte (2008), em espaços que seguem a ideia da matriz expositiva moderna. Ainda, a autora complementa seu argumento afirmando que as galerias da primeira geração “buscam conjugar a dimensão relacional da planta livre associada à dimensão formal externa da arquitetura pós-moderna.” (DUARTE, 2008, p.11).

Para Rodrigo Cerviño Lopez, arquiteto paulista, a sua crítica reside pelo fato de que as galerias da primeira geração “não comentava o lugar onde ela estava nem os trabalhos que ela estava abrigando” (LOPEZ, 2014). Já o arquiteto e crítico Guilherme Wisnik, em depoimento para o programa *Arquiteturas*, da emissora SESC TV, corrobora com a “inexpressividade” dos primeiros pavilhões/galerias¹⁹, mas também aponta uma questão interessante ao abordar possibilidades de se trabalhar com a neutralidade:

Figura 53 – Galerias de arte para abrigar obras de artistas diversos.



Galeria Lago, 2005.



Galeria Mata, 2006.



Galeria Fonte, 2006.



Galeria Praça, 2005.

Fonte: Autor.

¹⁹ O próprio Instituto Inhotim denomina algumas de suas edificações como pavilhões e outras como galerias e, portanto, não se pretende nesta pesquisa abordar a distinção entre ambas.

Eu acho que o Inhotim começa com pavilhões, do ponto de vista arquitetônico muito inexpressíveis. Os primeiros, que não são exatamente um problema, pois, a neutralidade tem certas vantagens também para a exposição de obras de arte. (WISNIK, 2013).

Nota-se, portanto, que a questão da neutralidade nos espaços de exposição é um ponto que continua levantando discussões no campo da arte e da arquitetura e, por vez, está longe de seu esgotamento. Essa questão será complementada mais adiante, ainda no final desta seção, após a descrição da denominada segunda geração de galerias do Inhotim.

A **segunda geração de galerias de arte** construídas no Inhotim passa a evidenciar um redirecionamento do projeto museográfico e expográfico da instituição, trazendo um novo paradigma para o Instituto Inhotim. As novas galerias de arte, parte delas objeto de estudo desta pesquisa, caracterizam-se predominantemente por terem sido projetadas ou readaptadas com o propósito de abrigar obras de arte de artistas específicos ou, em alguns casos, as galerias são a própria obra de arte [Figura 54]. Desta forma, por vezes, atribui-se a essas galerias o nome do artista ou, em alguns casos, o nome da própria obra de arte, como é o caso da Galeria Cosmococa do artista Hélio Oiticica. Como consequência, curadores, artistas e arquitetos participam e interagem em diferentes níveis e maneiras na concepção deste novo tipo de experimentação artística e arquitetônica de modo que o projeto arquitetônico tende a se apresentar de maneira integrada e interdisciplinar quando comparados às galerias da primeira geração.

Figura 54 – Galerias de arte para abrigar obras de artistas específicos.



1) *Vegetation Room*, 2012.
Artista: Cristina Iglesias
San Sebastián, Espanha, 1956.



2) *Galeria Doris Salcedo*, 2008.
Artista: Doris Salcedo
Bogotá, Colômbia, 1958.



3) *Sonic pavilion*, 2009.
Artista: Doug Aitken
Redondo Beach, EUA, 1968.



4) Galeria Adriana Varejão, 2008
Artista: Adriana Varejão
Rio de Janeiro, 1964.



5) De Lama Lâmina, 2009.
Artista: Matthew Barney
São Francisco, EUA, 1967.



6) Galeria Lygia Pape, 2012.
Artista: Lygia Pape
Nova Friburgo, RJ (1927 – 2004)



7) Galeria Psicoativa Tunga, 2012
Artista: Tunga
Palmares, PE (1952-2016).



8) Galeria Cildo Meireles, 2006.
Artista: Cildo Meireles
Rio de Janeiro, 1948.



9) Galeria Cosmococa, 2008.
Artistas: Hélio de Oiticica e Neville D'Almeida
Rio de Janeiro (1937-1980); Belo Horizonte, 1941.



10) Galeria Miguel Rio Branco, 2010.
Artista: Miguel Rio Branco
Ilhas Canárias, Espanha, 1946.



11) Galeria True Rouge, 2006.
Artista: Tunga
Palmares, PE (1952-2016).



12) Carlos Garaicoa, 2010.
Artista: Carlos Garaicoa
Havana, Cuba, 1967.



13) Marilá Dardot, 2010.
Artista: Marilá Dardot
Belo Horizonte, 1973.



14) Valeska Soares, 2008.
Artista: Valeska Soares
Belo Horizonte, 1957.



15) Rivane Neuenschwander, 2008.
Artista: Rivane Neuenschwander
Belo Horizonte, 1967.



16) Cardiff & Miller, 2008.
Artistas: George Miller/Janet
Cardiff Brussels, Canadá, 1957 /
Vegreville, Canadá, 1960.



17) Carroll Dunham, 2014.
Artista: Carroll Dunham
New Haven, EUA, 1949.



18) Galeria Marcenaria, 2005.
Artista: Victor Grippo
Junín, Argentina, 1936-2002)



19) Galeria Cláudia Andujar, 2015.
Artista: Cláudia Andujar
Neuchâtel, Suíça, 1931.

Fonte: Autor e Arquitetos Associados (para a Galeria Cláudia Andujar)

O arquiteto Carlos Alberto Maciel, quando questionado sobre a obra de arte como condicionante projetual, afirmou que “em Inhotim, a arte é um dado [...] Os artistas chegaram primeiro, e a arquitetura veio à serviço dentro da arte deles” (MACIEL, 2013, SESC TV). Assim, levando em consideração os argumentos do arquiteto, no momento em que essas galerias se propõem a abrigar obras de arte de um artista específico e, ao mesmo tempo, considerando que a obra de arte se apresenta como dado programático no Inhotim, é possível suscitar que certas características do projeto arquitetônico passem a interpretar e ser condicionadas à natureza e identidade da obra do artista, não necessariamente uma única obra, mas sua totalidade. Portanto, a questão programática atribuída a essas galerias pode ser considerada, dentro do recorte bibliográfico da presente pesquisa, como uma novidade e contribuição dentro dos estudos teóricos e práticos aplicados no campo da museografia e expografia.

Se, por um lado, o fato de o Instituto Inhotim relacionar arte, arquitetura e natureza, não significa ser o suficiente para atribuir-lhe ou caracterizá-lo como peculiar ou inovador do ponto de vista expográfico – uma vez que os estudos de Raymund Ryan (2012) discutidos na

seção anterior já demonstraram essa condição –, por outro lado, o Inhotim se distingue, sobretudo com a construção da segunda geração de galerias, na medida em que os arquitetos passam a acessar ou receber uma demanda programática peculiar, promotora de concepções arquitetônicas inovadoras, pois associadas à acervo específico e em condições especiais postas pelo contexto do Instituto Inhotim.

Figura 55 – Articulação entre o artista Miguel Rio Branco, o empresário Bernardo Paz e os curadores do Inhotim para o projeto da Galeria Miguel Rio Branco.



Fonte: Acervo Inhotim/Pedro Mota.

Ressalta-se que, a maneira como as galerias foram concebidas – levando em consideração o grau de articulação [Figura 55] (interação e diálogo) entre curador, artista e arquiteto – favorece o desenvolvimento de soluções arquitetônicas distintas, como será visto mais adiante.

[...] sempre houve essa intenção de fazer uma galeria para Miguel Rio Branco e teve um primeiro momento em que o próprio Miguel estava envolvido em fazer os primeiros estudos, mas era bem diferente, era para outro terreno, algo bem maior. O programa dessa galeria, então, foi sendo construído ao longo dos anos até ‘fechar’. Não tem, então, uma exposição permanente feita para uma obra específica. Recebemos o programa assim, para esse terreno e para esse projeto que está construído. (ZASNICOFF, 2013).

Começamos a partir de uma conversa com o próprio Tunga. Foi uma galeria [...] projetada em parceria com o próprio Tunga. Não existiu nenhuma interferência da curadoria nesse projeto especificamente. Foi uma conversa direta com o artista. As obras de arte também não foram escolhidas pela curadoria, mas sim pelo próprio Tunga. Então, foi uma coisa quase que independente do próprio Inhotim. (PAZ, 2013).

Eu acho que o legal do Inhotim é esse caráter específico dado para a edificação [Galeria Adriana Varejão], que não precisa de uma chapelaria no prédio, não precisar se preocupar, no fundo, com esse programa mais burocrático do museu. E isso que é muito legal, você conseguir projetar no fundo somente isso [a galeria]. (LOPEZ, 2014).

É possível afirmar, a partir dos fragmentos dos discursos dos entrevistados, que a segunda geração de galerias do Inhotim sinaliza para um grande contraste em relação à primeira. Contudo, ainda não se pode argumentar – mesmo pela ausência de estudos – de uma ruptura total com a ideia de espaço de exposição “genérico” (O’DOHERTY, 2002). Em paralelo a esse redirecionamento curatorial e expositivo da segunda geração de galerias no Inhotim, evidencia-se o projeto dos Arquitetos Associados para o edifício da Grande Galeria [Figura 56] cuja construção encontra-se interrompida. Segundo os arquitetos, o processo de concepção foi realizado em conjunto com os curadores e, embora sugira dialogar com o contexto no qual está inserida – com salas que alternam entre interior-exterior, recebendo obras que foram integradas ao conjunto ou, até mesmo, adquiridas especificamente para integrar ao projeto – retoma, sob alguns aspectos, a contínua exploração das características do Cubo Branco. Atribui-se, portanto, à Grande Galeria um caráter híbrido, pois, para além de suas especificidades, encontram-se também em seu interior salas fechadas, neutras, com paredes brancas e direcionadas, também, à exposição de vários artistas.

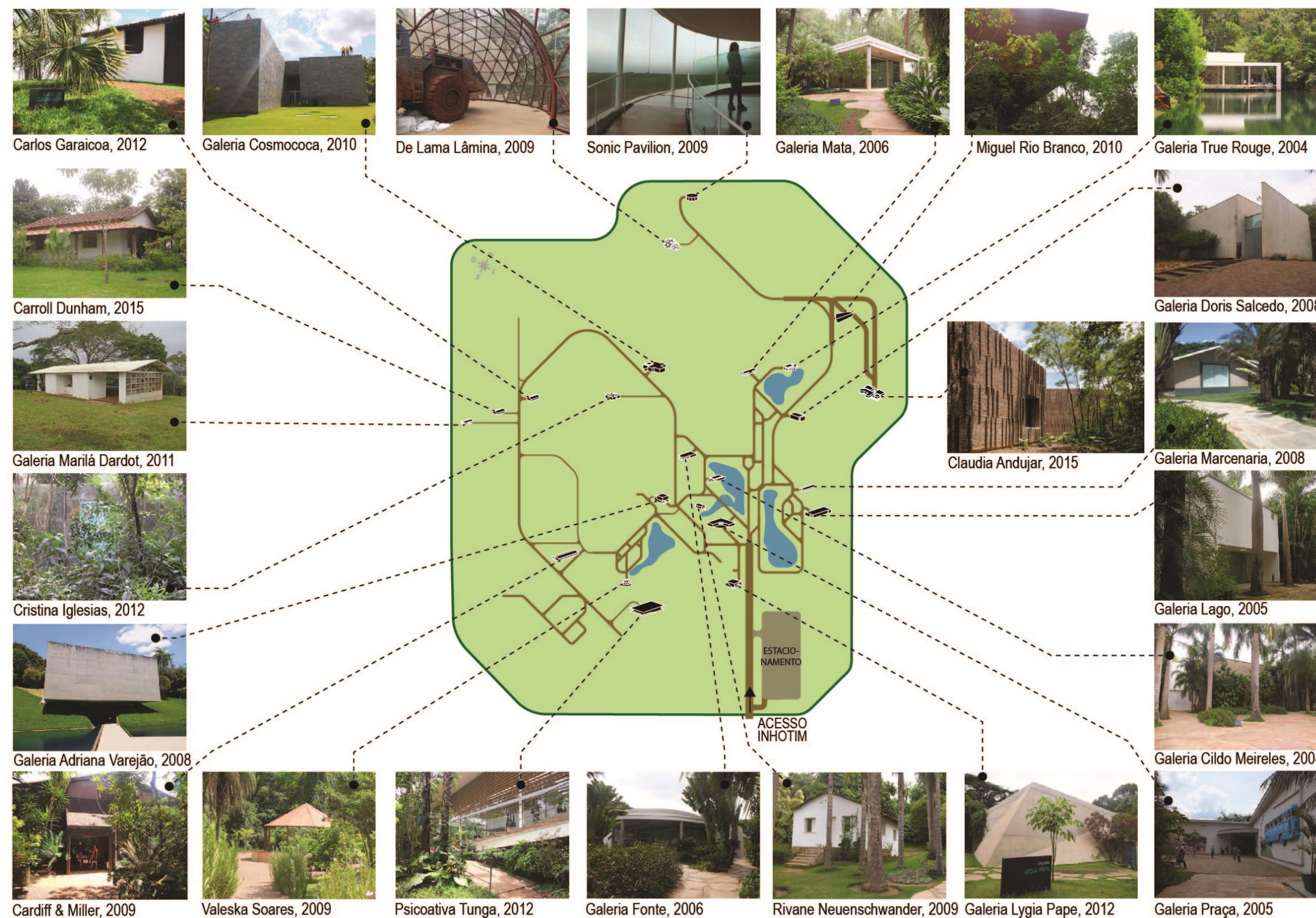
Sendo assim, faz-se necessário analisar nas galerias de arte selecionadas de que forma os projetos de arquitetura e as obras de arte estabelecem relações específicas e propõem um diálogo mútuo, em um processo que, paradoxalmente, não está necessariamente livre de relações de neutralidade entre as duas.

Figura 56 – Imagens divulgação da Grande Galeria para o Inhotim.



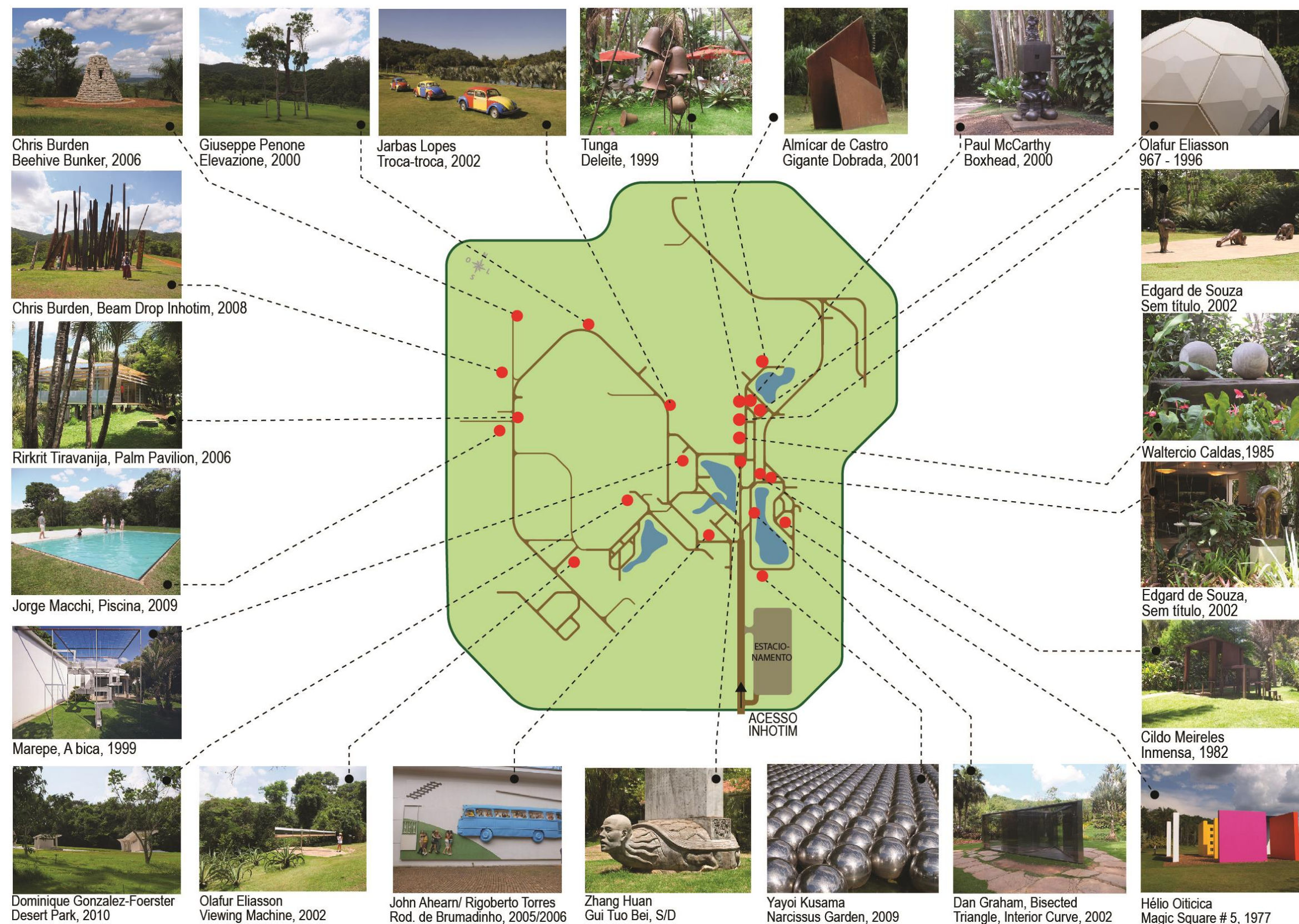
Fonte: Arquitetos Associados.

Figura 57 – Mapa ilustrativo apresentando as 23 galerias de arte do Inhotim.



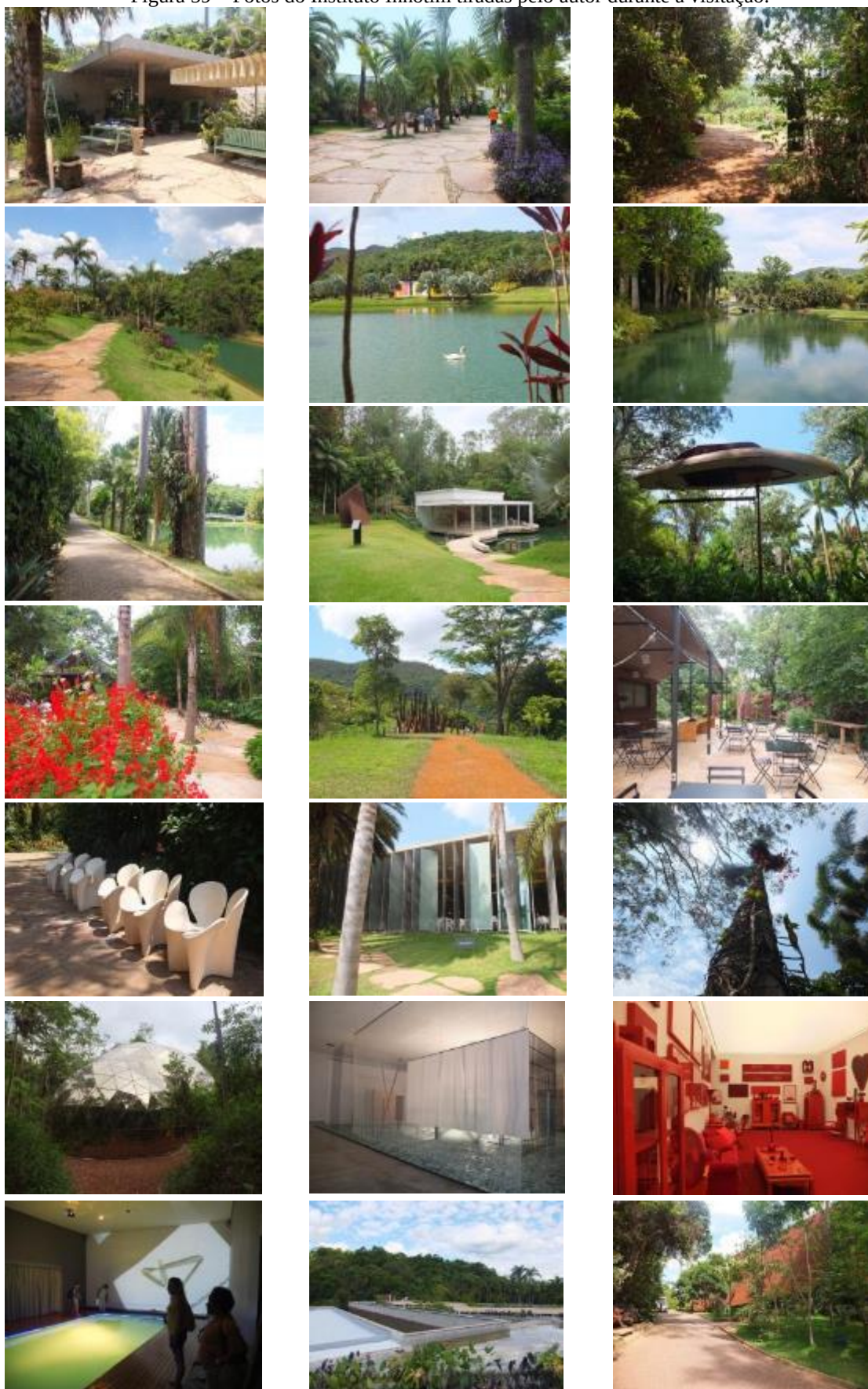
Fonte: Diagramação feita pelo autor.

Figura 58 – Mapa ilustrativo apresentando as 22 obras de arte do Inhotim.



Fonte: Diagramação feita pelo autor.

Figura 59 – Fotos do Instituto Inhotim tiradas pelo autor durante a visitação.



Fonte: Autor.

3.3 Inhotim como destino

Por levar em consideração sua distância de aproximadamente 60 km da capital Belo Horizonte, para muitos a visita ao Instituto Inhotim requer um certo planejamento. É o que destaca Júlia Rebouças, uma das curadoras do Instituto:

Acho que não estamos em um museu urbano. Isso é uma coisa que diferencia muito a nossa atividade. Não consideramos que as pessoas vão dar uma passadinha em Inhotim. **Dizemos que Inhotim é um destino.** Você tem que se programar para visitar, se preparar, ter tempo, pois não adianta querer dar uma passada apenas. Não se marca para tomar um café em Inhotim. (REBOUÇAS, 2013, grifo nosso).

Por um lado, sua distância para o centro urbano da capital pode ser considerada para alguns visitantes como empecilho ou obstáculo, tendo em vista as duas horas, em média, para se chegar ao destino. Por outro lado, esse mesmo fator pode ser relativizado por considerar que o trajeto oferece diferentes paisagens naturais que contribuem positivamente para preparar o visitante, ativando [Figura 60] seu olhar e estimulando-o para a iminente experiência com as artes. Para Jochen Volz, diretor artístico do Inhotim, apesar das críticas quanto à sua localização, essa condição permite ao visitante compreender a necessidade de se deslocar para se dedicar a uma nova experiência:

Figura 60 – Paisagens naturais durante o percurso para o Inhotim.



Fonte: Autor.

À primeira vista, Inhotim pode parecer um absurdo. Por que construir um museu longe de um grande centro? [...] Em uma cidade grande, pode-se ver uma exposição rapidamente, no intervalo entre dois compromissos. Mas, para chegar ao Inhotim é preciso se deslocar, de carro ou avião, e se dedicar inteiramente à exposição e ao lugar. (VOLZ, 2011 apud SERAPIÃO, 2011, p.17).

Entende-se a partir do argumento de Volz que o *deslocamento* ao qual se refere pode ser interpretado a partir de dois sentidos que, apesar de distintos se tornam complementares. O primeiro, já introduzido acima, pode ser interpretado no sentido geográfico ou físico, cujo deslocamento é dado a partir de um ponto de origem para o destino final, sendo este o próprio Inhotim ou as galerias acessadas através dos vários caminhos que ligam umas as outras, circundadas pela vegetação [Figura 61]. O outro tipo de *deslocamento*, desta vez interpretado do ponto de vista da imaginação, ocorre quando o visitante é convidado a se deslocar do

espaço/tempo e experienciar uma nova realidade – cuja preparação teve início desde sua viagem – de modo a estimular sua reflexão e levando-o, como mencionou Volz, a “se dedicar inteiramente à exposição e ao lugar.” (VOLZ, 2011).

Figura 61 – Deslocamento entre as galerias dar-se pelos percursos circundados pela vegetação.



Fonte: Autor.

No entanto, é importante destacar que essa condição de deslocamento, em meio às interpretações sugeridas acima, não deve ser entendida como algo impositivo ou determinístico para o visitante. Trata-se, portanto, de uma questão de escolha até certo ponto. Apesar disso, deve-se reconhecer o *pacote* que é colocado como proposta do Instituto que nas palavras de Rebouças (2013) sugerem:

O Inhotim tem um pacote, tem uma experiência inteira de estar em contato com a natureza, de caminhar, de ter outro tempo, outra percepção, outro ritmo, de se colocar de outra maneira. A experiência em Inhotim convoca uma relação muito forte com o corpo, tem uma escala. (REBOUÇAS, 2013).

Essa “relação muito forte com o corpo”, apontada por Rebouças, se aproxima das interpretações atribuídas ao *deslocamento*, já mencionadas acima. Esse é um aspecto de interesse para a discussão, pois, na medida em que o Inhotim se propõe a estruturar seu espaço expositivo com o objetivo de produzir efeitos específicos na percepção e experiência do visitante, esse aspecto pode ser compreendido no campo da arquitetura como a construção e exploração de uma *narrativa* (NÓBREGA; AMORIM, 2002; PSARRA, 2009). Desse modo, Cury (2005) já adianta que o movimento do visitante, através de percursos, se apresenta em função de diferentes condicionantes na construção de uma narrativa:

O movimento do público – ou as múltiplas possibilidades de movimentação – é pensado frente à problemática conceitual da exposição, às questões arquitetônicas e, principalmente, frente ao que se acredita ser a melhor forma de interação entre a proposta do museu e seu público por meio do espaço. (CURY, 2005, p. 47).

Nesse sentido, podemos questionar em que medida o Inhotim se propõe a estruturar o seu espaço para a construção de sua narrativa? O argumento de Júlia Rebouças revela como o espaço do Instituto Inhotim foi concebido de modo a promover um discurso narrativo. Ela indica que ao invés de condicionar as obras de arte em um único edifício, optou-se por “fragmentá-lo”, resultando em galerias de arte dispostas em meio ao contexto natural pré-existente e conectadas por percursos [Figura 62], como afirma:

Figura 62 – Representação da disposição e conexão entre as galerias de arte no Inhotim.



Fonte: Autor.

Você não está em num prédio. Poderíamos colocar todas as obras em uma sala, uma atrás da outra, mas não; optamos em espalhar aquilo no parque, obriga ao visitante entrar e sair das galerias, estar fora da galeria quanto estar dentro. (REBOUÇAS, 2013).

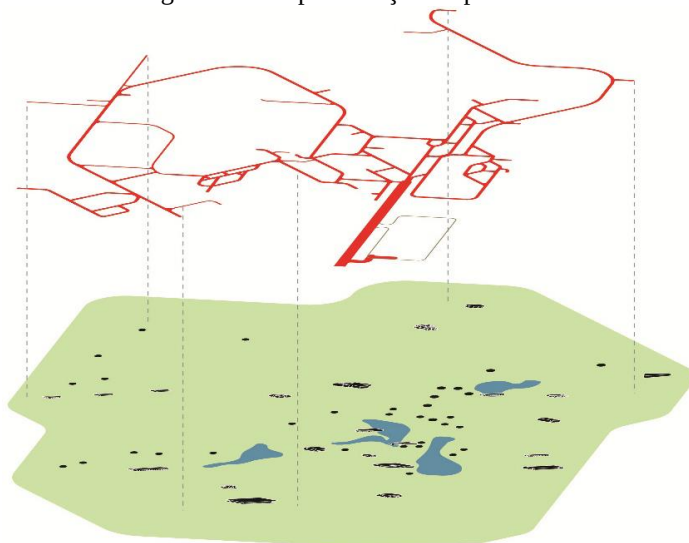
Podemos evidenciar um ponto de convergência entre a proposta do Inhotim e os argumentos propostos por Raymund Ryan quando considera que “os espaços entre os edifícios são tão importantes quanto os próprios edifícios. Nesse jogo de hierarquia, a natureza é evidenciada.”²⁰ (RYAN, 2012, p.11, tradução nossa).

Como resultado dessa fragmentação coube, portanto, aos organizadores do Inhotim desenvolver as propostas de percursos para interligar e conectar suas respectivas galerias. É o que divulga o site oficial da instituição explicando que “o espectador é convidado a percorrer jardins, paisagens de florestas e ambientes rurais, perdendo-se entre lagos, trilhas, montanhas e vales, estabelecendo uma vivência ativa do espaço.” (Site do Instituto Inhotim, 2016).

²⁰ Do original: *the space between the buildings is as important as the buildings themselves. In this hierarchical breakdown, nature returns.* (RYAN, 2012, p.11).

A representação do percurso [Figura 63] ao lado, toma como referência o mapa de visitação do Inhotim. A partir do desenvolvimento de um breve cálculo este revelou que o Instituto apresenta aproximadamente 9.0 km de percurso entre galerias e obras de arte. Essa peculiaridade do Instituto, portanto, sugere uma reflexão para futuras investigações, pois torna-se relevante estudar a construção de múltiplas narrativas geradas pelos percursos entre as galerias e as obras de arte ou, em que medida essa narrativa ao longo do Instituto é colocada ou condicionada frente à concepção projetual das galerias de arte do Inhotim.

Figura 63 – Representação do percurso.



Fonte: Autor.

Em relação à experiência peculiar que o Inhotim oferece no que diz respeito aos espaços de suas galerias, Volz indica que o Instituto busca “trabalhar usando os recursos da arquitetura a favor de uma experiência artística” (VOLZ, 2013, SESC TV). Esta experiência é pensada como algo “único”, como afirma a curadora Júlia Rebouças:

Em Inhotim, sempre se fala em construir um projeto único, um lugar único. Isso significa que é importante para o nosso acervo de arte apresentar simplesmente obras que poderiam estar em qualquer outro lugar. As obras devem ser únicas, que só existam lá, experiências que só se realizem lá. (REBOUÇAS, 2013).

Na tentativa de se construir um “projeto único”, Rebouças aponta que o processo de seleção e desenvolvimento das obras de arte para serem expostas no Inhotim “vai de alguma maneira além da ideia de site-specific” (REBOUÇAS, 2013), sendo idealizado a partir de um processo denominado *comissionamento*, cuja prática demanda certo tempo para ser concretizada, chegando, em alguns casos, a levar mais de cinco anos, em função das inúmeras pesquisas, estudos, visitas às exposições, ateliês dos artistas, reuniões, etc. Conforme explica Rebouças:

O comissionamento não é simplesmente específico para um lugar físico e arquitetônico, é específico também em relação ao contexto sociocultural. Então é algo que o artista desenvolve para o Inhotim, sendo ele não simplesmente um espaço físico, mas um patrimônio imaterial dentro de Brumadinho [...]. Então, quando comissiona um trabalho, estamos pedindo para ele considerar que não estamos em uma capital, o fato de estarmos numa área de mineração, o fato de estarmos em um

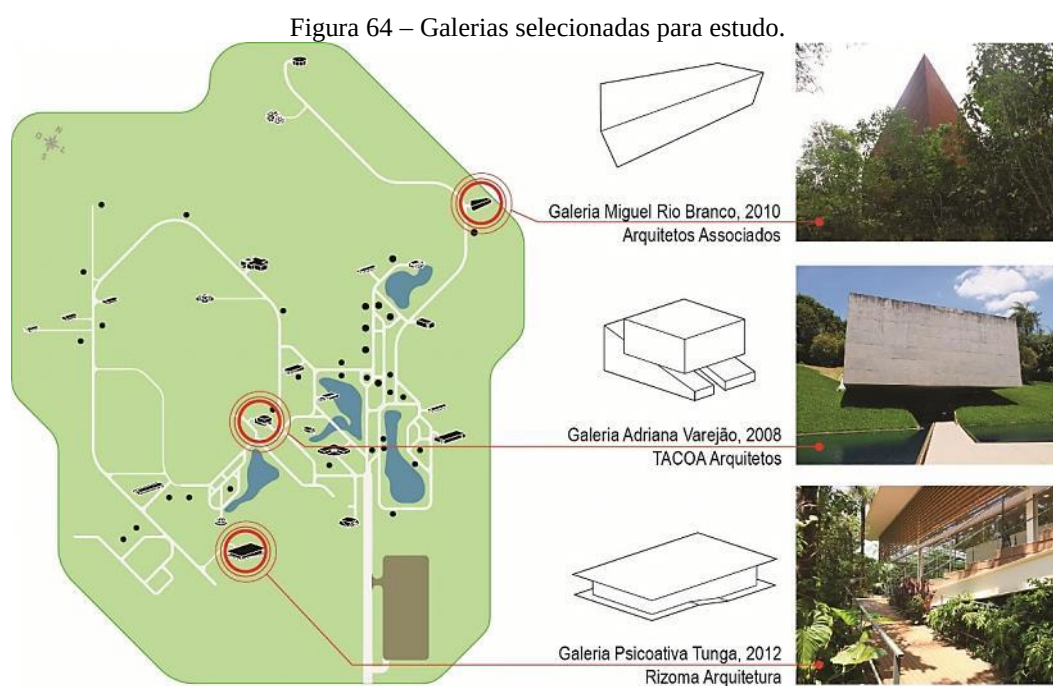
jardim botânico, de ter outras obras. Solicitamos isso ao artista e os projetos que adquirimos prontos, ou seja, obras prontas, também seguem a mesma ideia. É antes e depois da atmosfera, digamos. (REBOUÇAS, 2013).

Após o parecer favorável dos organizadores – considerando que a proposta artística se enquadra e interage com os conceitos promovidos pelo Inhotim – o artista em questão, portanto, recebe o convite para expor sua coleção. O segundo momento exige a articulação dos curadores com os arquitetos, pois estes serão os responsáveis para, caso seja necessário, desenvolver o “aparato arquitetônico” que abrigará as obras de arte. Esse processo, por sua vez, sugere o diálogo entre as três disciplinas envolvidas: curadoria, arte e arquitetura. Assim, uma vez que a galeria e/ou a obra de arte está finalizada, inicia-se o terceiro e último momento considerando um processo multifacetado correspondente à montagem física dos trabalhos, produção e publicação do material artístico, assessoria de imprensa, projeto luminotécnico e conservação e restauro das obras – caso necessário.

Quando questionada sobre as diferenças do curador do Inhotim comparado com os demais curadores de outras instituições culturais, Rebouças argumentou que o desafio reside justamente nessa diferença, pois o fato de considerar o Instituto Inhotim como um projeto distinto dos demais museus “faz a atividade do curador do Inhotim também ser, em certo sentido, única.” (REBOUÇAS, 2013).

3.4 As galerias de arte selecionadas

Durante a visita ao Inhotim, foi possível conhecer o conjunto completo de suas galerias de maneira a construir uma base de informações para, então, estabelecer o recorte do trabalho. Considerando as 23 galerias de arte como grande potencial para análise, determinou-se, no entanto, que apenas três delas fariam parte do objeto de estudo em função dos critérios estabelecidos nesta pesquisa. Elas compreendem as galerias da segunda geração, sendo todos os seus artistas e arquitetos brasileiros: Galeria Adriana Varejão (2008), Galeria Miguel Rio Branco (2010) e Galeria Psicoativa Tunga (2012). [Figura 64].



O critério para escolha dessas três galerias buscou compreender o projeto curatorial do Instituto e as características de seus espaços expositivos. Na visita ao Inhotim, foi identificado um grupo de galerias concebidas especificamente para abrigar obras de arte de um único artista, o que foi considerado como algo inovador do ponto de vista expositivo e curatorial e muito frutífero para análise, uma vez que o interesse da investigação reside em compreender as relações entre curador, artista e arquiteto na concepção de espaços expositivos e os efeitos das estratégias projetuais nas distintas narrativas expográficas. Ainda, visando proporcionar uma investigação que permitisse um estudo aprofundado das concepções projetuais das galerias, o recorte se deu em função de os artistas e arquitetos ainda estarem vivos e em constante produção, podendo ser entrevistados. Por essa razão, a Galeria Cosmococa (2010), por exemplo, cogitada para fazer parte da análise, foi descartada em virtude do artista plástico

Hélio Oiticica ter falecido na década de 80. Em síntese, o primeiro e segundo critérios definem a seleção de galerias dedicadas a um único artista vivo.

O terceiro critério leva em consideração uma diversidade de edificações e obras de arte. Foram levadas em consideração a natureza temática do conjunto de obras de arte, sua dimensão, seu suporte e as técnicas utilizadas como critérios de seleção, além da maneira como estão expostas nas galerias. Com relação às galerias selecionadas, observou-se uma variedade de sistemas espaciais, ora matriciais (os quais oferecem oportunidades de escolha de movimento e, conseqüentemente, de experiência no ambiente da galeria), ora sequenciais (que conduzem o visitante ao longo de uma narrativa expositiva pré-definida).

Por fim, o quarto critério considerou o número de obras e as dimensões das galerias. As galerias que foram projetadas para abrigar apenas uma obra de um artista específico, a exemplo da Galeria Lygia Pape (2012) e da Galeria True Rouge (2006), não foram contempladas por serem formadas, essencialmente, por uma grande sala para exibição de uma única obra, reduzindo, portanto, sua complexidade espacial e possibilidade de construção de narrativas expográficas mais complexas.

As três galerias foram selecionadas por atenderem aos critérios acima. Do ponto de vista da produção artística reuniu-se a pintura (Adriana Varejão e Miguel Rio Branco), o objeto escultórico (Adriana Varejão e Tunga), a fotografia (Miguel Rio Branco), a vídeo-arte (Miguel Rio Branco e Tunga) e a cerâmica/azulejaria (Adriana Varejão). Do ponto de vista da solução arquitetônica, apresentam estruturas espaciais diversas, de sequencial (Adriana Varejão) à aleatória (Tunga), além de apresentarem distintas propriedades espaciais, de mais a menos acessíveis e de mais a menos transparentes. (HILLIER; HANSON, 1984). Destaca-se, ainda – com o intuito de padronizar a investigação – a análise das propriedades espaciais das galerias será direcionada unicamente aos seus espaços de exibição internos, uma vez que apenas a Galeria Adriana Varejão possui obras de arte localizadas nos espaços externos. Portanto, as ferramentas sintáticas não serão aplicadas para um estudo das propriedades espaciais dos espaços externos das galerias, sendo apenas levados em consideração os percursos de acesso à cada uma delas.

A seguir serão esboçadas as características relevantes das galerias e seus respectivos artistas/arquitetos, visando construir um conjunto de informações necessárias para as análises das concepções projetuais e propriedades espaciais das galerias nas seções subsquentes.

3.4.1 Galeria Adriana Varejão (2008)

Sobre a artista:

A artista plástica Adriana Varejão [Figura 65] nasceu no ano de 1964 no Rio de Janeiro e atualmente desenvolve seus trabalhos em sua casa-atelier no bairro do Jardim Botânico (RJ). Sua obra é marcada essencialmente pela pintura, buscando sua identidade por meio das experimentações na superfície pictórica. Durante entrevista concedida, a artista reflete que sua pintura “é algo que foge um pouco do conceito da pintura tradicional” (VAREJÃO, 2014). A artista vai buscar na arte e estética barroca [Figura 66] elementos representativos, como os azulejos, por exemplo, que permeiam todo o conjunto de sua obra, cuja inspiração remonta desde sua viagem à Minas Gerais, na década de 80, quando visitou a Igreja Nossa Senhora de Antônio Dias, em Ouro Preto (CERQUEIRA, 2009). Do ponto de vista compositivo, Cerqueira ainda comenta que a pintura de Varejão apresenta características ambivalentes, de modo a permitir uma dialética entre o real e o pictórico:

Ora como uma janela pela qual se observa a representação de um mapeamento ilusório do espaço pelos recursos da perspectiva, ora pela utilização de técnicas como o *trompe l'oeil*, criando um jogo de texturas e semelhanças, podendo funcionar ainda enquanto reconhecimento da pintura como superfície autônoma demarcada por ortogonais. (CERQUEIRA, 2009, p.17).

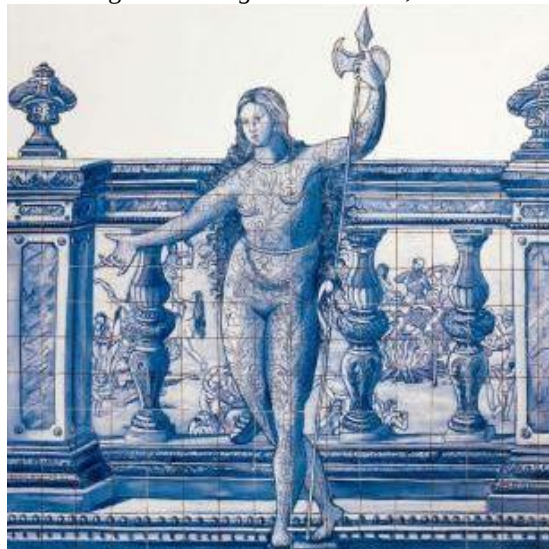
A artista faz uso do instrumento fotográfico para registrar determinados espaços, como por exemplo, piscinas, igrejas barrocas, açougues, saunas, com o intuito de estudar e analisar as superfícies representativas desses espaços e aplicá-las em sua pintura. Várias séries desenvolvidas pela artista destacam essa particularidade, que vão desde as suas famosas

Figura 65 – Artista Adriana Varejão.



Fonte: Vicente de Mello/divulgação.

Figura 66 – *Figura de convite*, 1997.



Fonte: adrianavarejao.net (acesso em maio / 2015)

releituras históricas através de elementos visuais que retratam fragmentos da cultura brasileira em contato com a cultura portuguesa no período colonial até aquelas cuja linguagem apresenta um sentido mais escatológico à sua obra. [Figura 67].

Figura 67 – *Swimming pool*, 2005. *Green sauna*, 2003 e *Azulejaria verde em carne viva*, 2000.



Fonte: adrianavarejao.net (acesso em maio / 2015)

A coleção que está exibida na Galeria Adriana Varejão, no Inhotim, reúne um total de seis obras representando distintos momentos e séries da carreira da artista. [Figura 68] Destaca-se, portanto, uma relação estreita entre a obra de arte e o seu suporte (parede), caracterizado principalmente pelo vínculo com a azulejaria e, assim, sugere uma forte relação com a arquitetura.

Figura 68 – As seis obras da artista exibidas na Galeria Adriana Varejão.



1) *Panacea Phantastica*, 2008 – Serigrafia sobre azulejo.



2) *Linda do Rosário*, 2004 – Óleo sobre alumínio e poliuretano.



3) *O colecionador*, 2008 – Óleo sobre tela.



4) *Celacanto provoca maremoto*, 2004. – Óleo e gesso sobre tela.



5) *Carnívoras*, 2008 – Óleo e gesso sobre tela.



6) *Passarinhos - de Inhotim a Demini*, 2008 – Pintura sobre azulejo [pintura à mão por Beatriz Sauer].

Fonte: Autor.

Sobre o escritório de arquitetura:

Ficou ao cargo do escritório de arquitetura TACOA Arquitetos desenvolver o projeto para a Galeria Adriana Varejão no Inhotim. Fundado no ano de 2005 o escritório é liderado pelos arquitetos paulistas [Figura 69] Rodrigo Cerviño Lopez e Fernando Falcon ambos formados pela FAU/USP em 2001. O projeto da galeria rendeu aos arquitetos o *Prêmio Rino Levi*, IAB/SP em 2008 e o prêmio *O melhor da Arquitetura Brasileira*, na categoria edifício institucional, em 2010, promovido pela revista *Arquitetura & Construção*, da Editora Abril. O escritório desenvolve uma série de projetos de diferentes usos e escalas.

Figura 69 – Fernando Falcon e Rodrigo Cerviño Lopez.



Fonte: Revista Monolito.

Vale salientar que o diálogo com a artista se deu a princípio com Rodrigo Cerviño Lopez, pouco antes de fundar o TACOA com Fernando Falcon, uma vez que Lopez já havia desenvolvido alguns trabalhos como Design Gráfico para Adriana Varejão antes mesmo do surgimento do Inhotim. Em 2001, desenvolveu o projeto gráfico para o catálogo da exposição *Azulejões*²¹, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, o que veio a permitir os primeiros contatos com o conjunto da obra da artista. Essa relação favoreceu o desenvolvimento de outros projetos, dessa vez no âmbito arquitetônico, quando Lopez é convidado para desenvolver o projeto de reforma no atelier e, posteriormente, em uma antiga residência da artista. Em 2010, foi publicado o livro *Adriana Varejão: entre carnes e mares*²² sobre a obra da artista cujo projeto gráfico novamente foi assinado por Lopez. Portanto, o contato prévio com a artista e o conhecimento de sua obra foram fatores preponderantes para a escolha de Rodrigo Cerviño Lopez e consequentemente do TACOA Arquitetos.

²¹ *Azulejões*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil. 2001.

²² DIEGUES, Isabel (Org.). **Adriana Varejão: entre carnes e mares [between flesh and oceans]**. Textos: Silviano Santiago, Lilia Moritz Schwarcz, Karl Erik Schøllhammer, Luiz Camillo Osorio e Zalinda Cartaxo. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

Sobre a galeria:

Por ter sido projetada especificamente para abrigar obras de arte de um determinado artista, é apontada como a primeira galeria a refletir a mudança de paradigma das construções em Inhotim. [Figura 70] O projeto da galeria teve início no ano de 2004 pelo TACOA arquitetos. Com uma área construída de 558 m², a galeria pode ser definida como um prisma regular fechado encrustado no terreno em declive.

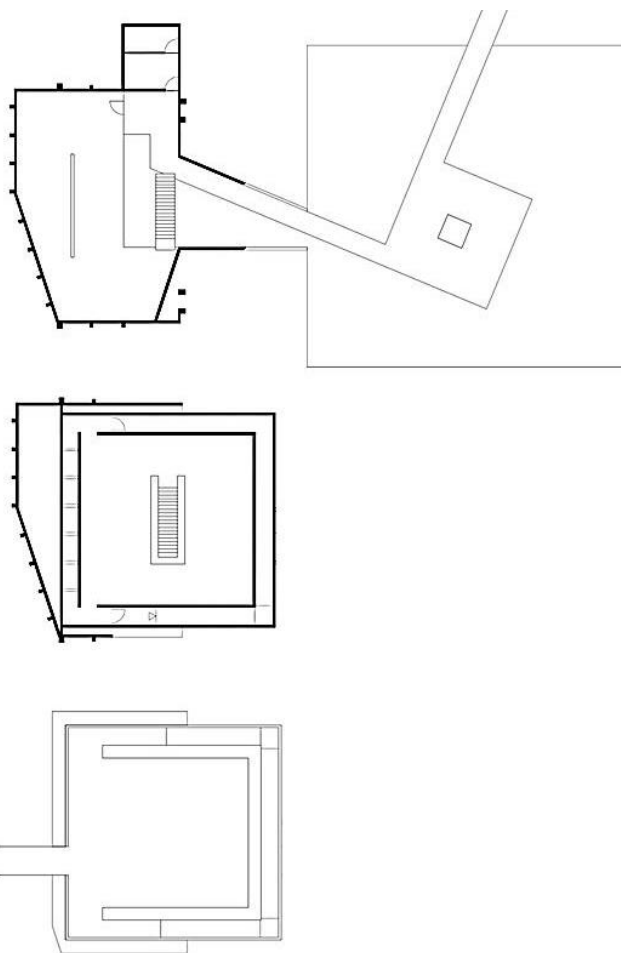
Figura 70 – Galeria Adriana Varejão no Inhotim.



Fonte: Autor.

A proposta arquitetônica da galeria reside em preparar e conduzir o visitante apreciador da arte do majestoso ambiente natural para o controlado e isolado interior (AMORIM, 2012). [Figura 71] Considera-se, portanto, como um ponto bastante relevante no projeto a maneira como o visitante é convidado a explorar as obras de arte a partir de um percurso cuja narrativa se apresenta de maneira linear e sequencial.

Figura 71 – Planta Baixa - Galeria Adriana Varejão. Pavimentos Térreo, Superior e Cobertura.



Dados da Galeria Adriana Varejão

Local: Brumadinho, MG.

Data do início do projeto: 2004

Data do término da obra: 2008

Área construída: 558 m²

Arquitetura: Rodrigo Cerviño Lopez (autor); Fernando Falcon e Eduardo Chalabi (colaboradores); Marcus Vinícius dos Santos (estagiário)

Fonte: Tacao Arquitetos.

3.4.2 Galeria Miguel Rio Branco (2010)

Sobre o artista:

O artista plástico Miguel Rio Branco [Figura 72] nasceu nas Ilhas Canárias, Espanha, no ano de 1946. Atualmente mora em Araras, interior do Rio de Janeiro, onde desenvolve seus trabalhos em sua casa-atelier. Além da pintura, a fotografia e o cinema marcam a essência da obra do artista, sobretudo a partir da década de 1970, quando desenvolve a série *Maciel* (1979), fruto de registros fotográficos e filmagens no Pelourinho, em Salvador, captando o cotidiano de pessoas, em sua maioria mulheres, em situações de vulnerabilidade social, cujas cicatrizes de seus corpos revelavam uma realidade de violência e opressão. O contraste de cores e tonalidades escuras caracteriza o conjunto de sua obra.

Figura 72 – Miguel Rio Branco.



Fonte: Nilton Fukuda.

Miguel Rio Branco é um fotógrafo que instiga os limites estabelecidos pelos campos da fotografia. Abusando do hibridismo como forma de concretizar seu trabalho, o fotógrafo ao mesmo tempo em que utiliza recursos do documentarismo, se aproximando de um trabalho etnográfico, perambula pelos caminhos da subjetividade tão caros à arte. As invisibilidades e os tons dramáticos da luminosidade escura nas suas fotografias suscitam ora a dor humana real ora os meandros de um imaginário obscuro da essência humana. (BRASIL, Luisa. 2013, p.2).

Durante a entrevista, Miguel comenta que o seu trabalho “não é feito só para mostrar para o público, [...] é uma coisa muito do meu desenvolvimento pessoal” (RIO BRANCO, 2014). Além disso, suas criações, muito baseadas em sua experiência pessoal, procuram trabalhar também com as pré-existências do lugar, o que pode gerar um diálogo entre sua obra e o espaço de exposição. [Figura 73].

Figura 73 – *Doce suor amargo*, 1985. *Aperture Book 5*, 1998 e *Bandeira Negra*, 1991.



Fonte: miguelriobranco.com.br (acesso em agosto / 2015)

Sobre o escritório de arquitetura:

O escritório Arquitetos Associados, [Figura 74] localizado em Belo Horizonte, é formado por Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Alexandre Brasil Garcia, Paula Zasnicoff Cardoso e André Luiz Prado. O escritório já recebeu inúmeros prêmios como

Figura 74 – Equipe do escritório Arquitetos Associados. Da esquerda para a direita: Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Alexandre Brasil Garcia, Paula Zasnicoff Cardoso e André Luiz Prado.



Fonte: Revista Monolito.

reconhecimento da sua prática profissional, permeando diferentes escalas e usos. No total, o escritório desenvolveu o projeto de sete edifícios para o Inhotim, sendo cinco deles galerias expositivas e dois centros de suporte às atividades do Instituto: o Centro de Educação e Cultura Burle Marx (2006) e o Centro Administrativo e Reserva Técnica (2007). O projeto do Centro de Educação e Cultura Burle Marx foi agraciado com vários prêmios, dentre eles o Prêmio IAB/MG em 2010 e o Prêmio 7^a Bienal Ibero-Americana de Medellín, Equador. A Galeria Doris Salcedo, projetada em 2008, foi um projeto desenvolvido por Paula Zasnicoff e Carlos Granada, ainda antes da arquiteta fazer parte do escritório.

Levando em consideração a confiança e reconhecimento do trabalho dos arquitetos para o Inhotim, o escritório ainda assinou as seguintes galerias de arte: Galeria Miguel Rio Branco (2010), Galeria Cosmococa (2008), Grande Galeria (2008) e Galeria Claudia Andujar, sendo a Grande Galeria projetada para receber obras de arte de artistas diversos.

Sobre a galeria:

A galeria [Figura 75] foi projetada para abrigar quatorze obras de arte, variando entre fotografias, vídeo-arte e pinturas. O edifício é composto por três níveis, estando o acesso principal no nível intermediário – o piso térreo, onde encontram-se uma pequena lanchonete e os sanitários. Por meio dele tem-se acesso ao espaço expositivo que está localizado no piso inferior, onde o visitante encontra as fotografias da série Maciel (1979) e Blue Tango (1984) [Figura 76], e ao pavimento superior que abriga o restante da coleção. Neste, os espaços permanecem na penumbra, em função da natureza das obras de arte ali expostas.

Dados da Galeria Miguel Rio Branco

Local: Brumadinho, MG.

Data do início do projeto: 2008

Data do término da obra: 2010

Área construída: 1.540 m²

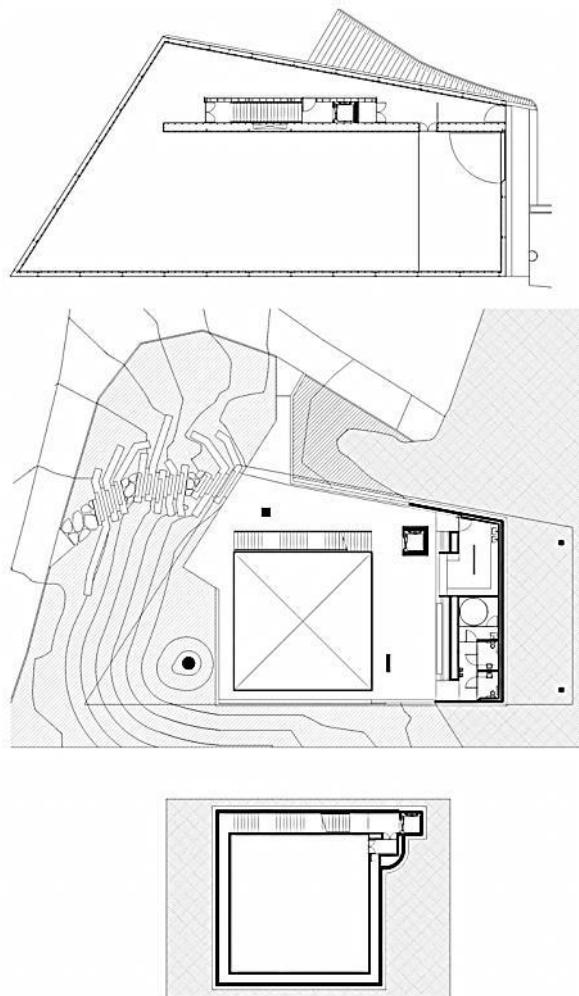
Arquitetura: Arquitetos Associados - Alexandre Brasil, André Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel e Paula Zasnicoff Cardoso (autores); Manoela Campolina (colaboradora)

Figura 75 – Galeria Miguel Rio Branco no Inhotim.



Fonte: Autor.

Figura 76 – Planta Baixa - Galeria Miguel Rio Branco. De cima para baixo: Pavimento Superior, Pavimento Térreo e Subsolo.



Fonte: Arquitetos Associados.

Figura 77 – Conjunto de obras de Miguel Rio Branco exibidas na galeria.



1) Blue Tango, 1984. Cibachrome; políptico.



2) Série Maciel, 1979. Cibachrome, Fujichrome.



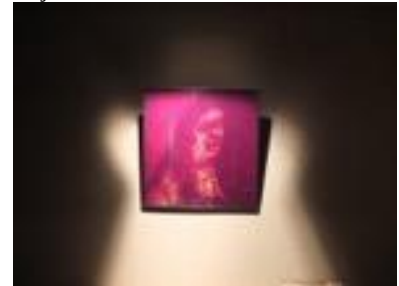
3) Série Maciel, 1979. Cibachrome, Fujichrome.



4) Série Maciel, 1979. Cibachrome, Fujichrome.



5) Barroco, 1998. Cibachrome; políptico.



6) Touch of evil, 1994. Cibachrome.



7) Hell's diptych, 1994. cibachrome; díptico.



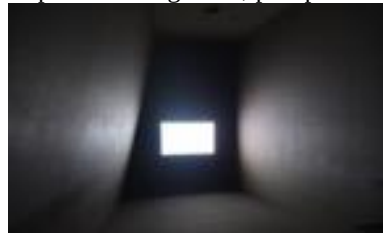
8) Máscara da Dor, 1976. Impressão fotográfica; políptico.



9) Pêssegos, 1994. Cibachrome; políptico.



10) Entre os olhos e o deserto, 1997. Projeção digital em loop; som estéreo.



11) Nada Levarei quando morrer, Aqueles que me devem cobrarei no inferno, 1985. Filme 16mm transferido para DVD, som, 20'.



12) Diálogos com Amaú, 1983. Projeção sobre voil de slides 35 mm digitalizados, som mono, loop



13) Tubarões de seda, 2006. Impressão digital sobre voil



14) Arco do triunfo, 2004. Cibachrome; políptico.

Fonte: Autor.

3.4.3 Galeria Psicoativa Tunga (2012)

Sobre o artista:

Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, mais conhecido como Tunga [Figura 78] nasceu no ano de 1952, no município de Palmares, interior de Pernambuco e faleceu no ano de 2016 no Rio de Janeiro, no período de desenvolvimento desta pesquisa. Arquiteto de formação, iniciou sua atividade profissional neste campo, mas sua trajetória foi sendo direcionada para o universo das artes plásticas. O conjunto de sua obra foi reconhecido pela concessão de inúmeros prêmios, dentre eles o Prêmio Governo do Estado pela exposição que realizou no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, no ano de 1986 e o Prêmio Mário Pedrosa da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA, em 1990, com a obra *Preliminares do Palíndromo Incesto*.

A estreita relação entre diferentes materiais e objetos explorada em sua obra passou a ser uma característica marcante do artista e essa junção de elementos é permeada por diferentes conceitos de diversos campos de conhecimento: filosofia, biologia e até as ciências exatas. Tunga busca explorar ligações inusitadas entre os materiais, seja pela sua textura ou simbolismo, trazendo, a partir dessas conexões, a possibilidade de criação de novos conteúdos através da arte. [Figura 79].

Figura 78 – Artista Tunga.



Fonte: Nilton Fukuda.

Figura 79 – *Cooking Crystals*, 2012. *A Prole do bebê*, 2002 e *Lezart*, 1989.



Fonte: Autor.

Tunga direcionou seu trabalho, em grande medida, para a realização de Instalações, considerando o olhar do observador como fundamental para ativar e experienciar os múltiplos sentidos de sua obra. Em entrevista concedida, o artista considerou sua Galeria no Inhotim como um exemplo dessa condição:

Então, esse pavilhão, para mim, é uma metáfora de um acelerador de partículas, aonde a visão e a experiência do expectador vão se chocar com cada obra, e cada obra se abre e se revela em um conteúdo que vai se conectar com outra, com outra e, assim, incessantemente. (TUNGA, 2014).

Sobre o escritório de arquitetura:

O escritório de arquitetura Rizoma foi fundado no ano de 2008, em Belo Horizonte, por Thomaz Regatos e Maria Paz. [Figura 80] Os projetos desenvolvidos pelo escritório abarcam obras de várias tipologias e sua grande maioria está concentrada no estado de Minas Gerais. O primeiro trabalho dos arquitetos com Bernardo Paz se deu no ano de 2008 quando o escritório foi solicitado para

Figura 80 – Maria Paz e Thomaz Regatos - Rizoma.



Fonte: Revista Monolito.

desenvolver uma reforma na residência do empresário. Esse projeto, portanto, favoreceu o contato com Bernardo Paz e permitiu aos arquitetos desenvolver outras propostas arquitetônicas, dessa vez para o próprio Instituto Inhotim. Os primeiros projetos solicitados aos arquitetos referiam-se à estruturas de apoio para os visitantes, como a loja de cachorro-quente, creperia, pizzaria, etc. Foi então a partir do ano de 2009 que as demandas no Inhotim aumentaram e o escritório foi novamente convidado para desenvolver mais projetos, dessa vez o Restaurante Oitica, a Loja Botânica e a Nova Recepção do Inhotim. Em 2010, o escritório recebe sua primeira solicitação para desenvolver um projeto de galeria de arte para o Inhotim: a galeria da artista plástica Lygia Pape. No ano seguinte, o projeto da Galeria Psicoativa Tunga também ficou sob a responsabilidade dos arquitetos demonstrando a confiança na proposta arquitetônica do Rizoma.

Sobre a galeria:

A Galeria foi projetada para abrigar grande parte da coleção do artista pernambucano Tunga. O edifício se destaca pela transparência de seu volume com fechamento em vidro. [Figura 81] Os pavimentos apresentam dois níveis (térreo-inferior e térreo-superior) conectados por uma escada ampla e, entre esses dois níveis, o pé-direito se alterna entre seis e oito metros com a finalidade de abrigar obras de diferentes tamanhos. [Figura 82].

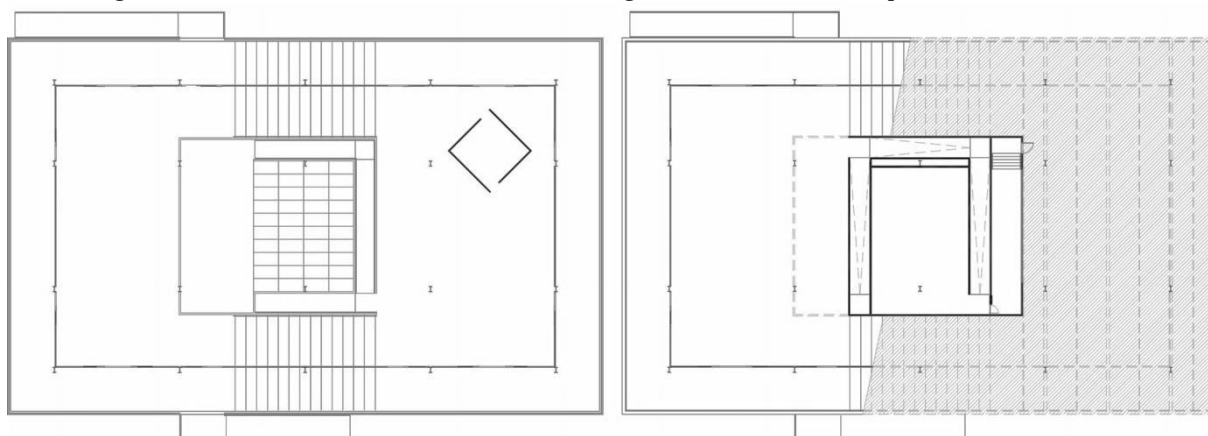
Com um espaço relativamente amplo e contínuo, o visitante tem a liberdade de construir seu próprio percurso. Em meio a todas as obras de arte distribuídas em seu espaço, surge um volume branco fechado na parte central da edificação que convida o visitante a conhecer a primeira obra de arte da carreira do artista: *Ão* (1981), uma obra de vídeo-arte. Na parte superior desse volume é possível encontrar mais obras do artista e, intencionalmente, novos ângulos de visão a partir desse pavimento das obras de arte localizadas abaixo dele.

Figura 81 – Acesso da Galeria Psicoativa Tunga.



Fonte: Autor.

Figura 82 – Planta Baixa - Galeria Psicoativa Tunga. Pavimentos térreo-superior e térreo-inferior.



Fonte: Rizoma.

Figura 83 – Conjunto de obras de Tunga exibidas na galeria.



1) À Luz de Dois Mundos, 2005.



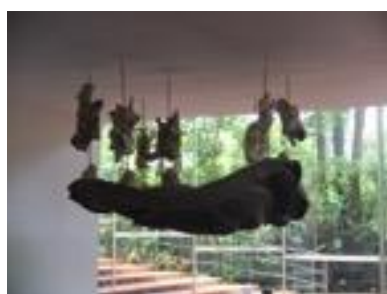
2) Toro, 1983.



3) Tereza, 1998.



4) Debaixo do meu chapéu, 1995.



5) Debaixo do meu chapéu, 1995.



6) Sopa, 2012.



7) Lezart, 1989.



8) Personagem de Cristal, 2012.



9) Cena Psicopompo, 2011.



10) Sem título, 1997.



11) Personagem Cristalino, 2011.



12) Lúcido Nigredo, 1999.



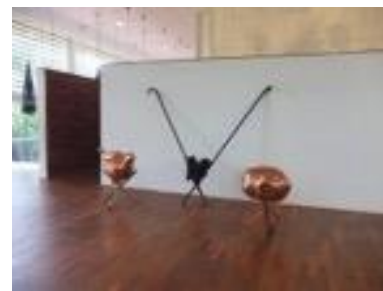
13) Sem título, 2012.



14) Large Dish, 2011.



15) Cooking Crystals, 2012.

16) *Palíndromo Incesto*, 1990.17) *A Prole do bebê*, 2002.18) *A Bela e a fera*, 2001.19) *Nosferatu Spectrum*, 2001.20) *A vanguarda Viperina*, 1985.21) *Æo*, 1981.

Fonte: Autor.

Dados da Galeria Psicoativa Tunga

Local: Brumadinho, MG.

Data do início do projeto: 2011

Data do término da obra: 2012

Área construída: 2.194 m²

Arquitetura: Rizoma – Thomaz Regatos e Maria Paz (autores); Inácio Luiz, Sara Fagundes e Virgínia Paz (colaboradores)

Paisagismo: Pedro Nehring

Portanto, diante da diversidade dos artistas e das soluções projetuais das galerias, na próxima seção será abordada de que forma arquitetos, artistas e curadoria dialogaram no processo de concepção projetual, possibilitando a construção do argumento sobre como são desenvolvidas as relações de especificidade entre obra de arte e arquitetura, tendo a obra do artista como dado programático do projeto.

4 ANÁLISE DAS CONCEPÇÕES PROJETUAIS NAS TRÊS GALERIAS: O DIÁLOGO ENTRE ARQUITETO, ARTISTA E CURADOR

Como já destacado na seção 3, ao reconhecer as potencialidades, ao relacionar obra de arte, arquitetura e natureza no campo da exposição, o Inhotim passou por uma transformação arquitetônica e artística, marcando a segunda geração de galerias, tendo como reflexo novas construções para abrigar obras de arte de artistas específicos. Neste trabalho, considera-se que as galerias *Building-specific* podem gerar relações singulares de especificidade entre obra de arte e arquitetura. É importante destacar que, assim como obras *site-specific* podem muitas vezes não atingir essa máxima relação entre obra e lugar, da mesma forma, no caso das galerias *Building-specifics*, essa condição pode não ser alcançada em sua plenitude.

Visando compreender de que forma e em que medida são estabelecidas tais relações de especificidade, esse capítulo se propõe a investigar as estratégias utilizadas pelos arquitetos, artistas e curador nas concepções projetuais das galerias e suas possíveis implicações nas experiências dos visitantes.

Inicialmente são esclarecidos alguns pontos sobre o papel da curadoria e seu envolvimento no processo de concepção e demandas programáticas para as galerias. Em seguida, elaborou-se uma síntese das interlocuções entre arquitetos, artistas e curadoria durante a concepção projetual das galerias, com o intuito de trazer ao leitor um preâmbulo das análises das entrevistas que se seguem no decorrer da seção.

As entrevistas são analisadas na tentativa de revelar as particularidades do processo de concepção projetual de cada galeria, sobretudo no que se refere ao diálogo entre os envolvidos, à ideia de desenvolver uma galeria para um artista determinado, à identidade da galeria com o conjunto da obra do artista e à relação entre o espaço arquitetônico e a obra de arte. Esta análise será fundamental para a compreensão das três narrativas expográficas apresentadas na seção 5.

4.1 Nota sobre o papel da curadoria na concepção das galerias

Ao explorar as intenções e estratégias utilizadas para se projetar galerias de arte específicas para um determinado artista, é possível elucidar e refletir sobre as peculiaridades desse tipo de espaço expositivo e de que forma ele difere daqueles projetados para expor obras de artistas diversos. Dessa forma, para evidenciar as concepções projetuais de cada galeria estudada é fundamental analisar como ocorreu a interação entre seus atores.

Conforme discutido na seção 3, o Inhotim se destacou no cenário mundial por explorar novas formas de expor obras de arte e, segundo seus organizadores, essa proposta pressupõe uma relação estreita entre arquitetos, artistas e curadores. Nessa relação observou-se que a curadoria do Inhotim, juntamente com os artistas em questão, influenciaram as demandas programáticas e tomadas de decisão em diferentes aspectos durante a concepção do projeto arquitetônico. De antemão, destaca-se a sua importância no contato com o artista e com o próprio Bernardo Paz, na seleção das obras que serão adquiridas e expostas nas galerias. No entanto, não houve um curador específico para cada galeria e sim o envolvimento de uma equipe curatorial que compreende o conjunto das galerias do Inhotim.

Júlia Rebouças comentou em entrevista o papel da curadoria no Instituto e ressaltou a necessidade de se trabalhar junto com o artista a “pertinência institucional” (REBOUÇAS, 2013) do projeto de exposição. Ela considerou fundamental essa etapa, pois é quando o curador e artista – ainda antecedente à presença do arquiteto – passam a dialogar e planejar as primeiras ideias e conceitos para criação ou aquisição das obras para compor a coleção do Instituto. A presença do arquiteto, segundo a curadora, passa a ser solicitada na etapa subsequente, com o intuito de traduzir e materializar as propostas do artista – em sua grande maioria propostas conceituais, sobretudo quando o edifício é considerado a própria obra de arte²³ – e considera que para validá-las é imprescindível que haja um estreito e constante diálogo entre todos os envolvidos. Depois, o papel do curador passa a ser o de avaliador da proposta dos arquitetos para analisar em que medida o projeto consegue oferecer as condições adequadas para exibição das obras e para construir esta relação desejada entre obra e observador.

²³ Essa questão foi apontada por Júlia Rebouças exemplificando a obra do artista norte-americano Matthew Barney *Da lama Lâmina* (2009). As intensões e ideias de sua obra foram “traduzidas” pela arquiteta Paula Zasnicoff na tentativa de torná-la exequível do ponto de vista construtivo que, posteriormente foi entregue à equipe técnica do Inhotim para iniciar a construção da obra de arte.

Dessa forma, levando em consideração o contexto proporcionado pelo Inhotim, Rebouças reafirmou a necessidade e importância de buscar, por meio da arquitetura, as respostas para atender às solicitações e ideais artísticos. Apesar disso, ressaltou que, por se tratar de uma instituição como o Inhotim, torna-se indispensável a presença e articulação de uma curadoria para a realização de qualquer projeto de exposição no Instituto.

Rebouças comentou também sobre a participação de curadores no desenvolvimento conceitual da galeria, com o propósito de “salvaguarda de um sentido da obra” (REBOUÇAS, 2013). Para ela, esse processo significa entender o sentido da mensagem que o artista pretende passar através de sua obra e, de posse dessas informações, estuda-se o local mais apropriado para a exposição, na tentativa de potencializar seu diálogo com o contexto e sua relação com o visitante, seja em uma galeria ou ao ar livre. Essa condição permite revelar uma particularidade do Inhotim mediante o tratamento diferenciado ao conjunto de seu acervo.

A curadoria do Inhotim também leva em consideração questões da obra de arte do ponto de vista técnico, com uma equipe especializada em avaliar as condições de exibição, o que corresponde à preservação do estado da obra e a condição de sua exposição, pois, uma vez expostas, as obras dificilmente sairão das galerias. Para Rebouças, a natureza da obra de arte e sua materialidade quando exposta em um espaço indevido, acarretaria na perda de sua potencialidade e, portanto, inviabilizaria a percepção da obra. Ressalta-se que algumas galerias não apresentam banheiros em seu interior, pois, segundo a curadora, a inserção desse equipamento acarretaria na formação de filas e na indesejada dispersão dos visitantes, através de conversas prejudicando, conseqüentemente, o usufruto da obra de arte em exposição.

Pode-se considerar que o processo de concepção de novos projetos curatoriais vem acontecendo continuamente no Inhotim, tendo em vista que Bernardo Paz é colecionador de arte e tem interesse em expandir seu acervo. Ainda, seu protagonismo para consolidação do Instituto permeou o discurso dos arquitetos e artistas, a começar pelo fato de que todos os convites para artistas e arquitetos partiram dele e não de outros representantes do Inhotim.

Vale ressaltar, contudo, que ao longo das entrevistas, a figura do curador não foi destacada com frequência e, quando mencionada, notou-se diferentes percepções quanto à interlocução entre arquitetos e artistas. Assim, a seção subsequente desperta um interesse maior na relação entre arquitetos e artistas, não porque sejam mais importantes, mas por parecerem ser as figuras-chave na concepção das galerias.

4.2 Síntese das interlocuções entre arquiteto, artista e curadoria para a concepção das galerias [Material sistematizado e ordenado a partir das falas dos entrevistados]

GALERIA ADRIANA VAREJÃO

1) Em 2005, Adriana Varejão expõe duas obras na Fundação Cartier em Paris: um painel do *Celacanto provoca maremoto* e *Linda do Rosário*. Bernardo Paz adquiriu essas duas obras e, em princípio, elas seriam locadas nos galpões existentes no Inhotim que, até então, não era aberto ao público.

2) Bernardo Paz resolve construir uma galeria para abrigar as obras recém-adquiridas da artista, nomeando-a Galeria Adriana Varejão. Esperava-se ainda a criação de uma terceira obra em formato tridimensional da série *Saunas*.

3) Adriana é convidada para visitar o Inhotim e estende o convite também para o arquiteto e amigo Rodrigo Cerviño Lopez. Durante a visita, o arquiteto é convidado por Bernardo Paz para fazer o projeto da galeria cujo terreno abrigava alguns containers e, além disso, possuía uma declividade acentuada em sua topografia.

4) Lopez apresenta um croqui com o partido arquitetônico representado por um cubo de concreto fechado encrustado no terreno. [Figura 84].

5) A ideia inicial era que o térreo abrigasse uma obra tridimensional da série *Saunas* e o piso superior um painel unitário da obra *Celacanto provoca maremoto* e a *Linda do Rosário*.

6) Após reunião com o curador decidiu-se não seguir adiante com a ideia da *Saunas* em 3D. Optou-se, então, por uma obra bidimensional pintada em uma das paredes do térreo, originando a obra *O colecionador* [Figura 85]. Decidiu-se também ampliar para quatro painéis a obra *Celacanto provoca maremoto* no piso superior. [Figura 86].

7) A obra *Linda do Rosário* foi relocada para o pavimento térreo juntando-se à obra *O colecionador*. A artista solicitou que uma das paredes do térreo sofresse uma inclinação para potencializar a noção de perspectiva e visualização da obra *O colecionador*.

Figura 84 – Fachada frontal evidenciando a ideia do cubo de concreto como partido.



Fonte: Autor.

Figura 85 – A obra bidimensional *O colecionador*.



Fonte: Autor.

Figura 86 – Painéis da obra *Celacanto provoca maremoto*.



Fonte: Autor.

8) Havia uma ideia de que a cobertura da galeria fosse em vidro transparente. A ideia foi descartada e a artista optou pela luz artificial no piso superior, cujo espaço abrigaria os quatro painéis de *Celacanto provoca maremoto*.

9) A noção de percurso sequencial já havia sido delineada pelo arquiteto, sobretudo pela inserção de rampas para a cobertura e, portanto, um ganho fundamental para a experiência do visitante.

10) Apesar das alterações durante o processo projetual, o partido arquitetônico da galeria se manteve, assim como o percurso definido. Sua finalização, portanto, seu deu no ano de 2008 e, no processo final da entrega, a artista ainda ocupou espaços estratégicos do edifício para adicionar novas obras de arte: *Carnívoras*, entre as vigas no pavimento superior; *Passarinhos – de Inhotim a Demini* na cobertura; e *Panacea Phantastica*, na parte externa da galeria. [Figura 87].

Figura 87 – Obras concebidas especificamente para a galeria.



Fonte: Autor.

GALERIA MIGUEL RIO BRANCO

1) Miguel Rio Branco, junto com um parente arquiteto, estavam envolvidos nos primeiros estudos conceituais para a futura galeria do Inhotim. O partido inicial do projeto remontava a um bloco fechado, como uma nave em pedra emergindo da vegetação. [Figura 88].

2) Em meados de 2008, a proposta foi apresentada para Bernardo Paz e para a equipe de curadores do Inhotim. Todos passaram a demonstrar interesse pelo projeto e sua possível execução.

3) Foi durante a etapa de definição do terreno que os Arquitetos Associados receberam o convite para dar continuidade ao desenvolvimento do projeto da galeria.

4) Na primeira reunião com os Arquitetos Associados, Miguel apresentou a proposta que desenvolveu em parceria com o antigo arquiteto, a qual passou a servir, em certa medida, como partido do projeto.

5) Os arquitetos tiveram uma nova reunião com o artista em sua casa-atelier no Rio de Janeiro para mostrar o resultado da proposta em definitivo. No entanto, nessa ocasião, Miguel elencou algumas ponderações, mas segundo os arquitetos, não acarretaram alterações significativas no projeto arquitetônico.

6) A Galeria Miguel Rio Branco foi desenvolvida para o artista, mas não para obras específicas dele; a ideia, portanto, seria torná-la dinâmica, permitindo montagens variadas, uma vez que o Inhotim possui um extenso acervo do artista que ainda está vivo e em constante processo de produção.

7) Mesmo com o projeto arquitetônico finalizado, os arquitetos afirmaram que não tinham certeza, mas sim uma “*vaga ideia*” de quais obras estariam expostas na galeria.

8) A definição das obras a serem expostas ficou ao cargo da equipe de curadores e do próprio Miguel Rio Branco.

9) Foi, portanto, no estágio final da obra, no ano de 2010, que iniciou o processo de montagem expositiva e o espaço interno da galeria passou a ser dividido com a inserção de paredes em *drywall*.

Figura 88 – A ideia da galeria como um elemento emergindo da vegetação.



Fonte: Autor.

GALERIA PSICOATIVA TUNGA

1) Mesmo antes do Inhotim se tornar um museu aberto para o público, Bernardo Paz já possuía várias obras de Tunga espalhadas pelo seu jardim. Houve, então, a necessidade de reuni-las em um só edifício.

2) Em 2011, o escritório de arquitetura Rizoma recebeu o convite para desenvolver mais um projeto no Inhotim, dessa vez a Galeria Psicoativa Tunga.

3) Houve, em um primeiro momento, uma conversa entre a equipe de curadores e o Rizoma. A informação passada aos arquitetos seria de que o projeto da galeria deveria contemplar quatro salas expositivas, cujos espaços deveriam ser flexíveis para abrigar um grande número de obras do artista. [Figura 89]

4) A primeira conversa entre Tunga e o Rizoma aconteceu em São Paulo para debater sobre as ideias do projeto.

5) Como arquiteto de formação, Tunga contribuiu em grande parte no processo de concepção projetual ao elaborar um programa de necessidades para sua galeria, com ideias e dimensões espaciais sugerindo, inclusive, especificações dos materiais. Coube aos arquitetos, portanto, interpretá-las.

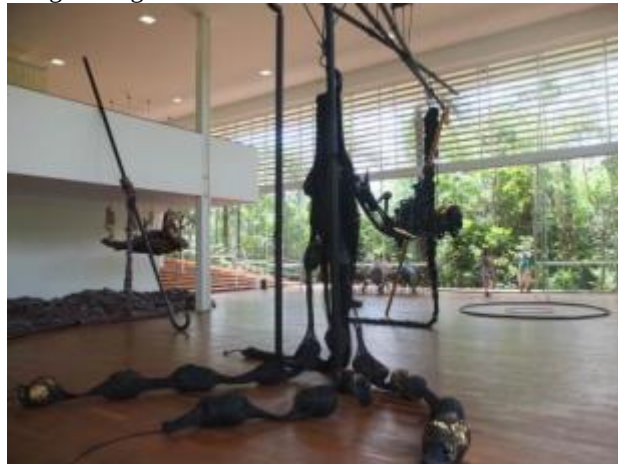
6) O terreno apresentado aos arquitetos era desnivelado e configurava-se em dois platôs, com duas clareiras dentro da mata.

7) Os arquitetos afirmaram que projetaram a galeria com um conhecimento prévio da obra do artista e, não somente, de quais seriam as primeiras obras a serem expostas nesses espaços.

8) Na segunda conversa entre Tunga e os arquitetos, estes apresentaram um esboço do projeto, havendo uma aceitação imediata por parte do artista.

9) Em meados de 2012, enquanto a obra se encaminhava para o estágio final de construção, Tunga “se deu conta” da dimensão monumental da galeria adotada pelos arquitetos e, segundo ele, essa característica foi fundamental, pois permitiu ao artista inserir um número maior de obras de maneira a favorecer novas conexões entre elas.

Figura 89 – A ideia da flexibilidade dos espaços para abrigar um grande número de obras de natureza distintas.



Fonte: Autor.

4.3 A concepção projetual da Galeria Adriana Varejão

Diálogos

Os primeiros diálogos entre Adriana Varejão e Rodrigo Cerviño Lopez já aconteceram mesmo antes da construção do Inhotim. Conforme mencionado na seção 3, o arquiteto chegou a trabalhar previamente para Varejão em duas oportunidades, ambas com projetos de reforma, sendo a primeira para o atelier [Figura 90] e a segunda para um antigo apartamento da artista.

Lopez pontuou também que, além dos projetos de arquitetura, produziu projetos gráficos para catálogos da artista quando trabalhava como Designer Gráfico na ocasião. Essa interação possibilitou o conhecimento prévio dos seus respectivos trabalhos e, segundo Varejão, formalizou uma parceria pessoal e profissional de maneira a estreitar a comunicação entre ambos durante o processo de concepção projetual da galeria no Inhotim.

Figura 90 – Panorâmica do atelier da artista Adriana Varejão – Rio de Janeiro.



Fonte: Catálogo/Marcos Ribeiro.

Levando em consideração as informações concedidas pela artista e pelo arquiteto, foi possível constatar que o projeto arquitetônico da galeria foi concebido por meio de um diálogo intenso entre o campo da arte e da arquitetura. Varejão comentou que suas ideias foram se concretizando por meio da arquitetura, na medida em que o projeto foi evoluindo e explicou que “a ideia dele [Rodrigo] também me devolveu muita coisa” (VAREJÃO, 2014). Essa condição foi evidenciada a partir de vários exemplos comentados durante a entrevista, como o já mencionado em relação à obra *O colecionador* (2008) e também envolveu a articulação do próprio Bernardo Paz que, segundo a artista, procurava participar das reuniões, de modo a sugerir novas ideias.

Quando questionada sobre a participação do curador durante o processo projetual, a artista revelou que o diálogo aconteceu, porém de maneira pontual e com algumas contribuições para o projeto arquitetônico: “[...] Na conversa com o curador Paulo Herkenhoff, ele falou que seria interessante não interromper o fluxo de visitação, que o pavilhão fosse uma passagem. Então era um bate e volta” (VAREJÃO, 2014). No entanto,

Rodrigo já havia previsto em seus desenhos essa continuação do percurso e, em seu discurso, afirmou que não houve interlocução da curadoria durante o processo de concepção projetual da galeria, alegando que o diálogo só ocorreu após a finalização do edifício, a partir do questionamento sobre a localização da obra *Linda do Rosário*. Apesar disso, Lopez reconheceu a importância da curadoria como intermediador entre o arquiteto e o artista, mas apontou um desequilíbrio nessa relação ao considerar que os curadores focaram unicamente no campo da arte em detrimento da interface com a arquitetura.

Especificidade

Adriana Varejão, durante a entrevista realizada para esta pesquisa, afirmou que sua galeria tornou-se, de certa forma, um paradigma para as construções subsequentes no Inhotim, por ter sido a primeira construída para abrigar um conjunto de obras para um artista específico, buscando promover uma relação entre obra de arte e arquitetura.

Quando questionada sobre sua reação à ter uma galeria de arte projetada especificamente para expor suas obras, considerou a ideia como bastante positiva e inovadora, quando comparada às propostas de galerias com espaços expositivos genéricos. Destacou a limitação desses espaços, considerando que, em muitos deles – além da neutralidade arquitetônica atribuída ao *Cubo Branco*, já mencionada na seção 2 – a intervenção máxima possível estaria sujeita apenas em configurar um novo espaço dentro de um prédio, mas não um prédio para a obra do artista. Assim, comparou a possibilidade de construir galerias de arte para abrigar obras de um artista específico como “construir uma casa para você, com o programa que você quer.” (VAREJÃO, 2014).

A artista, porém, alertou sobre os desafios de trabalhar com a especificidade, pois, segundo ela, o ego artístico e o ego arquitetônico podem se chocar acarretando um conflito de ideias. No entanto, ela considera que essa tensão não se dá entre os profissionais em si, mas entre os projetos que ambos estão desenvolvendo. Na tentativa de evitar certas divergências, a artista apontou para a necessidade de um diálogo e reciprocidade entre os campos envolvidos e, nessa condição amistosa, considerou que a arquitetura teria a oportunidade de explorar o seu partido e a arte de se inspirar na arquitetura, havendo, portanto, “uma harmonia entre as duas.” (VAREJÃO, 2014).

Ou seja, não somente a galeria foi pensada estrategicamente pelo arquiteto para acolher as obras de Varejão; na busca por um diálogo com os artifícios oferecidos pela

arquitetura, algumas das obras da artista foram desenvolvidas *in loco* ao longo da construção da galeria. Como exemplo, Adriana Varejão afirmou que passou a incorporar os elementos oferecidos pela arquitetura de Rodrigo Cerviño Lopez à sua obra de arte, ao referir-se à obra *O colecionador*, produzida concomitantemente à execução da obra, cuja técnica de perspectiva, segundo a artista, dá continuidade ao espelho d'água proposto pelo arquiteto. Ela afirmou, portanto, que, no caso da Galeria Adriana Varejão, houve a intenção por parte da artista e do arquiteto de conceber uma galeria de arte que, efetivamente, abrigasse obras específicas.

Para Varejão, sua galeria apresenta um “partido arquitetônico forte”, considerando este, portanto, um diferencial quando comparado às galerias preexistentes, ainda da primeira geração do Inhotim, como no caso da Galeria Cildo Meireles. Seu discurso convergiu com os argumentos trazidos por Fernando Serapião (2011), apresentados na seção 2, quando este afirmou que os primeiros edifícios no Inhotim se apresentavam por “tímidas preocupações arquitetônicas”. Varejão comenta:

O resultado é incrível, porque foi o primeiro prédio do Inhotim a ter um partido arquitetônico, porque, até então, não existia um grande interesse arquitetônico nos outros prédios. [...] Eram pavilhões tipo Cildo Meireles, com várias galerias, mas que não tinham um partido arquitetônico forte. [...] E a partir disso, criou-se um paradigma de prédios relacionados arquitetonicamente à obra. (VAREJÃO, 2014).

Levando em consideração o discurso do arquiteto, Rodrigo Cerviño Lopez (Tacoa Arquitetos) reconheceu o projeto solicitado pelo Inhotim como algo diferente daquilo que ele considera como programa de necessidades “padrão” para um museu “genérico”, de modo a convergir com os argumentos de Adriana Varejão. Lopez pontuou que “normalmente quando você pensa em um museu, ele tem que dá conta de trabalhos que você não sabe quais são. Ele tem que ser um espaço meio que genérico para dar conta dos trabalhos que virão” (LOPEZ, 2014).

Assim, para o arquiteto, a experiência de projetar a Galeria Adriana Varejão foi distinta por considerar que a peculiaridade do projeto residia em desenvolver um edifício para abrigar um trabalho específico de um dado artista. Ainda, atrelado à essa questão, Lopez considerou que projetar no Inhotim seria diferente de projetar em um contexto urbano, pois estaria livre de certos condicionantes e essa realidade favoreceria ao seu trabalho uma liberdade projetual. Esse fato corrobora com os argumentos da curadora Júlia Rebouças quando ressaltou que o Inhotim busca o desenvolvimento de projetos “únicos” e específicos

para o local. Lopez comenta: “Você não estava lidando com um ambiente que era urbano. Você estava no meio de um parque onde você no fundo faria o que queria.” (LOPEZ, 2014).

Em relação ao campo da museografia e expografia atual, Rodrigo aponta para certos paradoxos e problemáticas existentes; por um lado, há museus com coleção definida, mas com restrições espaciais para expor suas obras e, por outro, museus com espaços de exposição com grande potencial, mas sem coleção. Ele argumenta:

[...] Ainda mais no Brasil, em que as coleções, em geral, não estão estabelecidas: cria-se um museu sem coleção, assim como, um museu que tem coleção, mas não tem espaço. Em geral, é assim que acontece. Então, a oportunidade de criar um edifício para um trabalho específico é algo muito diferente. (LOPEZ, 2014).

Quando questionado sobre o resultado do projeto da Galeria Adriana Varejão, o arquiteto comentou na entrevista que o edifício poderia ser considerado um *Building-specific*. Ao empregar esse termo, ainda sem registros na literatura do campo das artes e arquitetura, Rodrigo faz alusão às obras do tipo *site-specific* passando a considerar a galeria como um elemento arquitetônico relacionado especificamente ao conjunto da obra da artista e não apenas como um edifício genérico. Desse modo, para o arquiteto, o edifício tornou-se específico por abrigar obras específicas e, da mesma forma, suas obras tornaram-se *site-specific* por instalarem-se em um *Building-specific*.

Assim, para o arquiteto, sua proposta para a Galeria Adriana Varejão não tinha a pretensão de se apresentar de forma omissa e genérica, mas sim de maneira expressiva e em diálogo com a obra da artista, pois, segundo Lopez, os trabalhos que ocupariam aquele espaço tenderiam a ser potencializados a partir da proposta arquitetônica. Nesse contexto, mencionou o desenvolvimento *in loco* da obra *O colecionador*, como exemplo dessa relação positiva entre arte e arquitetura:

O colecionador que, no fundo, toma todas as características do edifício, as desdobra em um projeto imaginário que acontece no fundo da parede. A única parede branca existente é uma escultura. Digo que existe algo que a arquitetura potencializa o trabalho e o trabalho potencializa a arquitetura. Os dois se potencializam mutuamente. Uma coisa ganha com a outra. (LOPEZ, 2014).

Identidade com a obra da artista

Rodrigo Lopez destacou um aspecto de grande relevância sobre suas intenções no projeto da Galeria Adriana Varejão. Argumentou para a necessidade de atender a duas

questões relativamente distintas, porém complementares: a primeira refere-se às questões do campo da arquitetura e a segunda às questões relacionadas ao trabalho da artista. No que se refere ao campo da arquitetura, essa condição foi evidenciada quando Rodrigo previamente definiu o partido arquitetônico sem necessariamente compartilhá-lo com a artista. De certa forma, houve a necessidade de o arquiteto ter o seu momento individual e propositivo de ideias e essa atitude foi demonstrada por Rodrigo ao “decidir” (LOPEZ, 2014) o partido arquitetônico. No que se refere às questões relacionadas ao campo artístico, mais precisamente ao trabalho da artista, Rodrigo procurou relacionar a identidade da obra da artista ao projeto de arquitetura e essa condição, segundo ele, permitiu validar o projeto:

Eu conhecia o trabalho de Adriana Varejão. Têm questões que são puramente arquitetônicas e outras relacionadas ao trabalho dela. A ideia de fazer esse objeto totalmente hermético tem uma relação com o Barroco e, portanto, uma ligação com o trabalho dela. Em um primeiro momento sabíamos que isso existia e, no fundo, ajudou a validar o projeto. Portanto, a galeria tem essa interface com o trabalho da artista, mas em um primeiro momento, foi uma decisão arquitetônica. (LOPEZ, 2014).

Ao questionar se a artista solicitou ao arquiteto que a galeria tivesse sua identidade, ela afirmou que entre eles já havia um entendimento natural por serem amigos, de maneira a não haver necessidade de “*brifá-lo*” (VAREJÃO, 2014) durante as reuniões e essa condição favoreceu ao arquiteto na interpretação da identidade do trabalho da artista em sua galeria. Para Varejão, essa possibilidade de interação entre sua obra e o espaço arquitetônico tem um grande significado: “Eu sempre gostei de galerias que tinham uma interferência maior, o Cubo Branco não era o meu predileto.” (VAREJÃO, 2014).

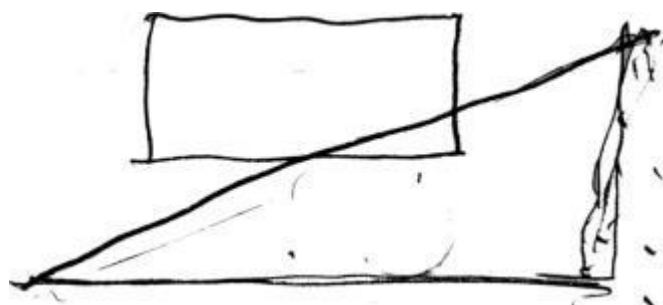
Dessa forma, observa-se que, por meio das informações dos entrevistados, nessa galeria tanto arquitetura quanto arte se apresentaram como protagonistas e, ao mesmo tempo, se influenciaram mutuamente. No trecho abaixo da entrevista com Varejão, a partir de sua leitura, ela reforça a ideia já comentada acima pelo arquiteto de como algumas características do Barroco influenciaram de alguma maneira para a identidade da galeria. Ela explica:

A ideia de Rodrigo foi reconstruir a topografia, a montanha e colocar esse bloco em balanço. O bloco fechado foi a primeira ideia, pois achava que seria difícil competir com a natureza. Em paralelo, eu estava citando para ele algumas características da arquitetura barroca; essa cisão entre o espaço exterior e o interior, entre a fachada e o interior. São dois universos totalmente distintos dentro da arquitetura barroca. Eu estava lendo o livro *Leibniz e o Barroco*, do Gilles Deleuze, e não era um livro que eu entendia profundamente, mas existiam frases que me lembrava de grandes *insights* para aquela estrutura fechada com luz própria. Rodrigo passou a escrever uma das frases do livro na lousa, algo relacionado com interioridade, não lembro. Ao final, ele disse que iria construir as três paredes restantes para completar o trabalho e, além disso, eu queria que o visitante saísse debaixo, entrasse por baixo na sala, para ter essa ideia de emergir como se fosse num mar. (VAREJÃO, 2014).

Relação Espaço-obra

O programa solicitado pela curadoria do Inhotim ao arquiteto Rodrigo Cervino Lopez, já previa a exibição das obras *Celacanto Provoca maremoto* e *Linda do Rosário*. Ambas estavam sendo expostas na *Fundação Cartier* em Paris e foram adquiridas pelo Instituto para compor o acervo da galeria, além de uma terceira obra que também seria concebida pela artista para ser exibida na galeria.

Figura 91 – Croqui do arquiteto Rodrigo Cerviño Lopez desenhado no momento da entrevista para essa pesquisa.

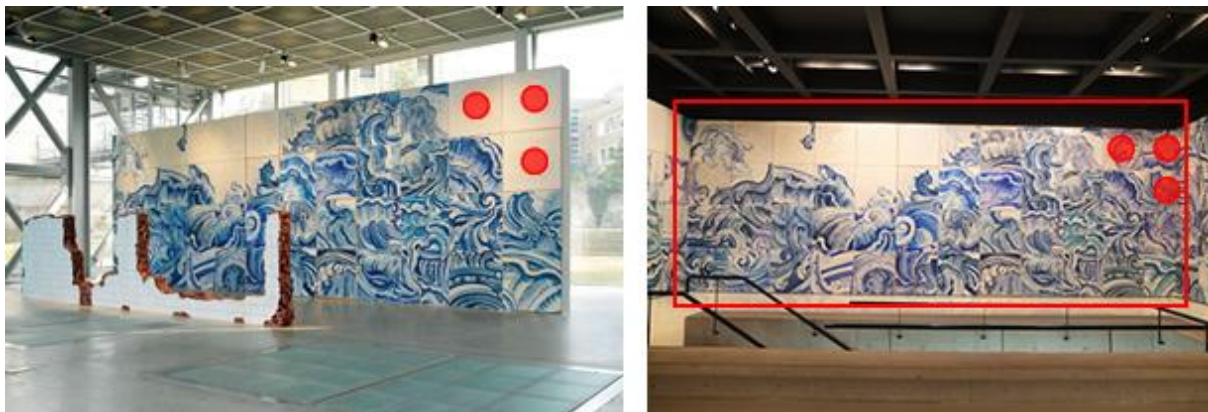


Fonte: Autor.

Em sua entrevista, Varejão, evidenciou o interesse de articulação entre o campo da arquitetura e o campo artístico, sugerindo que “o projeto arquitetônico tinha que vir a partir dessas obras [...]” (VAREJÃO, 2014). De posse dessas informações o arquiteto apresentou a primeira proposta da galeria cujo partido arquitetônico estava representado, segundo ele, por um “*cubo de concreto incrustado no terreno*”, [Figura 91] conforme croqui desenvolvido pelo arquiteto no momento da entrevista.

Segundo o arquiteto, no decorrer do desenvolvimento do projeto esse programa sofreu diversas alterações, mas, apesar disso, o partido arquitetônico permaneceu inalterado. A obra *Celacanto provoca maremoto*, por exemplo, adquiriu novas proporções e passou de um único painel para quatro painéis, de modo a completar todas as paredes que compreendem os limites do pavimento superior. [Figura 92].

Figura 92 – Esquerda: Painel da obra *Celacanto provoca maremoto* e *Linda do Rosário* em exibição na Fundação Cartier. Direita: O painel original da Fundação Cartier, dessa vez exibido no Inhotim e conformada com um novo conjunto de mais três painéis da Galeria Adriana Varejão. Os pontos em vermelho destacam pequenas alterações na obra.



Fonte: Autor - site da artista: adrianavarejao.net

Segundo a artista, essa alteração potencializou o conceito de sua obra permitindo ao visitante acessar o espaço expositivo por meio de uma escada dando-lhe a sensação de estar imergindo em um ‘mar’. Desse modo, a obra *Linda do Rosário*, antes localizada no pavimento superior teve que ser deslocada para o pavimento térreo. A terceira obra, *O colecionador*, [Figura 93] que seria desenvolvida tridimensionalmente sofreu uma mudança e, por sugestão da curadoria, optou-se por elaborar uma pintura bidimensional concomitantemente ao projeto arquitetônico em uma parede do pavimento térreo, de modo que a técnica de perspectiva utilizada reforçaria a ideia da obra como extensão do espaço da galeria. O arquiteto ainda fez uma alteração em uma das paredes por solicitação da artista, alegando questões técnicas e, portanto, atendeu ao pedido de Varejão:

[...] aquela parede ficou enviesada em função do trabalho. A sala era quadrada e eu falei: ‘não Rodrigo, a obra vai ficar muito grande e não tenho condições de pintar um quadro com mais de oito metros, mas se você enviesar a parede, ela vai se relacionar com a perspectiva desse corredor que estou fazendo’. (VAREJÃO, 2014).

Figura 93 – A obra *O colecionador*. Detalhe para a parede da direita enviesada reforçando a ideia da obra como extensão do espaço da galeria.



Fonte: Autor.

Mesmo considerando um edifício projetado para atender a uma demanda específica, no caso do Inhotim, Rodrigo Cerviño pontuou que o papel da arquitetura não estaria condicionado unicamente a responder o discurso artístico. Apesar de reconhecer a ideia de complementaridade entre os dois campos, ele enfatizou a necessidade de sua autonomia como arquiteto, mesmo ao conceber um edifício em constante diálogo com a artista: “Então, mas se você consegue um edifício para um artista, você consegue um edifício para você. O arquiteto faz o prédio para ele. A artista é uma parte do problema que você deve resolver.” (LOPEZ, 2014).

Da mesma forma, o processo de ocupação de algumas das obras de arte no espaço também decorreu com relativa autonomia, sendo selecionadas e desenvolvidas de maneira distinta daquilo que foi proposto pelo programa de necessidades: “[...] Depois do prédio pronto, do projeto finalizado e construído, Adriana acabou ocupando vários lugares do prédio que não tinham sido planejados para estes trabalhos” (LOPEZ, 2014). Varejão faz um complemento considerando que “a partir do projeto eu criei o revestimento dos azulejos, o banco central na praça, o banco superior e as carnívoras no teto; um espaço que eu falei: ‘vou utilizá-lo!’.” (VAREJÃO, 2014).

Lopez ainda explicou que essas alterações mencionadas por Varejão no segundo momento, já com a galeria finalizada, foram “profundas” (LOPEZ, 2014), tanto do ponto de vista arquitetônico, quanto do ponto de vista artístico e, por essa razão, passou a considerar que “o trabalho que está lá dentro é um ‘*site-specific*’ para o prédio que já estava feito.” (LOPEZ, 2014).

A partir dos argumentos propostos pelo arquiteto e pela artista, foi possível observar que a galeria foi concebida a princípio para abrigar obras específicas (*Celacanto provoca maremoto* e *Linda do Rosário*), como também receber uma nova obra (*O colecionador*). O desenrolar do trabalho faz surgir um *Building-specific* que, consoante as suas propriedades, faz surgir obras de arte *site-specifics*. Essa condição, segundo Varejão, foi possibilitada em função de reconhecer em sua galeria um potencial proposto pela arquitetura evidenciando a importância da relação entre obra de arte e arquitetura: “[...] existe um eco ali entre a pintura e a arquitetura. Em alguns momentos eu incorporo elementos que já foram dados pela arquitetura e, em outros momentos, Rodrigo modifica a arquitetura em função do quadro.” (VAREJÃO, 2014). Portanto, a Galeria Adriana Varejão é abrigo de obras, promove a geração de outras e é modificado pelo processo de criação de novas obras de arte.

4.4 A concepção projetual da Galeria Miguel Rio Branco

Diálogos

Ao serem questionados sobre como se deu o diálogo entre os arquitetos, artistas e o curador, os Arquitetos Associados comentaram que, pelo fato de terem desenvolvido vários projetos para o Inhotim com enfoques diferentes, os diálogos variavam bastante, a depender de cada projeto e do envolvimento ou não dos artistas, pois, em alguns casos já haviam falecido. No caso da Galeria Miguel Rio Branco os arquitetos comentaram que a proximidade com a curadoria foi bastante favorável por entender que a visão do curador necessariamente se apresenta de maneira distinta da visão do arquiteto e, no caso do Inhotim as duas somam-se e, com isso, “elimina um pouco os vícios dos arquitetos e, ao mesmo tempo, especializa alguns desejos dos curadores” (MACIEL, 2013). Além disso, afirmaram que o campo de atuação dos curadores permitiu uma visão pragmática e, ao mesmo tempo, crítica durante a concepção projetual da galeria, pois as intervenções e sugestões pontuadas pelos curadores ao longo das conversas foram enriquecedoras e pertinentes e, portanto, reconhecem que “os curadores sempre foram e continuam sendo o maior diálogo que a gente tem no desenvolvimento das obras.” (ZASNICOFF, 2013).

Por outro lado, os arquitetos afirmaram que o diálogo com Miguel Rio Branco ocorreu de maneira pontual, alegando que foram os curadores que fizeram toda a interface durante as discussões iniciais:

Foi pontual. Os curadores fizeram toda a interface. Toda discussão sobre a ideia inicial – que veio daquela discussão anterior do próprio Miguel – passou pelos curadores até definirem aquele lugar. Após a definição, resolveram nos contratar. (MACIEL, 2013).

A primeira conversa dos arquitetos com Miguel Rio Branco teve como foco captar os interesses e ideias do artista. Na segunda, os arquitetos já apresentaram a evolução do projeto ao artista que, por sua vez, levantou algumas considerações sobre a proposta. Miguel pontou questões relativas aos espaços internos e detalhes dos materiais de acabamento e, segundo os arquitetos, não houve alterações significativas no projeto arquitetônico:

Fizemos uma primeira reunião com ele. Miguel falou o que imaginava, pois buscava uma relação como um objeto mineral no meio da paisagem. Quando desenvolvemos o projeto fomos ao Rio de Janeiro para apresentar a ele. Algumas ponderações foram feitas, mas foi basicamente aquilo que está construído. [...] Foi uma modificação de uma sala mais triangular que, ao final, ficou mais regular. Houve uma discussão sobre o material e apresentamos três alternativas. Optou-se pelo aço corten que tinha

mais a ver com a obra do Miguel e, ao final, ele aprovou. Foi basicamente isso que houve de transformação. (MACIEL, 2013).

Quando questionado sobre o diálogo entre os envolvidos no projeto, Miguel Rio Branco respondeu que poderia ter havido um maior intercâmbio entre o artista, arquitetos e curador durante a concepção projetual de sua galeria. Ele afirmou que recebeu o projeto praticamente pronto, sem muitas chances de alteração de sua parte. Pontuou também a ausência de uma maquete física, considerando que esta é também uma ferramenta de trabalho do próprio Miguel para concepção de seus projetos expográficos e, na visão dele, a elaboração de uma maquete física possibilitaria uma leitura e entendimento mais claro daquilo que estava sendo proposto pelos arquitetos. Assim, Miguel comentou que as dúvidas e críticas sobre o projeto de sua galeria foram consequências da falta de comunicação e articulação entre os envolvidos:

Acho que poderia ter um intercâmbio maior do que eu tive. Só os vi duas vezes. [...] Se tivesse visto uma maquete física, teria me tocado mais que algumas questões não funcionariam, sobretudo, a parte do ar condicionado. [...] Tem que ser maquete física, porque a maquete eletrônica engana muito. O contato da luz, a maneira com que você apresenta. [...] Teve uma época que estava tudo tão confuso, tanto é que ninguém atendia minhas ligações. Bernardo também era difícil de achar. Um dia ele me liga: ‘Ah, tá ficando lindo!’, ‘Tá ficando lindo como? Já começou?’ ‘Não...’ ‘Já tá tudo adiantadíssimo.’ Não dava nem mais para mexer em certas coisas, [...] mas teria tido um aproveitamento muito maior do primeiro andar, do topo daquela sala debaixo para poder botar obras. Têm peças minhas que são de três dimensões. Daria para ter utilizado até mais coisas ali. Ou seja, para mim já foi uma falta de comunicação no projeto mesmo. (RIO BRANCO, 2014).

Essa insatisfação também foi demonstrada tomando como exemplo os aspectos técnicos de iluminação e climatização para os espaços de exposição no pavimento inferior de sua galeria:

[...] Teve uma divisão em vidro sugerida pelos arquitetos. Foi algo que eu tentei mudar na época, ainda em construção, mas não dava porque o cronograma da obra iria atrasar. [...] Sugeri fechar aquela parte debaixo de maneira a não entrar luz, não ter interferência nenhuma. No entanto, o ar condicionado passava por lá; quer dizer, você percebe que não houve tanto diálogo entre mim e os arquitetos. [...] Tiveram detalhes que foram feitos sem o acompanhamento do dia-a-dia. Eles estavam lá e eu aqui, sem saber realmente se aquilo poderia funcionar ou não. (RIO BRANCO, 2014).

Os Arquitetos Associados reiteraram a necessidade de um “*diálogo forte*” com a equipe curatorial cujo propósito residia em potencializar a obra do artista naquele dado contexto. Por essa razão, entende-se que o “*diálogo pontual*” com Miguel Rio Branco pode ter sido suficiente pelos arquitetos para o entendimento das solicitações e informações

pontuadas pelo artista. Os arquitetos argumentaram que: “o nosso objetivo era sempre potencializar a obra e havia um diálogo muito forte com os curadores nesse sentido; de não só potencializar a obra, mas potencializar a obra naquele dado lugar” (MACIEL, 2013). Além disso, destacaram que a arquitetura pode restringir ou amplificar a relação com as obras de arte, a depender do espaço onde está inserida e, complementando seu discurso, deixaram claras as delimitações correspondentes ao campo da arte e da arquitetura, parafraseando o artista norte-americano Dan Graham (1942):

As ferramentas da arquitetura têm sido muito utilizadas pelos artistas, mas tem uma frase do Dan Graham ‘*O grande mal do mundo contemporâneo é que os artistas querem ser arquitetos e os arquitetos querem ser artistas.*’ Não é o caso. A gente tenta delimitar com clareza o campo de ação do arquiteto em relação ao que se coloca no campo da arte. (MACIEL, 2013).

Especificidade

A partir do questionamento sobre a oportunidade de ter uma galeria de arte no Inhotim, Miguel Rio Branco considerou a proposta interessante, mas deixou claro não possuir uma postura voltada para o mercado da arte, tampouco, procurar por curadores. Para os Arquitetos Associados sempre houve uma intenção por parte do Inhotim em fazer uma galeria para o artista. Nesse sentido, o convite para construção de sua galeria partiu do próprio Bernardo Paz: “Ele estava interessado em fazer isso, [...] era uma ideia dele. [...] Ele gosta muito do meu trabalho e já possuía várias peças; então fizemos isso pela vontade dele.” (RIO BRANCO, 2014)

Ao aceitar o convite, Miguel Rio Branco começou a articular as primeiras ideias para a sua galeria. Os arquitetos envolvidos no projeto afirmaram que “teve um primeiro momento em que o próprio Miguel estava envolvido em fazer os primeiros estudos” (ZASNICOFF, 2013). Dessa forma, os esboços iniciais desenvolvidos pelo artista foram realizados em parceria com um arquiteto²⁴ e estimulados pelas ideias e pretensões do próprio artista, sobretudo no que se refere a vontade de se construir um volume que surgisse, ao mesmo tempo, de forma inesperada e despretensiosa na vegetação, despertando assim a curiosidade de o visitante explorá-lo:

²⁴ Durante a entrevista, Miguel Rio Branco informou que o arquiteto era um parente próximo da família e que esteve envolvido nas primeiras ideias para o projeto. Não foi possível obter informações sobre o nome deste arquiteto.

Eu já tinha feito um primeiro projeto com um arquiteto, meu sobrinho. Basicamente, [...] era uma peça que ficava inserida na vegetação. Era uma peça semelhante a uma nave de pedra saindo da vegetação, meio coberta, meio invadida pela floresta. [...] Eu enviei o projeto para os arquitetos e eles fizeram as modificações. (RIO BRANCO, 2014).

Na visão dos arquitetos, essa postura de Miguel foi de grande relevância para o projeto, pois favoreceu a interpretação e entendimento das ideias do artista para sua galeria, ou seja, daquilo que seria uma possível solicitação ou demanda do “cliente”. O fato de expor em um espaço que permite uma interação e relação com sua obra, de modo geral, é algo que Miguel Rio Branco considerou bastante positivo, pois essa condição fomentou novos elementos para que os visitantes apreciem a sua obra, o que talvez não fizesse sentido em um espaço neutro, tipo *Cubo Branco*, que, segundo o artista, “é feito mais para o cara ir lá e comprar alguma coisa. A ideia do *Cubo Branco* é uma coisa inerte” (RIO BRANCO, 2014). Além disso, seu interesse convergiu com a ideia da curadora Júlia Rebouças ao considerar o Inhotim como um “*destino*”, mencionado na seção 3, permitindo que o visitante se desloque da realidade urbana de maneira a interagir de forma mais intensa com a arte, arquitetura e natureza: “é mais interessante para as próprias pessoas verem essas obras, acho que o Inhotim mostra bem isso. Elas conseguem ver melhor fora de uma cidade, onde você têm várias informações acumuladas e, ainda, com o estresse constante do dia-a-dia.” (RIO BRANCO, 2014)

O desafio para os arquitetos também residia em relacionar o edifício às especificidades que o lugar oferecia. Assim, partindo da premissa de que a galeria seria composta por uma sala inferior e outra maior na parte superior, isso acarretaria um volume muito grande em função da sobreposição das duas lajes e, por sugestão dos curadores, os arquitetos tomaram como estratégia reduzir a escala volumétrica do edifício ao inserir a sala inferior no pavimento subsolo: “a estratégia tem a ver com a redução da escala e, ao mesmo tempo, considerando o edifício na paisagem; ele se coloca de uma maneira diferente, de interpretar essa relação com o lugar.” (MACIEL, 2013).

Figura 94 – Corte esquemático da Galeria Miguel Rio Branco.



Fonte: Autor.

Quando questionado sobre o resultado final do projeto para sua galeria, Miguel destacou as potencialidades da proposta dos Arquitetos Associados e afirmou que esta apresentava certas semelhanças “externas” quando comparado à sua proposição inicial para a galeria, principalmente no que se refere ao volume “lançado” e encoberto pela natureza. Ainda, pontuou como positivo a iniciativa dos arquitetos em fracionar o volume ao meio, reduzindo sua escala e tornando o volume mais “leve” [Figura 94]:

Semelhanças externas sim. Porque era um elemento como uma proa de um navio na vegetação e, além disso, fizeram um corte no meio que tornou a peça mais leve. Acredito que posteriormente consiga dizer algo quando as árvores estiverem crescidas. Por enquanto, consigo achar legal e ficou muito presente. Era algo para ser descoberto e, aos poucos, se vê a ponta do edifício. Aquilo cria uma expectativa, pois o visitante não tem ideia do que poderá estar lá. É interessante. As pessoas não tem noção do meu trabalho até visitar aquele espaço. (RIO BRANCO, 2014).

Identidade com a obra do artista

O trabalho de Miguel Rio Branco apresenta uma dimensão mais ampla no campo da arte, articulada com outras disciplinas, não se enquadrando apenas no universo da fotografia e do cinema. Nesse sentido, seu discurso revelou que pelo fato de sua obra ser multifacetada, seria difícil desenvolver um projeto de galeria de arte que representasse sua pluralidade. Assim, caso houvesse algum aspecto da identidade de sua obra na galeria, isso poderia estar associado apenas de forma muito sutil no projeto do edifício. Ele reflete:

Não existe uma obra como um todo [...]. Era uma ideia que eu tinha, como se fosse uma espécie de faca no meio da vegetação ou alguma coisa que estivesse caindo de algum lugar. Não tinha uma questão de identidade. Só se for algo no subconsciente. Algo como um ser perdido na floresta. Não dá para fazer numa obra de arquitetura

externa uma identidade com uma obra que pode ser multifacetada. Não tem como. (RIO BRANCO, 2014).

O atelier do artista [Figura 95] está localizado em uma área cercada por uma vasta vegetação e, quando questionado sobre sua relação com a natureza, Miguel considerou esta uma constante em seu trabalho e que está implicitamente incorporada através da crítica que faz ao meio urbano. Não somente, ressaltou que a sua obra não está apresentada de maneira dispersa ou aleatória, mas, sim conectada e interligada, sendo o espaço do seu atelier um reflexo dessa condição.

Figura 95 – Casa-atelier do artista em Araras, Rio de Janeiro.



Fonte: Luiza Sigulem/Leonardo Costa/MCA Estúdio.

O discurso dos arquitetos revelou a importância para certo aprofundamento no conhecimento artístico, mais precisamente no conjunto da obra do artista em questão. Assim, durante a entrevista realizada com Miguel, ele afirmou que os arquitetos tiveram a oportunidade de visitar seu atelier e, naquele momento, puderam experienciar uma linguagem de projeto que era representativa para o artista e com a qual ele se identificava. Dessa forma,

ao relacionar o espaço do seu atelier ao espaço da galeria, Miguel colocou que ambos apresentam certas similitudes, sobretudo do ponto de vista espacial:

Eles sabiam o formato, sabiam o que eu queria, pois estiveram em meu atelier. Acho interessante uma construção que a princípio não é vista de longe cujo espaço interno seja mais amplo do que parece externamente. É um pouco essa construção aqui [Referindo-se ao seu atelier onde foi realizada esta entrevista]. (RIO BRANCO, 2014).

Apesar de certas críticas constatadas na entrevista do artista quanto ao processo de concepção de sua galeria, os arquitetos reforçaram a contribuição de Miguel Rio Branco diante de um aspecto que, segundo eles, foi fundamental para evidenciar a identidade do artista na galeria [Figura 96]:

Durante o processo de montagem, Miguel visitava com frequência a obra. Ele deu uma contribuição fundamental quando a estrutura estava pronta, com a pele de aço ainda a ser fechada por dentro. Ele sugeriu deixar como estava, pois estava dialogando com sua obra, em um ambiente escuro. Era uma questão que sempre nos interessava manter aquela parede. Foi muito bom. (MACIEL, 2013).

Figura 96 – A dramaticidade na obra de Miguel Rio Branco e a relação dos materiais de sua galeria.



Fonte: Autor e site do artista: miguelriobranco.com.br. (acesso em abril / 2015)

Essa ideia do artista em permanecer com a estrutura de aço corten de modo aparente também na parte interna busca promover a essência da dramaticidade de seu trabalho. Para ele o “meu trabalho não é denotado de sentido, de densidade. Não são exercícios elegantes de inteligências. Tem uma carga dramática que, muitas vezes, funciona no espaço, às vezes, até mais do que num espaço inócuo, limpo” (RIO BRANCO, 2014). Neste caso, entende-se que a

galeria Miguel Rio Branco tem relação com aspectos da obra do artista e não com o abrigo e exposição de obras específicas, como ocorre na Galeria Adriana Varejão.

Ainda, quando questionado sobre a relação entre obra de arte e arquitetura, Miguel Rio Branco afirmou que podem ser complementares e dialogar entre si. Ele enfatizou que certos espaços expositivos o motivam a desenvolver e explorar seus trabalhos e complementou afirmando que sua obra tem uma forte ligação com o existente: “essa ligação com o que já existe é um diálogo, não é?” (RIO BRANCO, 2014).

Relação Espaço-Obra

Em relação às obras de arte que seriam definidas para exibição, Miguel Rio Branco afirmou ter conhecimento de parte delas, principalmente das séries fotográficas que seriam instaladas no pavimento inferior. Mediante diálogo com o próprio Bernardo Paz e, na época, com o curador Rodrigo Moura, ambos escolheram as obras para compor o acervo da galeria, sugerindo a obra *Blue Tango* e *Diálogos com Amaú*, respectivamente. Para Miguel Rio Branco, essa interlocução teve um resultado satisfatório. No entanto, os arquitetos não tiveram participação efetiva durante essa troca de diálogos que ocorreu entre o artista, o curador e Bernardo Paz e, quando questionado se os arquitetos tiveram acesso à essa informação, Miguel comentou:

Não. Eles não tinham noção das obras. Eu tinha noção de algumas e Bernardo queria a obra *Blue Tango*. [...]. A partir do diálogo, acabamos escolhendo as outras peças. Já se sabia da série fotográfica embaixo; tinham peças que estavam certas de que iam estar. As outras, como o *Amaú*, foi uma ideia de Rodrigo Moura [curador] e achei que funcionou muito bem. (RIO BRANCO, 2014).

Os argumentos dos arquitetos convergem com os do artista, pois o projeto arquitetônico da galeria foi desenvolvido sem que os arquitetos soubessem com exatidão quais obras seriam expostas. Eles argumentaram que possuíam uma vaga ideia daquilo que seria exposto, mas esperavam uma definição da curadoria e do próprio artista. Dessa forma, somente quando o edifício estava na fase final de execução foi possível iniciar o processo de montagem das obras e, conseqüentemente tomar conhecimento delas:

Quando terminamos o projeto, não sabíamos ainda quais seriam as obras. Os curadores tinham algumas ideias, mas não estava definido ainda. Quando o projeto estava no final da obra, fizemos o projeto da montagem para aquela exposição que está instalado até hoje, definindo os *drywalls*. etc. Tínhamos uma vaga ideia do que poderia estar lá, mas isso foi definido entre os curadores e Miguel; depois, o edifício teve que ser conformado para elas [...]. (MACIEL, 2013).

Sendo assim, os arquitetos comentaram que o projeto da galeria não foi feito para obras específicas do artista, mas para o conjunto de sua obra, por reconhecer que o artista encontra-se vivo e ainda em constante processo de produção. Dessa forma, o discurso da arquitetura direcionou para uma ideia de flexibilizar os espaços de exibição para diferentes montagens expográficas da galeria, possibilitando a inserção de futuras obras de arte do artista:

Na verdade, a Galeria Miguel Rio Branco não foi feita para uma obra específica. Ela é para um artista, mas a ideia não era congelar uma exposição naquele prédio. A ideia é fazer com que o artista pudesse girar a própria obra [...]. O acervo que o Inhotim possui de Miguel é maior do que a galeria comporta. A ideia seria apresentar montagens variadas, porque, inclusive, é um artista vivo e ainda em produção. Fazia sentido prever um espaço que pudesse acomodar obras que ele ainda não fez. Então essa era a ideia. (BRASIL, Alexandre, 2013).

O discurso de Miguel Rio Branco convergiu com os argumentos dos arquitetos, pois o artista reconhece que o seu trabalho não se apresenta de maneira estática, mas sim flexível e, com isso, está passível de mudanças: “a minha [galeria] tem a ver com mudanças, porque o meu próprio trabalho permite isso. O processo de montagem que são de projeções, por exemplo. Então ali dá pra mudar muita coisa.” (RIO BRANCO, 2014).

4.5 A concepção projetual da Galeria Psicoativa Tunga

Diálogos

Ao serem questionados como ocorreu o primeiro contato para desenvolver o projeto da Galeria Psicoativa Tunga, os arquitetos responderam que o convite foi realizado pelo próprio Bernardo Paz diretamente ao escritório de arquitetura. Os arquitetos já sabiam da confiança mútua entre o empresário e Tunga, fruto de uma longa amizade regada de conselhos e sugestões no campo artístico e, por essa razão, acreditam que o empresário preferiu não envolver a curadoria naquele momento:

[...] Na verdade quem nos convidou para fazer o projeto foi Bernardo. Ele é amigo íntimo de Tunga e talvez por isso ele não tenha envolvido a curadoria nesse projeto. Tunga foi o primeiro artista a ter obras no Inhotim. A curadoria não entrou muito nessa escolha das obras e nem na escolha do artista. Foi uma coisa natural. (PAZ, 2013).

Os arquitetos reiteraram em seu discurso que não houve nenhuma interferência dos curadores referindo-se às questões relativas à concepção projetual da galeria. No entanto, explicaram que o contato com os curadores realmente aconteceu, porém, tratando-se apenas de questões técnicas e expositivas da galeria:

Não houve nenhuma interferência da curadoria nesse projeto especificamente. Foi uma conversa direta com Tunga e acredito que as próprias obras de arte que iam ser colocadas também não foram escolhidas pela curadoria, mas sim pelo próprio artista. Foi algo quase que independente do próprio Inhotim. (PAZ, 2013).

Além disso, as informações advindas dos curadores não foram suficientes para o desenvolvimento do projeto, a exemplo das questões do programa arquitetônico e localização do terreno. Sendo assim, por considerar Tunga como o “*cliente final*” da galeria, os arquitetos optaram por contatá-lo para esclarecimento de certas questões:

Um primeiro momento teve uma rápida conversa com o curador. Foi uma conversa ‘Ah preciso de uma galeria para Tunga e serão quatro salas’. Passaram somente isso. Ficou aquela coisa no ar e resolvemos entrar em contato com Tunga. A partir desse momento, como ele é próximo de Bernardo, teve liberdade total. [...] A interferência da curadoria ocorreu na escolha do terreno. Tunga foi no local, [...] gostou muito e, a partir disso, tudo começou. (REGATOS, 2013).

Por outro lado, considerando o diálogo entre o artista e os arquitetos, ambos revelaram que transcorreu de maneira fácil e efetiva. Tunga deixou claro em seu discurso que essa facilidade aconteceu especialmente por considerar os arquitetos como “[...] um pessoal da

casa, tinha um diálogo muito fácil e [...] foi muito positivo. Um diálogo muito entreaberto, sem ego, favorecendo a visão das obras” (TUNGA, 2014). Quanto aos arquitetos, estes afirmaram que o estreito contato e facilidade na comunicação com o artista foi favorecido também pelo fato de Tunga também ser arquiteto de formação e, por essa razão, consideram que o projeto “foi feito a várias mãos.” (REGATOS, 2013).

Os argumentos de Tunga demonstraram um conhecimento daquilo que estava acompanhando e, ao mesmo tempo, desenvolvendo. Segundo os arquitetos, o artista “já tinha uma ideia das dimensões espaciais: [...] *‘eu quero uma sala de tanto por tanto...’*” (PAZ, 2013) e complementam: “à medida que a obra avançava, Tunga começava a entender melhor o espaço. Fomos para a casa dele no Rio de Janeiro com as plantas e ele dizia: *“aqui eu quero essa obra, essa aqui vai ficar ali...”*” (REGATOS, 2013).

Essa particularidade apresentada por Tunga possivelmente beneficiou, em certo sentido, na articulação e diálogo entre o campo da arte e da arquitetura. Seus discursos enaltecem a importância de elaborar um conteúdo programático compatível a um direcionamento arquitetônico:

Pensei em um programa de arquitetura que coubesse isso, que fosse compatível com isso. Eu acho que a minha contribuição no pavilhão é ter estruturado um programa, e o projeto, enfim, é um diálogo próximo com o programa e com a determinação de materiais. (TUNGA, 2014).

Assim, o artista procurou pontuar aos arquitetos um programa de necessidades, assim como, determinadas especificações de sua própria galeria destacando, inclusive, detalhes e indicações dos materiais a serem empregados. Para Tunga, coube aos arquitetos, portanto, interpretar essas informações e desenvolver o projeto da galeria. Tunga reconheceu sua contribuição comentando: “[...] quando você se depara com alguém que tem um programa muito claro, o seu trabalho fica muito mais fácil, não é?” (TUNGA, 2014).

O estreito diálogo possibilitou a convergência entre o discurso dos arquitetos do Rizoma e o discurso de Tunga. Nesse sentido, essas ações, segundo os arquitetos, promoveram “uma aceitação quase imediata do projeto. Teve uma primeira conversa e na segunda a gente já levou um esboço do projeto” (PAZ, 2013). Da mesma forma, considerando que o diálogo entre as duas disciplinas se apresentou de maneira rápida, Tunga reafirmou sua satisfação comentando a eficiência desse intercâmbio: “[...] esse diálogo, embora tenha sido

um diálogo rápido, dois ou três encontros, foi muito efetivo. Depois disso, foram só algumas pequenas correções: “*isso vai pra cá, isso pra lá...*” (TUNGA, 2014).

Especificidade

Além da construção do pavilhão *True Rouge* que abriga a obra de mesmo nome, Bernardo Paz também teve o interesse de construir mais uma galeria para abrigar as obras que adquiriu do artista ao longo de vinte anos. Em seu discurso, Tunga afirmou que o convite partiu do próprio empresário: “até que surgiu [...] o momento de colocar isso tudo junto, pois elas começaram a ficar dispersas. Bernardo Paz disse: ‘*vamos fazer?*’ Eu respondi: ‘*Vamos embora!*’. Então ele chamou um grupo de arquitetos [...] chamado Rizoma” (TUNGA, 2014). Esse fato também foi comentado pelos arquitetos do Rizoma evidenciando, também, a estreita relação entre Tunga e Bernardo Paz: “existia já uma relação muito próxima entre eles e Bernardo tinha uma vontade muito grande de construir uma galeria só de Tunga, com várias obras dele.” (PAZ, 2013).

Os arquitetos explicaram que o projeto da galeria de Tunga deveria apresentar uma proposta que fugisse da ideia do *Cubo Branco*, sem a pretensão de desenvolver “uma galeria fechada em si mesma, cujas obras estão dispostas no perímetro [...], com circulação quase que direcionada. Queríamos exatamente o contrário” (PAZ, 2013). Nesse sentido, a proposta dos arquitetos buscou apresentar espaços que fossem flexíveis e “sem limites”, pois a demanda residia em abrigar um número quase que indeterminado de obras, de vários tipos, inclusive para serem expostas de maneira permanente e temporária. Ainda, os arquitetos sinalizaram que a escolha das obras para expor na galeria foi fruto de um processo que demandou bastante tempo, chegando, inclusive, a mencionar que Tunga tomou certas decisões no final da montagem: “*de última hora vou colocar mais uma, vou tirar essa, colocar outra...*” (REGATOS, 2013).

A flexibilidade e dimensões ‘generosas’ adotadas pelos arquitetos nos espaços da galeria foram de grande importância para Tunga, pois permitiu ao artista explorar seus conceitos e “conexões” entre suas obras, de maneira a se integrar com o espaço e com o contexto as quais estavam inseridas:

Quando o projeto foi ficando em andamento é que todo mundo se deu conta da dimensão que aquilo tinha tomado e que caberia acolher outras obras ali o que foi extremamente oportuno porque eu pude pontuar essas obras da coleção com obras da minha coleção e mais ou menos criava conexões e criava um fluxo signifiante mais intenso. (TUNGA, 2014).

Para os arquitetos, Tunga tinha total liberdade para sugerir certas alterações no posicionamento e escolha de suas obras, pois, ainda segundo os arquitetos, o artista considerava a galeria como a sua casa: “Ele [Tunga] dizia: ‘*isso aqui é minha casa*’. Se quiser tirar e colocar obras tinha total liberdade” (REGATOS, 2013). Tunga ainda comentou que dada a especificidade do Instituto em conceber galerias de arte para abrigar obras de artistas específicos, considerou essa particularidade como sendo um produto *sob medida* e sem confrontamentos. Comparando o espaço de sua galeria com, por exemplo, um espaço de arquitetura eclética, sinalizou para os desafios de se trabalhar em espaços de ‘*qualidade arquitetônica duvidosa*’:

Quando você encontra outra situação, como é no Inhotim, onde tudo é *sob medida*, não há correção de rotas. É muito mais confortável, mais agradável e acho que o aspecto é esse. É um desafio diferente de quando você tem que se confrontar. Por exemplo, ao chegar num lugar com arquitetura eclética, como foi o caso de uma exposição em São Paulo, onde haviam feito uma reforma em um prédio de qualidade arquitetônica duvidosa, me convidaram para inaugurar este local. A primeira coisa que fiz com aquela arquitetura foi esconder tudo com três mil cobertores. No caso, havia essa instalação com personagens vestidos tal qual estivessem nos cárceres brasileiros, e eles faziam tranças com cobertores para escapar daquele lugar. Essa peça se chama *Tereza* e foi apresentada neste lugar pela primeira vez e depois em outros lugares do mundo. No entanto, essa mesma peça foi retomada no Inhotim e, ao invés de usar pessoas que tinham esse ar de presidiários, trabalhei com jardineiros. Com isso, a situação dessa fuga não era em direção ao urbano, em direção à rua, para escapar do lugar da arte, mas em direção à conexão desse lugar da arte com a natureza, que era um lugar que eles mesmos trabalhavam e cultivavam. (TUNGA, 2014).

Assim, Tunga passou a considerar cada espaço expositivo como um elemento desafiador tanto para sua obra de arte quanto para ele mesmo. Apesar desses desafios, reconhece que há a necessidade de se trabalhar com as adversidades e aponta que a obra pode se apresentar e adaptar-se ‘*sob uma condição diferente*’ dependendo de cada contexto expositivo: “porque a obra fala sobre muita coisa. Então, dependendo do contexto onde ela aparece, há coisas que são mais exacerbadas do que outras. A questão é essa: estar de acordo com os contextos e trabalhar com eles.” (TUNGA, 2014).

Identidade com a obra do artista

Segundo os arquitetos da Galeria Psicoativa Tunga, a titulação “Psicoativa” indicava uma galeria com a ideia de retrospectiva do conjunto de sua obra, mas também para tudo aquilo que viria posteriormente: “era uma espécie de retrospectiva do trabalho dele. Ele

mesmo fala: ‘*eu não morri ainda, o trabalho vai andando*’ [...], tanto que a Galeria é chamada de *Psicoativa*.” (PAZ, 2013).

As conversas preliminares com o artista permitiram aos arquitetos reunir o conjunto de informações que julgaram necessárias e relevantes para estudar e analisar a obra do artista e, enfim, buscar materializá-las no projeto:

A partir da primeira conversa, começamos a pensar no que seria um espaço para abrigar essas instalações. Partimos de uma análise do que seria esse tipo de obra de arte, como seria um espectador e sua interação com a obra. (PAZ, 2013).

Ao ser questionado se os arquitetos buscaram transmitir uma identidade do seu trabalho na galeria, Tunga afirmou positivamente e considerou que o conhecimento prévio de sua coleção, a convivência e, principalmente a visita ao lugar de trabalho [Figura 97], denominado por ele como *Espaço Psicoativo*, foram indispensáveis para que os arquitetos resgassem a identidade de sua obra e materializassem no projeto de sua galeria:

Tinham uma convivência com os trabalhos que já estavam no Inhotim, em lugares diferentes. Eles conheciam as obras e depois criou-se uma convivência. Os arquitetos visitaram o lugar onde trabalho, que é o espaço psicoativo, com características muito próximas do que aconteceu na galeria. Tem a transparência dos vidros, o avarandado, o fato de estar dentro da natureza, um pouco dentro do espaço. Enfim, acho que procuraram sim uma proximidade da minha personalidade, da personalidade da obra. (TUNGA, 2014).

Figura 97 – Similitudes entre o atelier do artista e sua galeria.



Fonte: Filippo Bambergi/autor.

Mesmo considerando esse intercâmbio de informações entre o artista e os arquitetos, o discurso de Tunga ressaltou a complementaridade dos campos da arquitetura e da arte, ao pontuar que a proposta dos arquitetos, independente das solicitações do artista, atribuiu um valor de monumentalidade para a sua galeria. Para Tunga, essa condição revelou uma “*interação de energias*” entre arte e arquitetura e, dessa forma, ressaltou a importância de um estreito relacionamento entre esses dois campos:

Tem uma dimensão monumental que é uma característica que os arquitetos imprimiram independente de mim. Acho que essa dimensão monumental responde a um desejo do Inhotim. Esse primeiro choque com a dimensão efetiva se pacificou com a presença das obras. Fiquei muito contente de estar lá. [...] Quando a arquitetura em si é energia há uma interação de energias. Quando a arquitetura é apenas uma construção, que não pensa enquanto poesia no espaço, a obra de arte vai chegar e impregnar esse espaço de poesia. Eu acho que ele é como uma voz que lê um poema. Você tem um poema escrito e, dependendo da voz, vai acontecer de um jeito ou de outro, a arquitetura pode acolher uma obra de arte e dar a ela uma voz mais intensa, expressiva e reveladora ou pode a obra de arte chegar na arquitetura e fazê-la cantar, no caso da poesia que ela é ou deverá ser. (TUNGA, 2014).

Relação Espaço-Obra

O discurso dos arquitetos revelou que o projeto da Galeria Psicoativa Tunga deveria atender a determinados condicionantes projetuais e, dentre eles, em função dos tipos de obras a serem expostas, conceber uma galeria com a ideia de tornar-se flexível do ponto de vista espacial. Os arquitetos já conheciam previamente o conjunto da obra do artista e, de posse de uma seleção de obras que compõe o acervo do Inhotim, estavam cientes de que a galeria iria comportar previamente pelo menos seis obras. Acredita-se, portanto, que essa condição pode ter favorecido aos arquitetos na concepção do projeto arquitetônico, pois, segundo eles: “Pensamos o espaço já conhecendo as obras dele e já tendo uma ideia de quais seriam as primeiras a serem colocadas lá”. (PAZ, 2013).

Essa questão também foi comentada por Tunga durante a entrevista para a pesquisa: “Eles tinham uma seleção das obras que pertencem à coleção, que eram uma meia dúzia de obras expressivas, muito grandes” (TUNGA, 2014). O fato curioso é que, segundo Tunga, só foi possível sentir a real dimensão do espaço e a quantidade de obras que passariam a ocupá-lo no decorrer da obra.

Por mais que a galeria tenha sido concebida para receber um número determinado de obras específicas, foi permitido ao artista inserir novas obras de arte concomitantemente a execução do projeto que, por sua vez, envolveu uma interlocução direta entre o arquiteto e o

artista – apesar da atuação indireta da curadoria, como já mencionado pelos arquitetos na seção anterior. Nesse sentido, a ideia de flexibilidade espacial atribuída à galeria favoreceu uma condição peculiar, permitindo ao artista explorar e articular com certa liberdade a disposição de suas obras dentro de um contexto específico para ativação/criação de suas “conexões”. Dessa forma, novas tomadas de decisões foram acontecendo até a conclusão da obra, conforme explicou o arquiteto Thomaz Regatos:

Ao mesmo tempo, por exemplo, aquelas redes da varanda foram pensadas quando o projeto já estava pronto. Ele dizia: *‘aqui podia ficar legal aquela obra’*. Então foi uma troca mesmo. [...] Começamos com seis obras e acabou com mais de trinta. [...] Essa galeria foi um processo. Até a escolha das obras foi um processo que durou até o dia da entrega. As decisões foram tomadas por Tunga, *‘de última hora vou colocar mais uma, vou tirar essa, colocar outra’* (REGATOS, 2013).

4.6 Interpretação das concepções projetuais nas três galerias

O processo de concepção projetual da Galeria Psicoativa Tunga, assim como das Galerias Adriana Varejão e Miguel Rio Branco, evidenciam as diferentes formas como as obras dos artistas foram tomadas como dado programático pelos arquitetos, os quais interpretaram as necessidades dos artistas através de diálogos que variaram em sua efetividade. O papel da curadoria foi pouco destacado pelos arquitetos e artistas, com exceção da Galeria Miguel Rio Branco, o que parece indicar: i) a curadoria, nesse caso, pode ter sido mais efetiva no período pré-projeto; ii) devido à amizade de Bernardo Paz com os três artistas em questão, as entrevistas demonstraram grande liberdade de decisão entre as figuras dos artistas e arquitetos.

Levando em consideração os condicionantes dos terrenos e os estímulos subjetivos dos próprios arquitetos em contato com os artistas, foram definidas estratégias projetuais específicas para atender a natureza das obras dos artistas e aspectos subjetivos de suas produções. Foram criadas, portanto, narrativas expográficas distintas, mas que preservam, a princípio, alguns aspectos em comum: abrigar obras de arte de um único artista; possibilitar percursos que iniciam e terminam em contato com a natureza; e ter um programa exclusivamente voltado para a exposição das obras (devido à estrutura maior do Inhotim).

Salienta-se, ainda, a partir da compreensão das concepções projetuais, que as três galerias foram projetadas levando em consideração o seu contexto mais imediato e não sua relação com as outras galerias e com o Inhotim como um todo. Por esse motivo, as análises das narrativas e das propriedades espaciais das três galerias na seção seguinte irão focar nos espaços internos das galerias (ou em espaços externos com obras), mesmo considerando que o visitante tende a experienciar cada galeria em relação com as outras.

A seguir, as análises das narrativas e das propriedades espaciais das três galerias permitirão identificar as estratégias projetuais utilizadas para gerar experiências específicas por parte dos visitantes, ao explorar de formas diversas a relação entre obra de arte e arquitetura.

5 Explorando a relação de especificidade entre obra de arte e arquitetura a partir da experiência do visitante

Esta seção apresenta as análises das relações de especificidade entre os espaços expositivos e as obras de arte sob o olhar da Sintaxe Espacial (HILLIER; HANSON, 1984), explorando as narrativas expográficas criadas a partir dos estudos das isovistas atreladas à visão serial²⁵, dos mapas convexos, das medidas sintáticas de conectividade e integração e dos grafos justificados. Tais análises, associadas às concepções projetuais das galerias, complementam a investigação das propriedades espaciais específicas das três galerias apontadas aqui como *Building-specific*.

A compreensão das possibilidades de percursos nas galerias permite entender como as estratégias projetuais foram empregadas e como interferem na experiência do visitante que, por vezes, pode perceber o espaço de exposição, obra de arte e o edifício como um todo integrado. Além dos percursos analisados, reconhece-se ainda a existência de diversas outras possibilidades de direcionamentos e escolhas. Compete ao visitante a liberdade para tomadas de decisão, desde explorar rotas alternativas até simplesmente não dar continuidade ao seu percurso e optar por um retorno imprevisível.

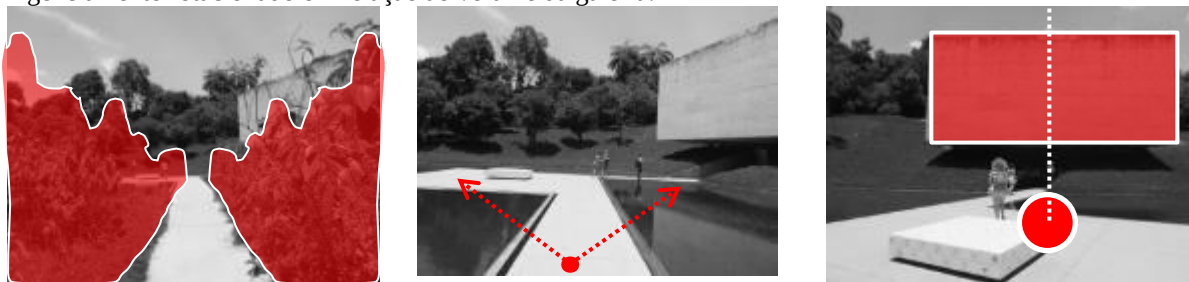
A partir dos mapas convexos, as três galerias foram estudadas em condições ‘com’ e ‘sem’ obras, na tentativa de demonstrar suas transformações no uso do espaço e, particularmente, as mudanças na fragmentação da estrutura espacial arquitetônica de cada uma delas. Ao atrelar a análise das estruturas espaciais – configuração dos espaços e posicionamento das obras de arte – às concepções projetuais de cada galeria, é possível compreender de que forma as estruturas espaciais tornaram-se específicas em relação às obras abrigadas, assim como o tipo de narrativa expográfica experienciada pelos visitantes, considerando os condicionantes do movimento e os campos de visão ao percorrerem os espaços expositivos.

²⁵ O conjunto completo das visões seriais das três galerias encontra-se no apêndice da pesquisa.

5.1 Galeria Adriana Varejão: uma narrativa de continuidade

Ao aproximar-se da galeria, o visitante é conduzido por um percurso [Figura 98] cuja vegetação se apresenta como barreira visual, impedindo a visão completa da galeria e, por conseguinte, provocando certa expectativa. Em seguida, já sobre passagem sobre lâmina d'água, a visão do visitante é ampliada, permitindo avistar o volume hermético de concreto “sacando” do declive e refletido no espelho d'água de tonalidade azul. Rotacionado em relação ao eixo de simetria da galeria, o agenciamento externo é definido por uma geometria regular, cuja linearidade é interrompida por plataforma quadrada onde está localizada a primeira obra de arte: *Panacea Phantastica*, concebida pela artista para este local, em 2008. Com formato regular e revestida com azulejo, a obra se insere em um ponto central no espaço permitindo que o visitante a circule e que, por conseguinte, seja conduzido ao acesso principal da galeria.

Figura 98 – Vegetação restringindo e direcionando o campo de visão do visitante; Campo de visão ampliado; Agenciamento rotacionado em relação ao volume da galeria.



Fonte: Autor.

Considerando o conjunto de barreiras e permeabilidades como condicionantes do movimento e visão, o visitante passa a experienciar uma narrativa cuja arquitetura, conforme comentou Rodrigo Lopez, não pretende ser omissa e genérica, mas, sobretudo afirmativa. A proposta de empregar o vidro como elemento translúcido na parte frontal do térreo, favorece a integração visual entre os espaços internos e externos da galeria, e mantém constante a visualização de todas as obras expostas no pavimento térreo. Desse modo, ainda no agenciamento externo e antes de acessar o espaço interno da galeria, o visitante pode visualizar sutilmente a obra *Linda do Rosário* (2004) e, em destaque, o volume da escadaria, oferecendo uma compreensão prévia da continuidade existente entre os pavimentos da galeria. [Figura 99].

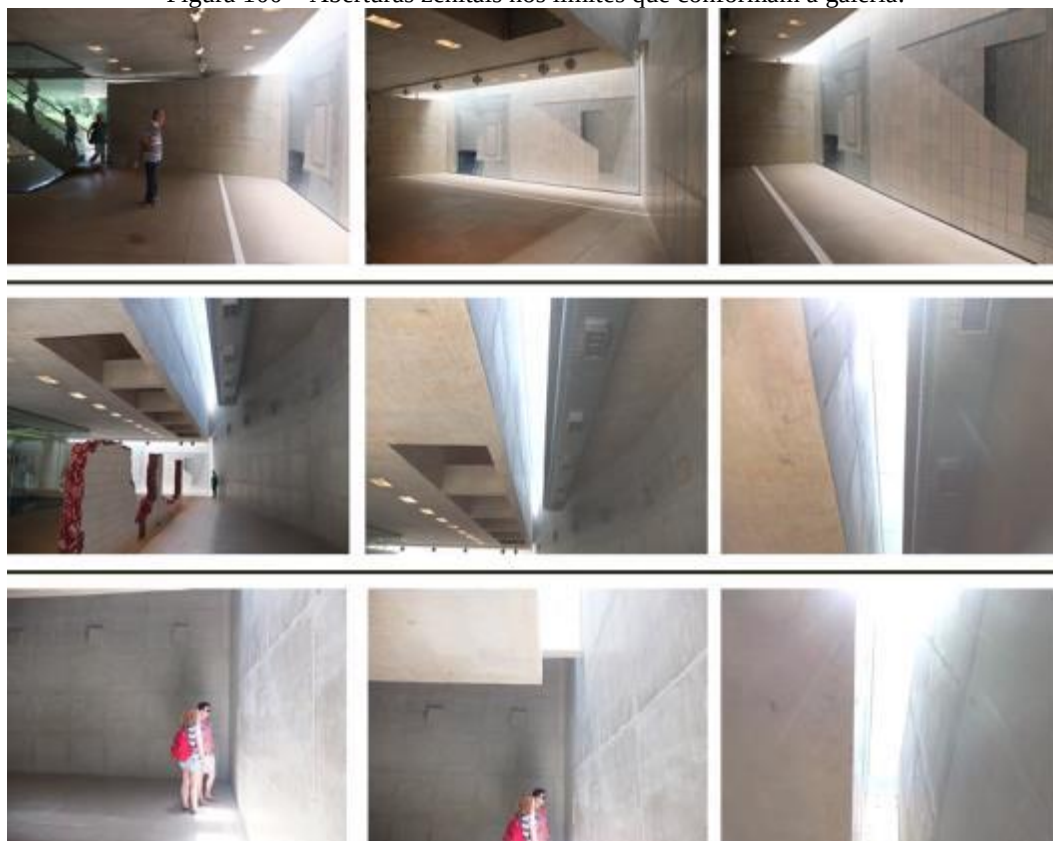
Figura 99 – Na sequência: o volume da escadaria em destaque e a obra *Linda do Rosário* ao fundo.



Fonte: Autor.

Outro aspecto relevante dessa intenção se dá pelo fato de que a especificação do material translúcido no pavimento térreo, mesmo que de maneira tênue, favorece a incorporação da luz natural do exterior aos espaços internos da galeria e, assim, torna-se uma proposta que visa dialogar, segundo Rodrigo Lopez, com a luz expressionista representativa

Figura 100 – Aberturas zenitais nos limites que conformam a galeria.



Fonte: Autor.

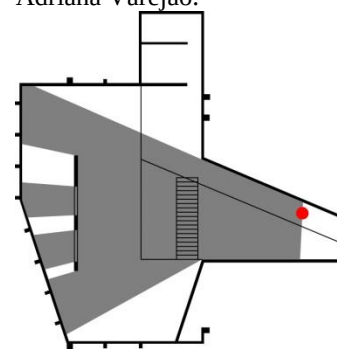
da obra de Adriana Varejão. Além do emprego do vidro, as aberturas zenitais [Figura 100] que conformam parte dos limites do pavimento térreo, também reforçam o jogo de luz e sombra visando potencializar, tanto a experiência do visitante no espaço, quanto a apreciação da obra da artista. Nesse sentido, ressalta-se que as conexões entre os espaços internos e externos revelam certa intencionalidade do arquiteto em promover uma transição de maneira

suave no percurso do visitante ao acessar a galeria, complementado também por certa expectativa que antecede imersão não abrupta no universo da obra da artista. Durante a entrevista, Rodrigo Lopez teceu explicações sobre a luminosidade e seus efeitos:

Aquele espaço no térreo não é de uma arquitetura neutra. Ele tem uma luz bem desenhada e expressionista, uma luz recortada e angulada. Ele tem uma refletividade altíssima, tanto da água, quanto do vidro. Tem milhares de espelhos, fica o tempo inteiro se vendo. Apresenta uma característica tectônica da construção, que aparece com a parede de concreto com a fôrma, sem revestimento. (LOPEZ, 2014).

Ainda no pavimento térreo, pode-se identificar alguns recursos utilizados pela arquitetura que buscam dialogar com a obra da artista: a inserção do espelho d'água adentrando os espaços internos da galeria, ao trabalho da perspectiva evidenciando a profundidade e permeabilidade relativa entre os espaços adjacentes, o emprego de materiais com tonalidade neutra, a exemplo do concreto aparente, evidenciando espaços monocromáticos, a composição de um agenciamento com geometria regular e, sobretudo, através das aberturas zenitais que permitem a entrada de luz natural no ambiente reforçando o jogo de luz e sombra nos espaços internos da galeria. Ao analisar, portanto, o conjunto desses elementos constitutivos, considerando um determinado ponto no percurso, como a isovista demonstra [Figura 101], torna-se perceptível ao visitante o enquadramento do seu campo de visão que estabelece, em certa medida, uma associação com a identidade da obra da artista. [Figura 102].

Figura 101 – Isovista de 180° do acesso principal da Galeria Adriana Varejão.



Fonte: Autor.

Figura 102 – Associação com a identidade da obra da artista a partir da série *Saunas*.



Fonte: Autor e site da artista: adrianavarejao.net. (acesso em novembro / 2014)

Dentro do ambiente o visitante tem o primeiro contato com a obra *Linda do Rosário* (2004), uma escultura linear construída em alvenaria e localizada na parte central do pavimento térreo. A posição relativa da obra sugere um movimento circular com distintos campos de visão, condicionando sua apreciação das quatro faces da obra e dos seus

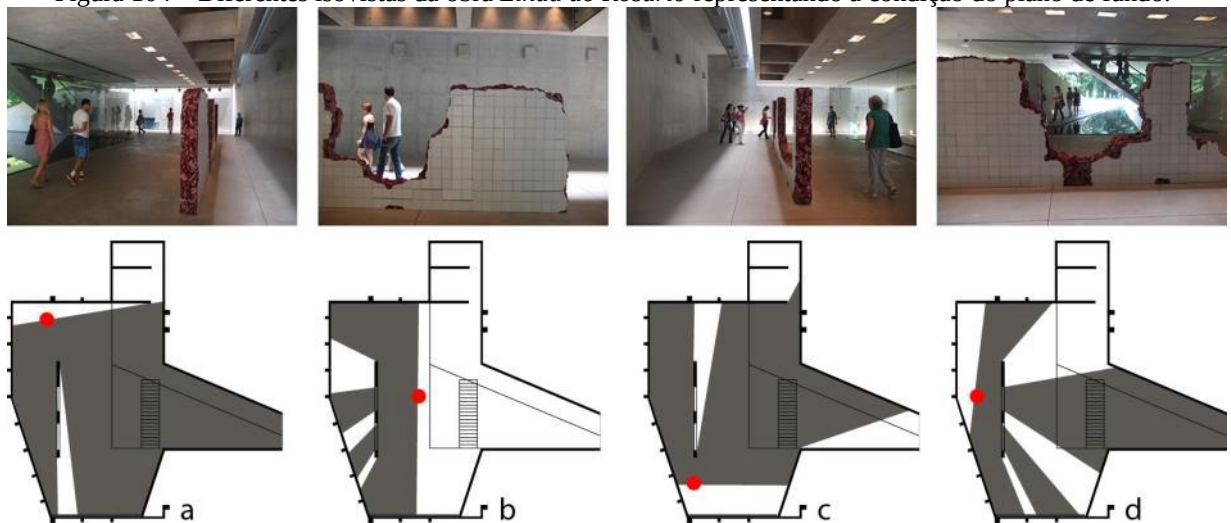
respectivos planos de fundo: dois deles representados pela parede em concreto e os demais representados pelo ambiente natural externo e pela obra *O colecionador* (2008) que será mencionada mais adiante. [Figuras 103 e 104].

Figura 103 – Em destaque a obra *Linda do Rosário* (2004) tendo como plano de fundo simultaneamente o ambiente natural externo e a obra *O colecionador* (2008).



Fonte: Autor.

Figura 104 – Diferentes isovistas da obra *Linda do Rosário* representando a condição do plano de fundo.



Fonte: Autor.

Logo acima da obra *Linda do Rosário* encontra-se, em função do espaçamento entre vigas de suporte da laje do primeiro pavimento, a obra *Carnívoras* (2006), composta por cinco painéis de mesma dimensão. O espaço [Figura 105] não foi planejado para receber obras, mas despertou o interesse na artista em querer aproveitar ao máximo a potencialidade dos espaços oferecidos pela arquitetura. Assim, durante seu percurso, o visitante mais atento [Figura 106] tem a possibilidade de visualizar os painéis das *Carnívoras*, ainda do pavimento térreo. O visitante, ao apreciar as obras *Linda do Rosário* e *O colecionador* apresentadas na altura da linha de visão, tem um encontro inusitado com a obra ao direcionar seu olhar para o teto – um “elemento surpresa” na narrativa expográfica da galeria. No entanto, para os visitantes que não notaram a obra, terão uma nova oportunidade no pavimento superior.

Figura 105 – Detalhe para a visualização da obra *Carnívoras*.



Fonte: Autor.

Figura 106 – Detalhe para os visitantes descobrindo a obra *Carnívoras*.

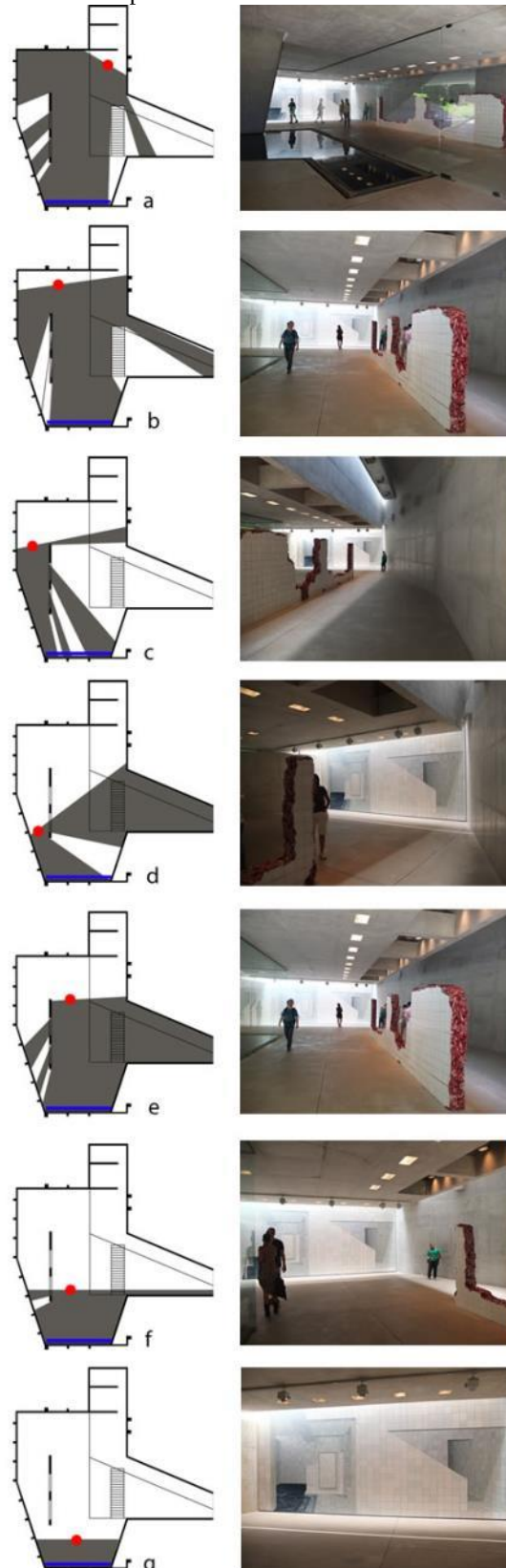


Fonte: Autor.

Ao circular ao redor da obra *Linda do Rosário*, o visitante já visualiza a obra *O colecionador*, da série *Saunas*, representado por uma pintura em *trompe-l'oeil*, concebida, como já destacada, para ser exibida em uma das paredes do térreo. Essa condição de visibilidade, representada pelas isovistas (do ponto *a* ao *g*), [Figura 107] evidencia um importante aspecto na experiência do percurso dos visitantes, por considerar que já tem ciência da presença dessas duas obras no acesso à galeria, de tal modo que já sabe o que será visto na etapa subsequente, evidenciando, assim, os primeiros indícios daquilo que pode ser caracterizado como a narrativa sequencial desta galeria.

Além disso, a inclinação da parede de concreto por trás da obra *Linda do Rosário* também condiciona o caminho do visitante para a obra subsequente. Nesse sentido, partindo dos pontos *c* e *d*, por trás da *Linda do Rosário*, a referida obra e a parede de concreto conformam o conjunto de barreiras cujo estreitamento vai oferecer, ao final, o campo de visão para a obra *O colecionador*. No caso do percurso iniciando no ponto *e* e se dirigindo ao ponto *g*, a inclinação da parede exerce uma influência importante, porém de maneira mais sutil, para o enquadramento da obra *O colecionador*, reforçado ainda pela ideia de perspectiva da obra e pelo jogo de iluminação natural e artificial.

Figura 107 – Fotografias do percurso no pavimento térreo e as respectivas isovistas.



Fonte: Autor.

Figura 108 – Respeitando a linha limítrofe, o visitante está posicionado no ponto *g* da isovista e visualiza a obra *O colecionador* em sua totalidade.

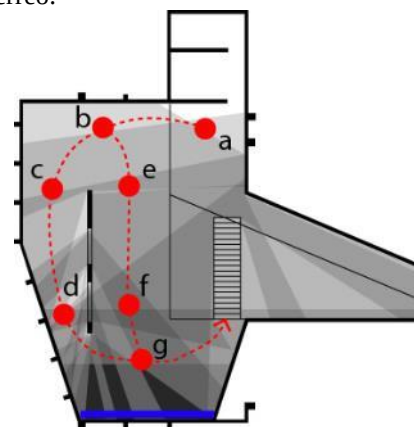


Fonte: Autor.

Ao chegar ao ponto *g*, o visitante tem a oportunidade de visualizar a obra *O colecionador* em sua totalidade e, dada a natureza desta obra, a visualiza de maneira frontal e sem a presença de nenhuma outra obra ou elemento arquitetônico. Nesse ponto [Figura 108], há uma marcação no piso na cor branca com o intuito de salvaguardar a obra, impedindo a aproximação do visitante, mas ainda favorecendo a distância necessária para apreciação dos detalhes da pintura e sua visão total.

Considerando a narrativa estabelecida para o visitante no pavimento térreo e a sobreposição de suas respectivas *path isovists* [Figura 109], quanto mais visto for o espaço ou parte dele durante o percurso, mais escura será sua representação. Portanto, a mancha escura na imagem à direita passa a representar a interseção final entre os setes pontos (*a* até *g*) do percurso. Nesse caso, essa condição retoma e,

Figura 109 – *Path isovist* do pavimento térreo.

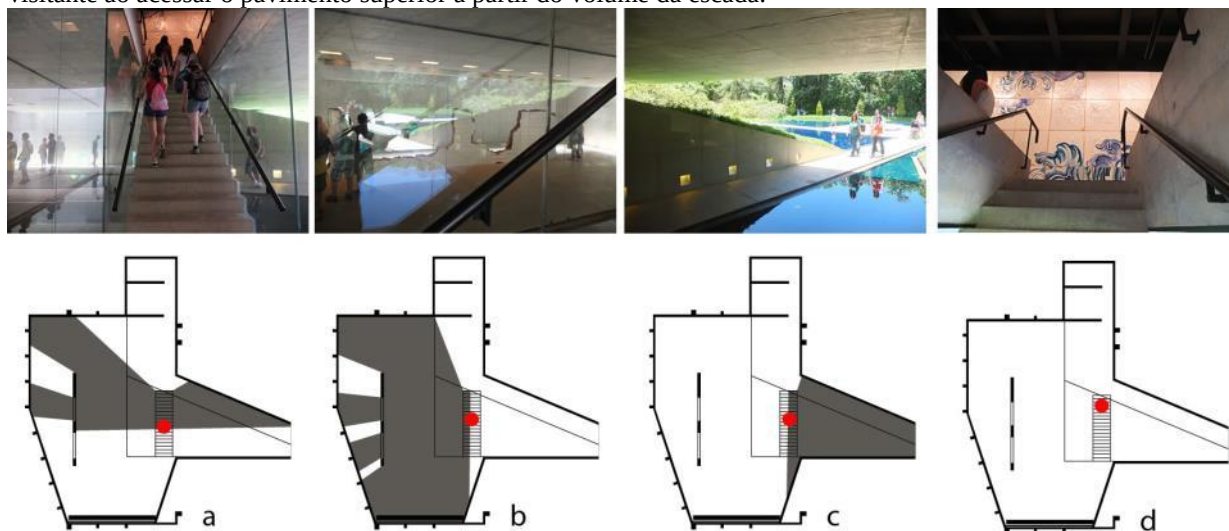


Fonte: Autor.

simultaneamente, evidencia o fato de que o visitante, dada a sequência dos espaços no pavimento térreo, experienciava-o em co-presença e co-ciência com as obras *Linda do Rosário* e *O colecionador*.

Dando sequência à visita e não havendo outra escolha em seu percurso, o visitante é obrigado a subir as escadas – já estando ciente dessa condição ainda na parte externa da galeria – para acessar o pavimento superior. A transição do pavimento térreo para o superior, assim como a transição entre parte externa e interna do edifício, também se apresenta de maneira sutil; nesse caso, mais uma vez tal intencionalidade pode estar associada ao emprego do vidro translúcido como fechamento do volume da escada. Ainda, essa estratégia projetual favorece um duplo movimento durante a subida: seu campo de visão é ao mesmo tempo conduzido pela expectativa do que está por vir no próximo espaço e desviado a esquerda para o espaço da galeria e a direita para o ambiente externo, sendo este seu último contato visual com a natureza. [Figura 110] Na sequência, ainda antes de acessar o pavimento superior, seu olhar volta a ser direcionado para cima, tendo o primeiro contato visual com a obra subsequente. Assim, o visitante, neste momento, percebe que sua imersão se dará em um espaço hermético, em que a nova iluminação se dá de forma totalmente artificial e cênica, contrastando com a experiência anterior. Por fim, o volume da escada que ora se apresentava próximo ao acesso do pavimento térreo, passa a compor o eixo central no pavimento superior, circundado pela obra *Celacanto provoca maremoto* (2008) composta por quatro painéis que delimitam o espaço expositivo.

Figura 110 – Sequência de imagens que demonstram seus respectivos campos de visão e a experiência do visitante ao acessar o pavimento superior a partir do volume da escada.



Fonte: Autor.

Em função da grande dimensão da obra *Celacanto provoca maremoto*, é necessário certo distanciamento para apreciá-la em sua totalidade, o que induz um movimento constante do observador para apreciá-la em sua totalidade. Essa condição da disposição da obra apresenta um tipo de experiência diferente das obras no pavimento térreo, pois, ao acessar o patamar de

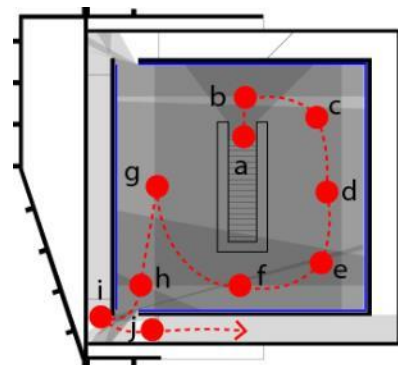
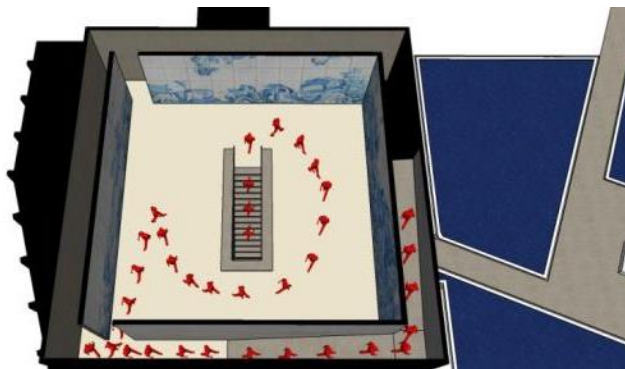
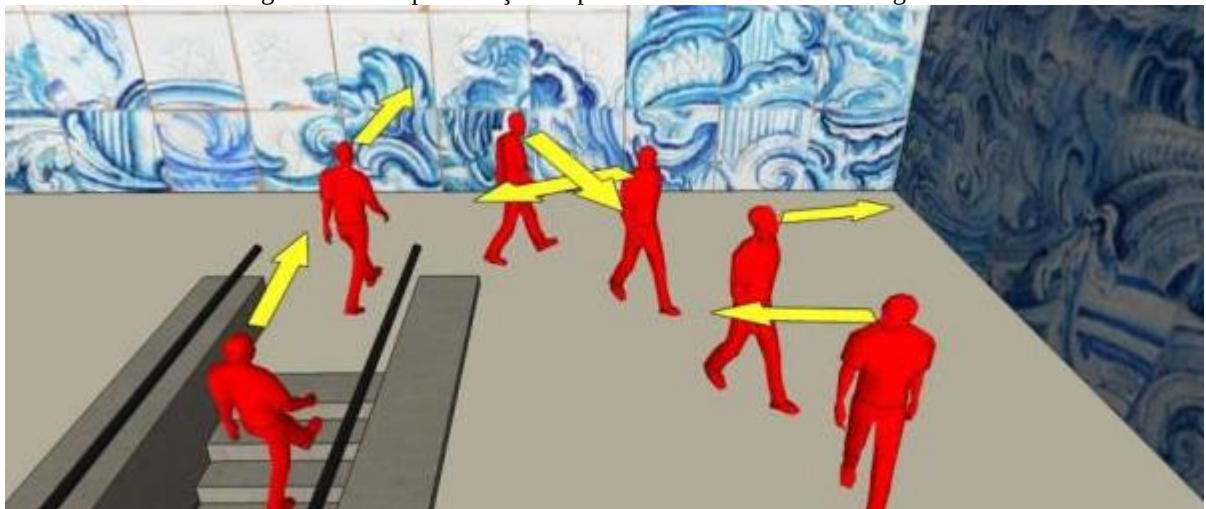
Figura 111 – Primeiro contato do visitante com a obra *Celacanto provoca maremoto*.



Fonte: Autor.

chegada do pavimento superior [Figura 111], ainda não é possível ao visitante visualizar a obra por inteiro, mas apenas fragmentos dela, o que torna necessário um movimento em torno da escada para apreender sua totalidade. [Figura 112].

Figura 112 – Representação do percurso do autor em visita à galeria.



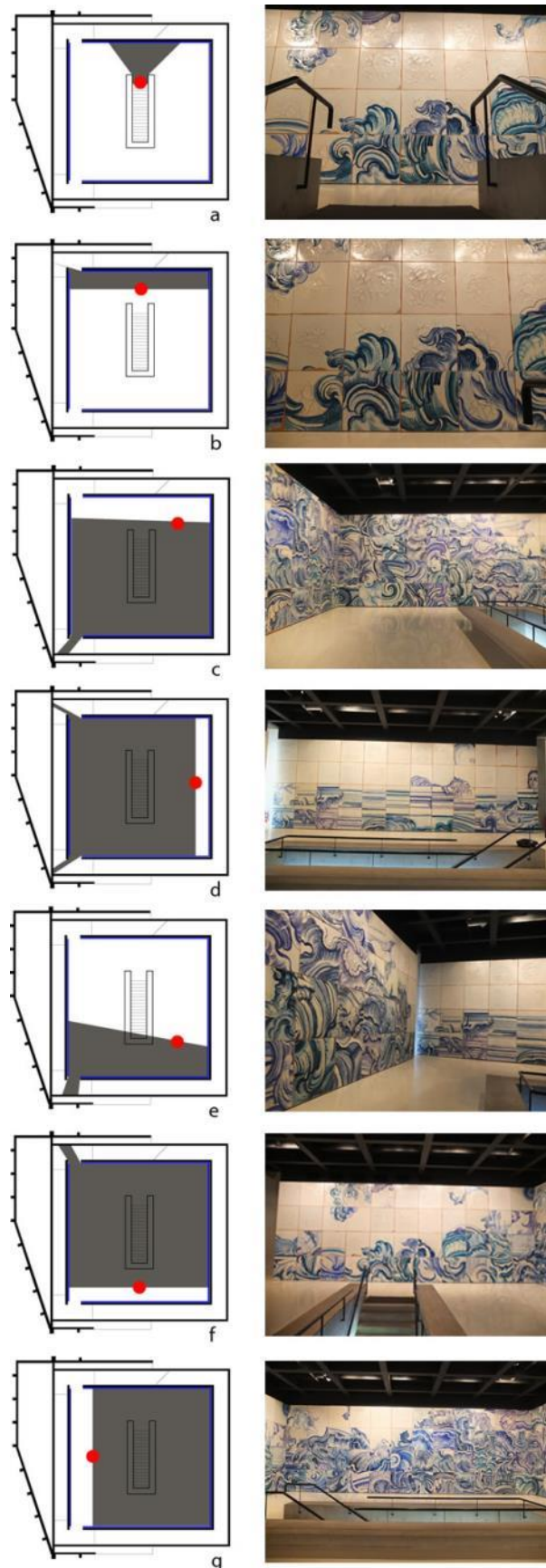
Fonte: Autor.

Os painéis produzidos pela artista para composição das quatro paredes do pavimento superior oferecem uma condição de apreciação específica da obra *Celacanto provoca maremoto* por criar uma ideia de profundidade no espaço por meio de superfícies planas (painéis) envolvendo todo o campo de visão do observador, proporcionando uma experiência de imersão distinta quando comparada a exposição da Fundação Cartier, com um único painel em exibição (conforme subitem *Relação espaço-obra* da seção 3.3). Nas palavras de Varejão “[...] eu queria que a pessoa saísse debaixo, entrasse por baixo na sala, para ter essa ideia de emergir como se fosse num mar...” (VAREJÃO, 2014).

[Figura 113] Os primeiros contatos visuais, que ocorrem a uma pequena distância da obra (pontos *a* e *b*), apresentam a observação do primeiro painel cujo conteúdo pictórico, relativamente abstrato, não conduz o olhar do visitante para nenhum ponto fixo. Ao movimentar-se em direção ao ponto *c*, o visitante toma conhecimento do conteúdo geral da obra e passa a decidir de que forma seguirá sua movimentação no espaço.

Uma vez localizado em pontos estratégicos, como por exemplo, *d*, *f*, *g*, é possível a apreciação de um dos painéis de maneira frontal, pois a amplitude do espaço

Figura 113 – Movimento do visitante no percurso estabelecido.



Fonte: Autor.

atrelada à centralidade da escada favorece esses campos de visão. Além disso, vale destacar a presença de bancos permitindo a permanência e experiência mais prolongada do visitante nessa sala de exposição. É curioso notar que assim como não há nenhum elemento móvel na galeria, os bancos também seguiram essa condição ao apresentar-se como parte integrante da estrutura do edifício, particularmente da escada de acesso. Essa estratégia evitou a inserção de bancos móveis que pudessem torna-se obstáculos para o percurso. [Figura 114].

Figura 114 – Bancos como parte integrante da estrutura do edifício.



Fonte: Autor.

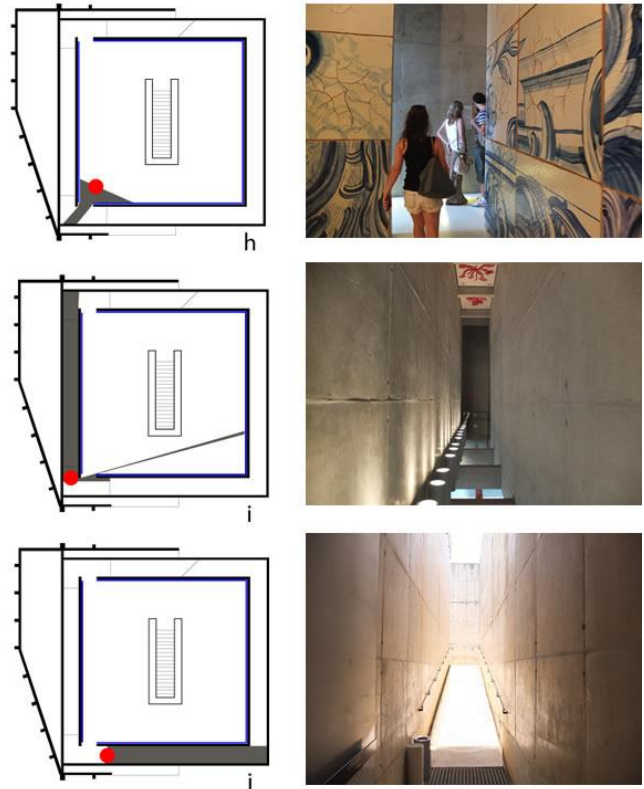
Ainda nesse pavimento pode-se apreciar novamente a partir de outro campo de visão (ponto **i**) a obra *Carnívoras* (2008), assim como a obra *Linda do Rosário* em função do vazio existente entre as lajes dos pisos.

Após apreciar as obras do pavimento superior, o visitante dará continuidade ao seu percurso, sendo levado novamente ao contato com a natureza na cobertura da galeria. As duas aberturas nas extremidades da sala (ponto **h**) que abriga a obra *Celacanto provoca maremoto*, possibilitam que o visitante compreenda as conexões e continuidades da narrativa expográfica sugerida, ao mesmo tempo em que contempla a obra.

A ligação entre o pavimento superior e a cobertura se dá por meio de uma rampa cujo espaço de transição circunda o volume interno em três faces. Durante todo o percurso o visitante é conduzido em meio a grandes barreiras constituídas pelas paredes opacas (ponto *j*) permitindo que visualize apenas o céu, colocando-o previamente em contato com o ambiente natural. [Figura 115].

Neste pavimento encontra-se a última obra de arte da galeria: *Passarinhos – de Inhotim a Demini* (2008). Formada por peças de azulejos, a obra retrata inúmeros desenhos de pássaros da região. A artista, portanto, promove a interação do visitante com sua obra de arte, que também tem a opção de sentar-se para contemplar a paisagem. [Figura 116] O visitante finaliza seu percurso ao se dirigir para a passarela que interliga a galeria a uma nova trilha.

Figura 115 – Isovista do percurso do visitante em direção ao pavimento da cobertura,



Fonte: Autor.

Figura 116 – Pavimento de cobertura. Detalhe para a obra *Passarinhos – de Inhotim a Demini*.



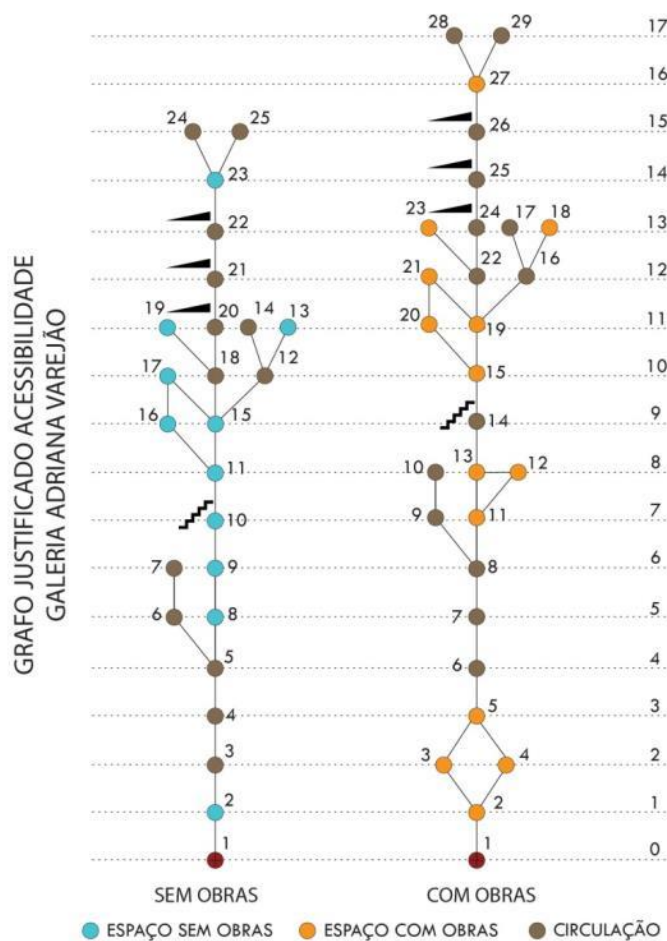
Fonte: Autor.

O percurso descrito acima demonstra, portanto, uma narrativa expográfica sequencial-linear, conforme o grafo justificado da galeria [Figura 117]. Esta narrativa torna-se específica através de uma configuração espacial que permite uma experiência de continuidade na apreciação do espaço e das obras, oferecendo ao visitante campos de visão estratégicos que permitem apreciar uma obra já prevendo a obra/espço subsequente.

O grafo justificado apresenta nível dezessete de profundidade, isto é, o visitante, a partir do espaço raiz (acesso principal a partir do espelho d'água) precisa acessar pelo menos dezessete espaços subsequentes para alcançar os espaços expositivos mais profundos do sistema. Desse modo, a estrutura espacial apresenta quase sempre duas conexões entre os espaços adjacentes, e, conseqüentemente, conduz o visitante em uma narrativa com início, meio e fim e com poucas possibilidades de rotas alternativas. Conforme visto acima, o conjunto de barreiras e permeabilidades da

galeria sugere um percurso contínuo e, caso o visitante deseje retornar ao espaço raiz, por alguma necessidade, está condicionado a passar por todos os espaços já percorridos.

Figura 117 – Grafo justificado da Galeria Adriana Varejão ‘sem’ obras e ‘com’ obras. Ponto 1 como o espaço externo.



Fonte: Autor.

Figura 118 – Obra *Linda do Rosário* fragmentando o espaço.



Fonte: Autor.

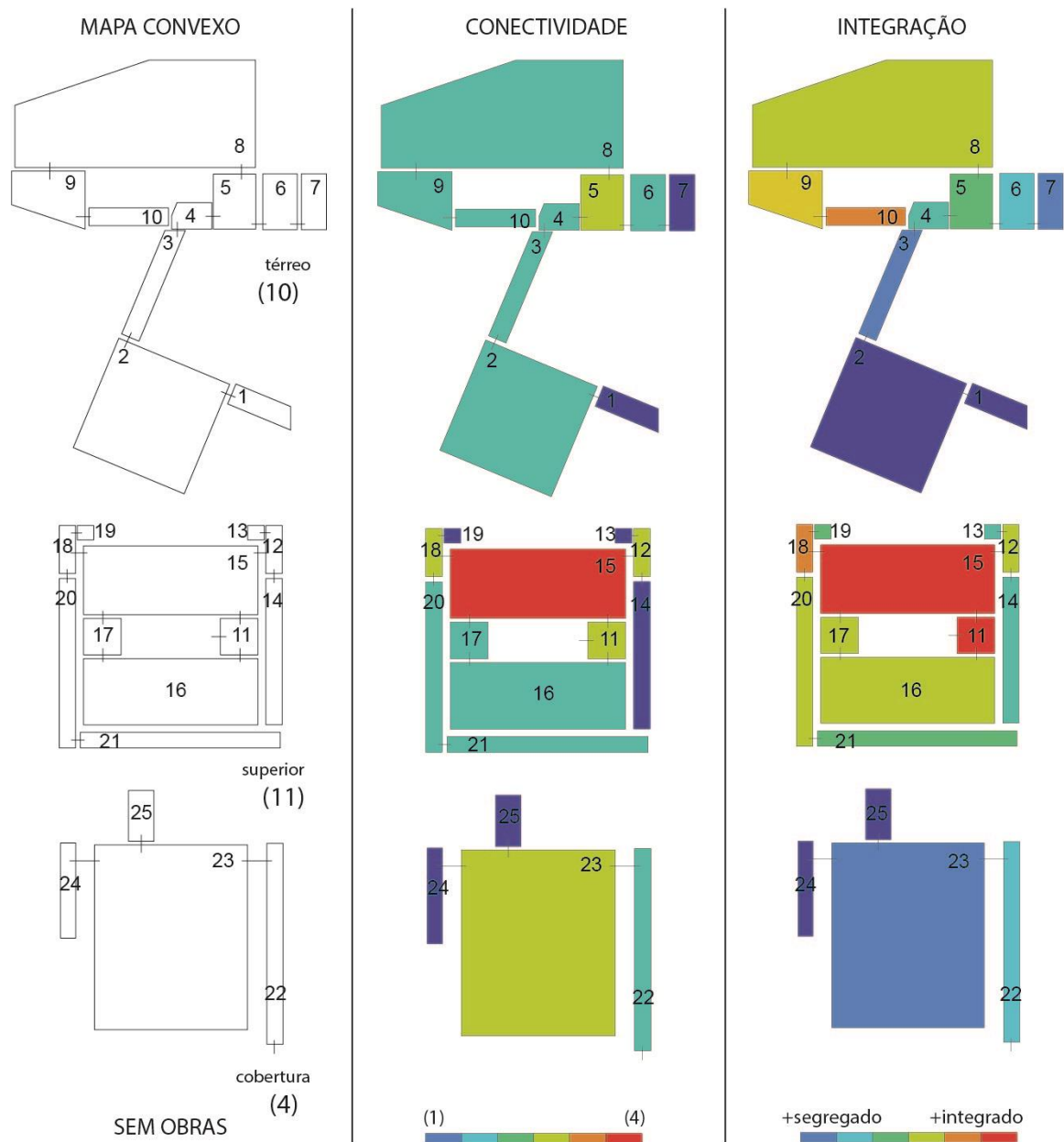
Ao comparar os grafos justificados ‘com’ obra e ‘sem’ obra, percebe-se que a inserção das obras da artista interferiu de maneira bastante sutil nas propriedades de acessibilidade da estrutura espacial, com pequenas alterações no nível de profundidade dos grafos. O anel de circulação no pavimento superior que abriga a obra *Celacanto provoca maremoto* (pontos 15, 20, 21 e 19 do grafo com obras) permanece igual nos dois grafos, evidenciando a proposta de Adriana Varejão e Rodrigo Cerviño Lopez de que os painéis fossem concebidos para envolver e delimitar todo o espaço expositivo.

A única diferença entre os grafos está na criação de dois anéis no pavimento térreo devido à inserção das obras escultóricas *Panacea Phantastica* (pontos 2, 3 4 e 5) e *Linda do Rosário* (pontos 11, 12 e 13), o que favorece ao visitante circundá-las como nova alternativa de percurso. [Figura 118] No caso da obra *Linda do Rosário*, elemento em destaque na entrada da galeria, esta se apresenta tanto como elemento artístico a ser circundado e apreciado como escultura – sendo uma obra de conteúdo inusitado, intenso e magnetizante – quanto como elemento arquitetônico conformador do espaço, ao comportar-se como um septo condutor do percurso para a obra *O colecionador* e a escada para o pavimento superior. A criação do anel devido à obra *Linda do Rosário* chama a atenção para o fato de que a inserção das demais obras da galeria, de natureza pictórica, também interfere em grande medida na maneira como o visitante aprecia o espaço expositivo como um todo.

Ao analisar os mapas convexos e os mapas de conectividade e de integração da Galeria Adriana Varejão, nota-se em geral poucas alterações ao comparar a ausência ou presença das obras de arte nos espaços. No caso da galeria sem a presença das obras [Figura 119], constatou-se uma fragmentação de vinte e cinco espaços convexos, sendo 10 deles localizados no pavimento térreo, 11 no pavimento superior e, por fim, 4 na cobertura. O arranjo desses espaços demonstrou um sistema com predominância de duas conexões para seus respectivos espaços adjacentes. Essa condição está representada no mapa de conectividade pela cor azul claro, tanto no pavimento térreo quanto no superior, o que corresponde – dentro da escala de valores – a uma conectividade relativamente baixa e, portanto, espaços que apresentam dois acessos e medeiam o acesso entre seus adjacentes. No pavimento superior encontra-se o único espaço convexo (espaço 15, na cor vermelha) onde, a partir dele, é possível acessar quatro outros espaços (espaços 11, 12, 17 e 18) imediatamente adjacentes, tornando-se o mais conectado do sistema.

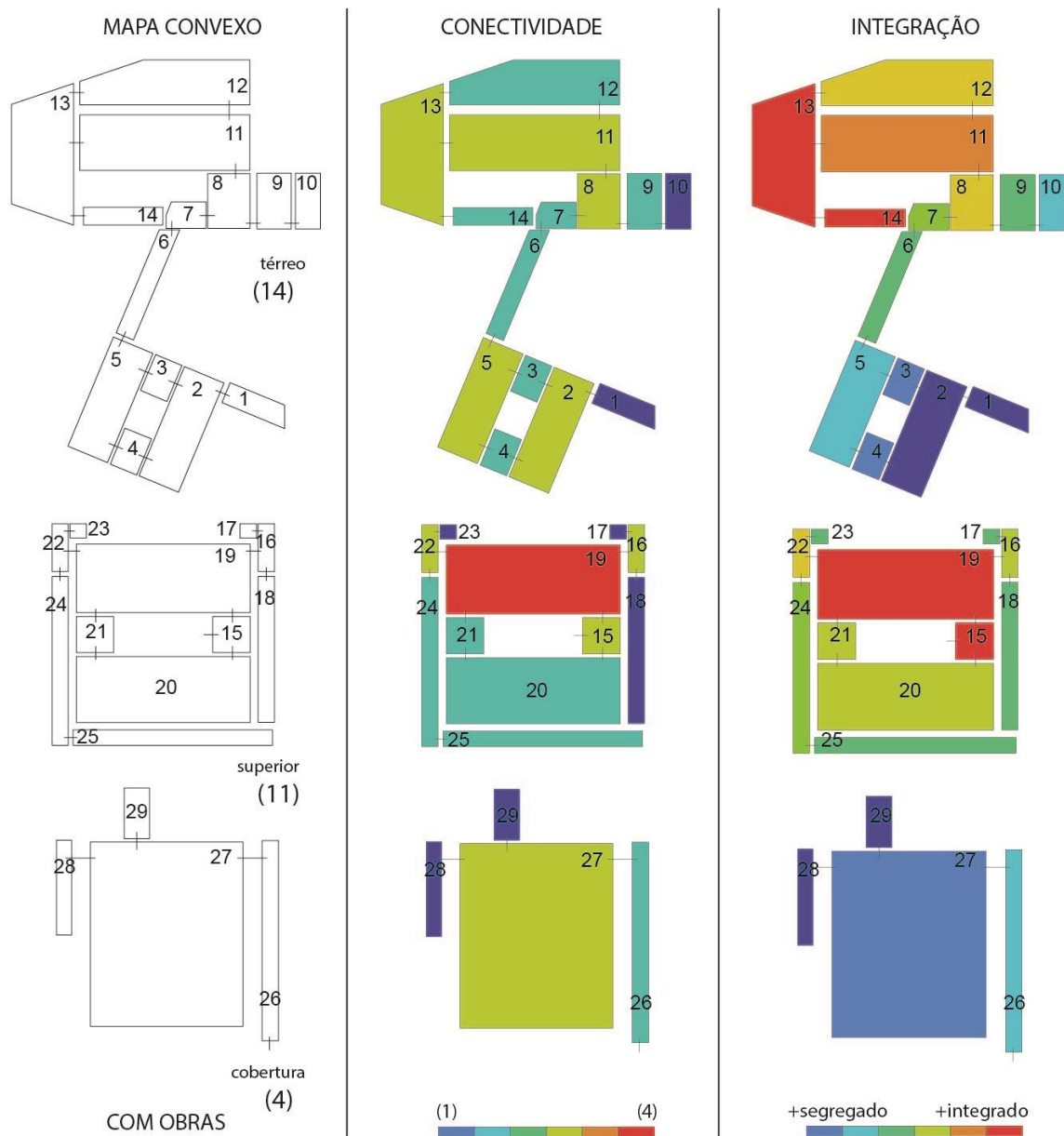
No que diz respeito à integração de um espaço com relação à todos do sistema – ainda sem considerar as obras de arte da artista na galeria – quatro espaços se destacam no mapa de integração como os mais integrados do sistema, representados pelas cores mais quentes: (i) o volume da escada (espaço 10), (ii) o patamar de chegada no pavimento superior (espaço 11), o espaço adjacente à este último (espaço 15) e, por fim, o espaço que dá acesso às rampas (espaço 18). Por outro lado, os espaços que antecedem o acesso da galeria e os espaços da cobertura tornam-se os mais distantes em relação aos demais do sistema e, portanto, os mais segregados.

Figura 119 – Fragmentação convexa da Galeria Adriana Varejão sem as obras inseridas.



Fonte: Autor.

Figura 120 – Fragmentação convexa da Galeria Adriana Varejão com as obras inseridas.



Ao considerar a presença das obras da artista na galeria [Figura 120], o número de espaços convexos do pavimento térreo foi sutilmente alterado passando agora para quatorze. A introdução das obras de arte refletiu em novos valores de integração e conectividade. No pavimento superior e na cobertura, no entanto, não houve mudanças do ponto de vista da conectividade, mas, no caso do pavimento térreo, a fragmentação do espaço gerou novas conexões entre seus respectivos espaços adjacentes e, como resultado, passou a oferecer novas alternativas de movimento.

Do ponto de vista da integração, destaca-se que os espaços do pavimento térreo tornaram-se tão acessíveis – de cada um dos espaços para todos os demais – quanto do pavimento superior. Portanto, é de se considerar que a introdução das obras de arte na Galeria Adriana Varejão fez com que houvesse um determinado equilíbrio na posição relativa de cada fragmento do pavimento térreo com o pavimento superior.

Ao associar o conjunto de análises acima às concepções projetuais da Galeria Adriana Varejão é possível afirmar, portanto, que na sua narrativa expográfica as obras de arte estão integradas aos espaços expositivos e conduzem o movimento dos visitantes às sequências percorridas de forma contínua. Se, por um lado, as barreiras e permeabilidades conformadoras do espaço potencializam a apreensão do visitante quanto à tridimensionalidade e profundidade sugeridas pelo conteúdo das obras de Adriana Varejão, por outro lado, à estrutura espacial é oferecida um novo sentido ao ser acessada pela visitante de acordo com as a disposição das obras e seus conteúdos.

É importante destacar que mesmo considerando o percurso sequencial-linear, o visitante não está limitado a um único tipo de experiência na galeria, uma vez que, para além da subjetividade da sua apreciação da obra e do espaço arquitetônico, ainda há de se considerar que sua movimentação na galeria e os inúmeros campos de visão criados ao longo de seu percurso irão gerar também distintos cenários de intersecção entre as obras e o espaço.

5.2 Galeria Miguel Rio Branco: uma narrativa de intervalos

A narrativa do visitante na Galeria Miguel Rio Branco inicia-se ainda durante o percurso externo circundado pela vegetação. A partir de um determinado ponto no percurso (ponto **a**) já é possível visualizar um elemento “surgindo” na paisagem, semelhante a um mineral ou pedra esculpida, conforme solicitado pelo próprio artista. [Figura 121] À medida que o visitante se aproxima da galeria, sua curiosidade é despertada para aquilo que está por vir e, aos poucos, ele passa a compreender a dimensão do edifício cujo volume imponente, hermético e de superfície ferruginosa, sugere as primeiras relações com a obra do artista. (ponto **b**) Como o próprio Miguel comentou, sua galeria “era uma coisa para ser descoberta... [...] pois o visitante não tem ideia do que poderá estar lá.” (RIO BRANCO, 2014).

O agenciamento externo conduz o visitante (ponto **c**) à cota do pavimento térreo (ponto **d**) onde estão localizados a lanchonete, blocos de banheiros e os dois acessos principais da galeria; contudo, não há nenhum aparato arquitetônico ou placas que indiquem as direções para as duas escadas que levam às exposições. Uma vez neste ponto, não fosse a presença de dois monitores, o visitante não encontraria, de imediato, as escadas de acesso, nem mesmo se haveria um ponto de partida definido.

O procedimento adotado pela Galeria Miguel Rio Branco consiste na abordagem do visitante pela dupla de monitores que sugerem que inicie seu percurso no pavimento subsolo (ponto **f**) e, ao término, retorne ao pavimento térreo, para acessar as escadas e continuar

Figura 121 – Sequência do visitante no pavimento térreo da galeria.



Fonte: Autor.

a visitação no pavimento superior. Apesar dessa ação dos monitores, o próprio artista mencionou que em relação às possibilidades de percurso, a galeria “não tem começo e um final, a pessoa começa por onde ela quer” (RIO BRANCO, 2014). De fato, reconhece em seu argumento a liberdade de escolha como um aspecto positivo em sua galeria. No entanto, entende-se que essa condição não aparenta ter sido uma demanda ou solicitação feita por Miguel Rio Branco, mas apenas sua interpretação sobre a atual situação da galeria. Nesse caso, entende-se que a presença dos monitores pode ser um indício de que a ideia dos percursos aleatórios pode não estar funcionando de maneira plena.

Ainda sobre o acesso, é importante destacar que houve uma adaptação do projeto para o que está sendo oferecido atualmente. Além do acesso indicado no ponto *c*, conforme mencionado acima e representado na ilustração abaixo, há também uma escadaria que inicia na cota inferior do percurso (ponto *c'*), mas, por alguma razão foi desativada. Se ativada e de acordo com o projeto original, ela levaria o visitante de forma direta para o acesso ao pavimento subsolo e, nesse caso, não seria necessária a presença de monitores para instruir seu percurso. [Figura 122]

Figura 122 – Indicação dos acessos *c* e *c'*.



Considerando o atual acesso no ponto *c*, ao aceitar a sugestão dos monitores ainda no pavimento térreo, o visitante inicia o percurso em direção ao pavimento subsolo a partir do volume da escada [Figura 123], conformada por vidros translúcidos jateados na parte superior e por barreiras que se tornam opacas na medida em que o visitante vai descendo, restringindo e direcionando seu campo de visão, o que de certa forma passa a criar uma expectativa para a chegada ao primeiro espaço expositivo da galeria. [Figura 124].

Figura 123 – Escadaria que dá acesso ao pavimento subsolo.



Fonte: Autor.

Figura 124 – Escadaria com vidros translúcidos jateados na parte superior e paredes ao longo da descida.



Fonte: Autor.

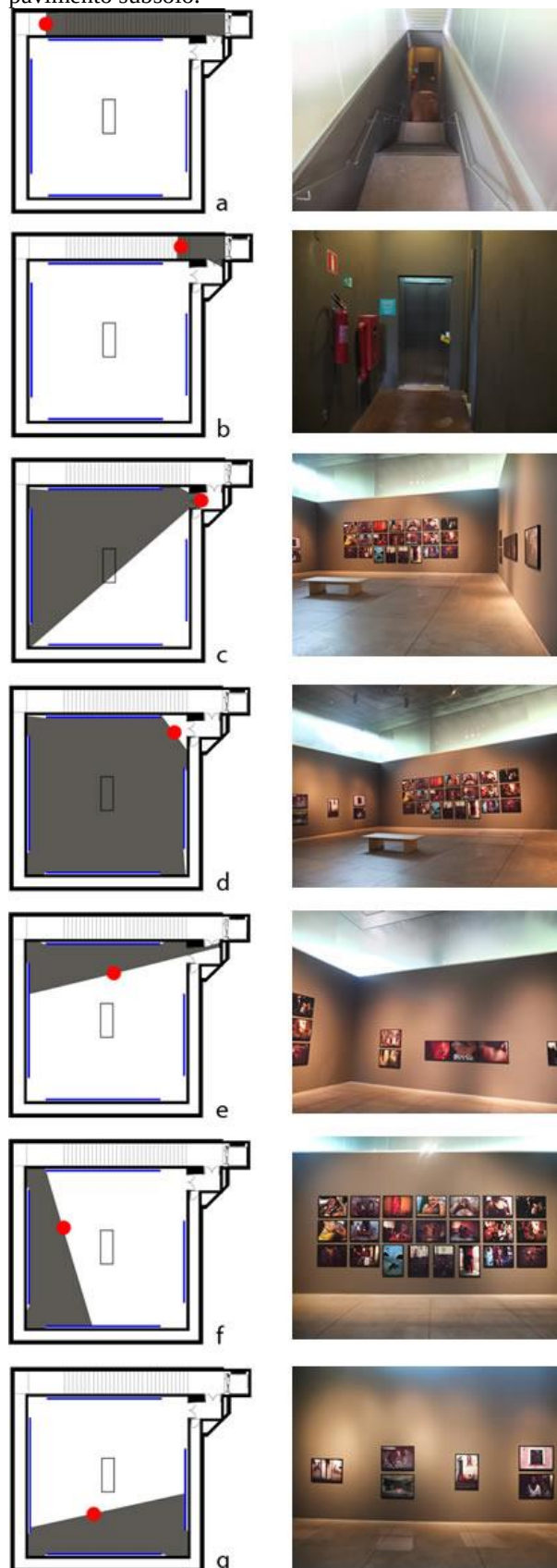
Ao descer a escada (ponto **b**), o visitante ainda não consegue visualizar o espaço de exposição, pois este é precedido estrategicamente por uma antecâmara como elemento de transição entre a escadaria e a sala de exibição. Além disso, vale salientar que o volume fechado da escada não penetra no recinto, apresentando-se como um elemento adjacente ao espaço que está por vir. [Figura 125].

Sendo assim, a ênfase da narrativa nesta galeria não é dada pela continuidade ou permeabilidade visual entre seus diferentes níveis, mas sim por explorar intervalos que sugerem expectativas e preparação do olhar do visitante.

Essa condição de criar intervalos que antecedem os espaços expositivos pode ser considerada uma particularidade na narrativa da Galeria Miguel Rio Branco. Ao analisar seu percurso, destaca-se que as conexões entre os diferentes pavimentos se apresentam para os visitantes como elementos “preparatórios”, possibilitando que descubram os espaços e as obras como algo bruto, espontâneo e, de certa forma, inesperado, como achados na natureza que acabam de ser descobertos tal como eles são.

Ao “descobrir” o primeiro espaço expositivo da galeria (ponto **d**), portanto, o campo de visão do visitante é ampliado em

Figura 125 – Isovistas do percurso do visitante no pavimento subsolo.



Fonte: Autor.

função das dimensões da sala que abrigam os painéis de fotografias das séries *Maciel* (1979) e *Blue Tango* (1984). A apreciação desses painéis de fotografias é potencializada por um generoso pé-direito e jogo de iluminação; por um lado, a luz natural em função do fechamento em vidro translúcido na parte superior das paredes e, por outro, a luz cênica direcional nos painéis. Além disso, devido a localização da escada, a possibilidade de aproveitamento das quatro paredes conforma um único espaço de exibição e favorece ao visitante a visualização de todas as suas paredes a partir de um único ponto, o que possibilita um controle e liberdade total do seu percurso neste pavimento.

As fotografias [Figura 126] de Miguel Rio Branco revelam um conteúdo bruto e dramático e, conforme Brasil (2013) sugerem “um diálogo constante sobre a ideia de corpo” (BRASIL, Luisa, 2013, p.2). Sendo assim, as fotografias de pessoas evidenciadas passam a atrair o olhar do visitante de maneira focalizada, refletindo em mudanças constantes em seu posicionamento devido ao interesse de aproximar-se das imagens para apreender a totalidade da obra a partir de seus detalhes.

Figura 126 – Apreciação dos painéis de fotografia da série *Maciel*.



Fonte: Autor.

Em um dado momento durante o percurso no subsolo, ao direcionar seu olhar para cima (ponto *e*), onde os vidros jateados estão localizados, o efeito desse material permite a visualização da silhueta dos demais visitantes do pavimento térreo; essa condição passa a revelar aspectos dinâmicos desse espaço e, como consequência, o visitante tem ciência de que outras experiências estão ocorrendo concomitantemente às suas em momentos distintos.

Após a apreciação das obras expostas no pavimento subsolo, é possível compreender facilmente que a saída da sala deve ser dada pelo caminho inverso. O percurso de retorno ao pavimento térreo se apresenta com uma nova perspectiva, pois, diferente do movimento de descida em que o visitante visualizava a antecâmara, na subida (ponto *k*) ele passa a ser guiado pela luz natural ao fundo [Figura 127] e, em seguida, entra em contato visual novamente com a natureza.

Portanto, na Galeria Miguel Rio Branco, o pavimento térreo também se apresenta como um espaço de transição [Figura 128] permitindo ao visitante interagir com a paisagem natural, de maneira a “descansar” ou “potencializar” seu olhar para então seguir para o espaço subsequente.

Figura 127 – Isovistas do percurso do visitante no retorno ao pavimento térreo.



Fonte: Autor.

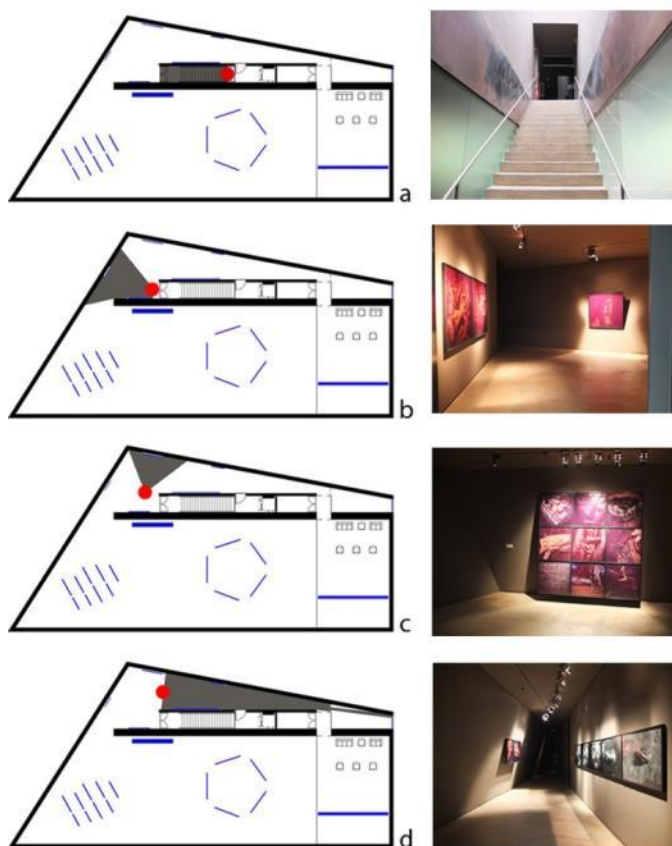
Figura 128 – Momento de contato novamente com a natureza e o pavimento térreo como espaço de transição.



Fonte: Autor.

No retorno ao pavimento térreo, novamente por sugestão dos monitores, o visitante é convidado a subir pela outra escada para acessar o pavimento superior. Ao acessar o volume da escada (ponto **a**), o visitante se depara com uma alternância entre superfícies translúcidas e opacas, permitindo a entrada de luz natural seguida do direcionamento do seu olhar para a porta que dá acesso ao pavimento superior. Mais uma vez, o volume da escada proporciona ao visitante um intervalo para a sua próxima experiência na galeria. [Figura 129].

Figura 129 – Isovistas do hall difusor no pavimento superior.



Fonte: Autor.

Abrindo a porta, já na primeira sala de exposição do pavimento superior, o visitante encontra um espaço com certa penumbra, com luzes cênicas direcionais e nenhum tipo de iluminação natural, paredes pintadas com tons neutros e, em destaque três obras fotográficas fixadas nas paredes (pontos **b** e **c**): *Barroco* (1998), *Touch of evil* (1994), *Hell's diptych* (1994). A tonalidade de vermelho marcante, acentuado pelo jogo de iluminação, desperta a curiosidade do visitante e, portanto, passa a atrair seu olhar. [Figura 130].

Figura 130 – Visitante apreciando a obra *Barroco* no hall difusor.



Fonte: Autor.

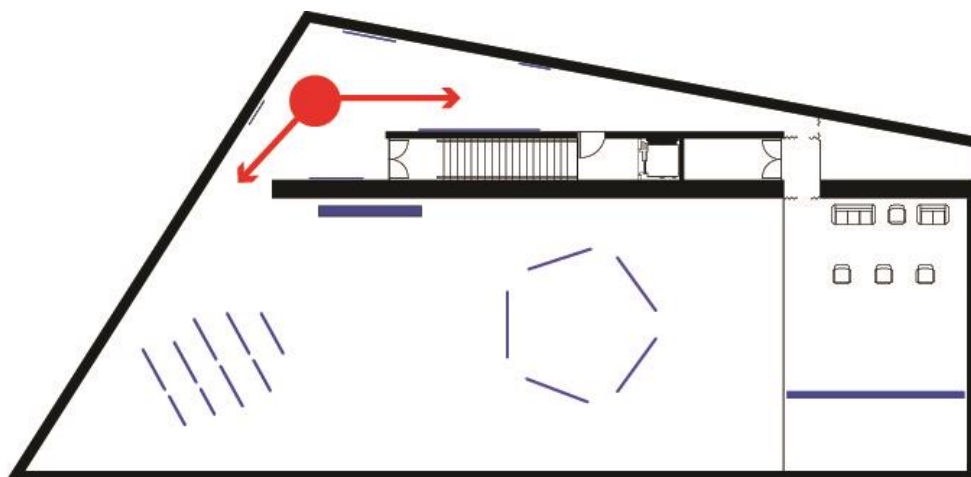
Figura 131 – Apreciação dos visitantes para as obras no hall difusor.



Fonte: Autor.

Durante a apreciação das obras no hall difusor o visitante já escuta o som emitido pela obra *Diálogos com Amaú* localizada na sala adjacente ao hall difusor. Atrelado à essa percepção, o visitante tem ciência de que está diante de dois possíveis percursos: seguindo pelo lado esquerdo, encontra um acesso que irá leva-lo a uma grande sala escura onde estão exibidas três obras entre elas, *Diálogos com Amaú*, e, pelo lado direito, um corredor com dois painéis de fotografia que irão levar a mais duas salas de exposição. [Figuras 131 e 132].

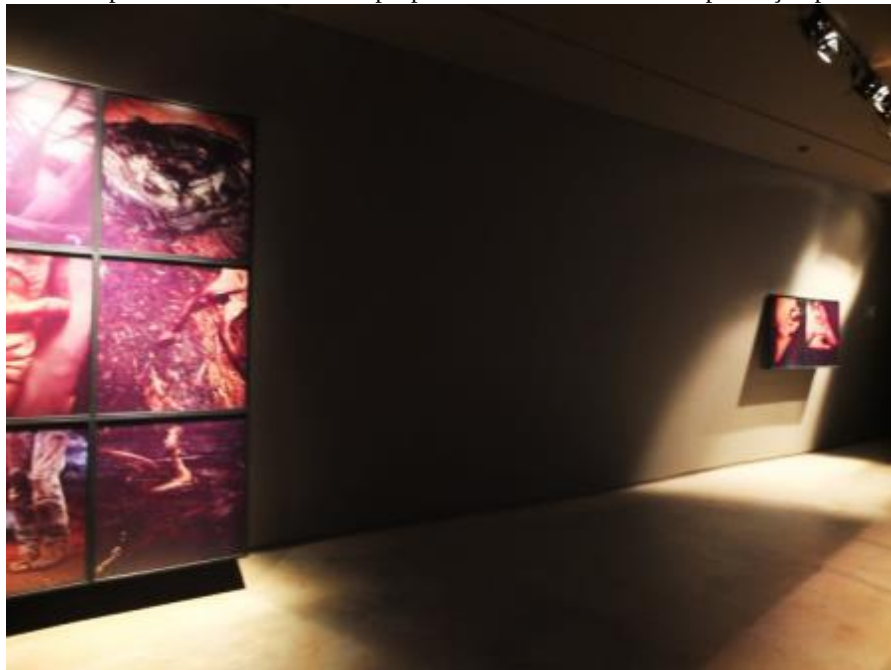
Figuras 132 – Planta baixa do pavimento superior com o hall difusor em evidência.



Fonte: Autor.

No pavimento superior, a iluminação da galeria ganha ainda mais ênfase como elemento chave para a experiência dos visitantes. Diferentemente da iluminação natural e difusa do subsolo, a iluminação do referido pavimento é cênica e direcional [Figura 133] permitindo que os espaços entre as obras permaneçam em constante penumbra. Assim como a estratégia arquitetônica de criar momentos de transição a partir das escadas de acesso, a estratégia do projeto luminotécnico permitiu criar – através do jogo de luz e sombra entre as obras – “intervalos”, o que pode favorecer ao visitante, portanto, uma apreciação por etapas da coleção exibida.

Figura 133 – A penumbra entre as obras proporcionando intervalos na apreciação pelo visitante.



Fonte: Autor.

Optando por seguir pelo corredor à sua direita, o visitante passa a apreciar as duas obras de arte que se encontram fixadas na parede em lados opostos: *Máscara de dor* (1976) e *Pêssegos* (1994) (ponto *d*). [Figura 134] Uma das paredes apresenta uma inclinação de modo a enfatizar a perspectiva do corredor e, durante a apreciação das obras, também é possível visualizar novamente os ambientes em penumbra no final do corredor, ressaltado também pelas cortinas pretas que dividem as duas próximas salas de exposição. Mais uma vez, essa condição favorece certa expectativa ao visitante, assim como, um elemento de transição, para acessar o espaço subsequente.

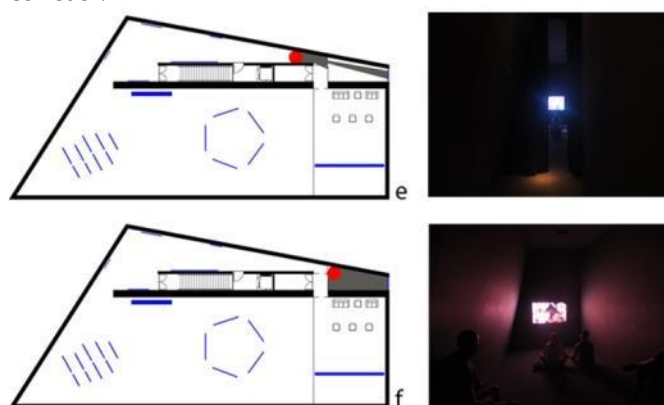
Figura 134 – A penumbra ao fundo favorecendo certa expectativa ao visitante.



Fonte: Autor.

Ao acessar a primeira sala após abrir as cortinas (ponto *f*), o visitante observa, ainda em penumbra, um espaço de geometria irregular (formato trapezoidal) relativamente pequeno e estreito cuja iluminação é fornecida unicamente pelo vídeo transmitido pela televisão fixada na parede ao fundo. Seu olhar passa a fixar-se nas cenas exibidas pelo televisor [Figuras

Figura 135 – Isovistas da primeira sala de exposição após o corredor.



Fonte: Autor.

135 e 136] sobre a obra *Nada levarei quando morrer, aqueles que me devem cobrarei no inferno* (1985) e, uma vez despertada a curiosidade para apreender seu conteúdo, o visitante pode optar por sentar no chão ou nos bancos oferecidos e, assim, envolver-se naquela obra imerso na escuridão (duração da obra de aproximadamente 20 min.).

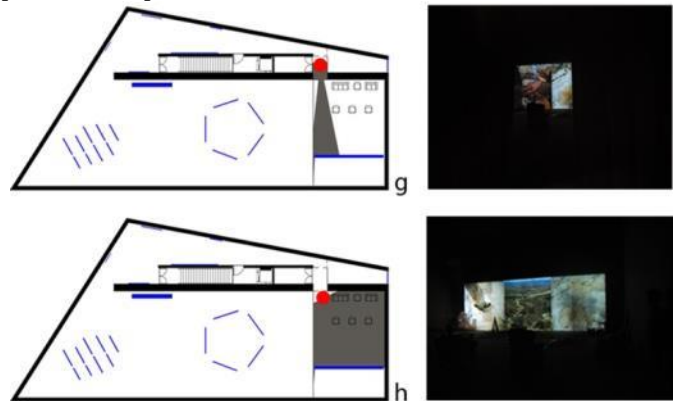
Figuras 136 – Visitantes envolvidos pela obra do artista.



Fonte: Autor.

Ao sair da sala para dar continuidade à narrativa, o visitante, ainda imerso em um ambiente de pouca iluminação, passa a acessar a sala adjacente a partir de uma antecâmara. Essa sala de exibição, [Figura 137] de geometria regular (ponto **h**) recebe a obra *Entre os olhos e o deserto* (1997). A obra é projetada frontalmente em um painel de grandes

Figura 137 – Isovistas da última sala de exposição do pavimento superior.



Fonte: Autor.

dimensões e se apresenta como a única fonte de luz do ambiente em penumbra. Portanto, na condição em que se apresenta, a obra passa a direcionar o olhar do visitante assim que o mesmo acessa o espaço. Na medida em que vai se adaptando ao ambiente, inclusive a partir dos feixes de luz providos pela projeção, o visitante passa a ter uma leitura do espaço e observa que algumas cadeiras estão disponíveis para sentar-se e apreciar a obra.

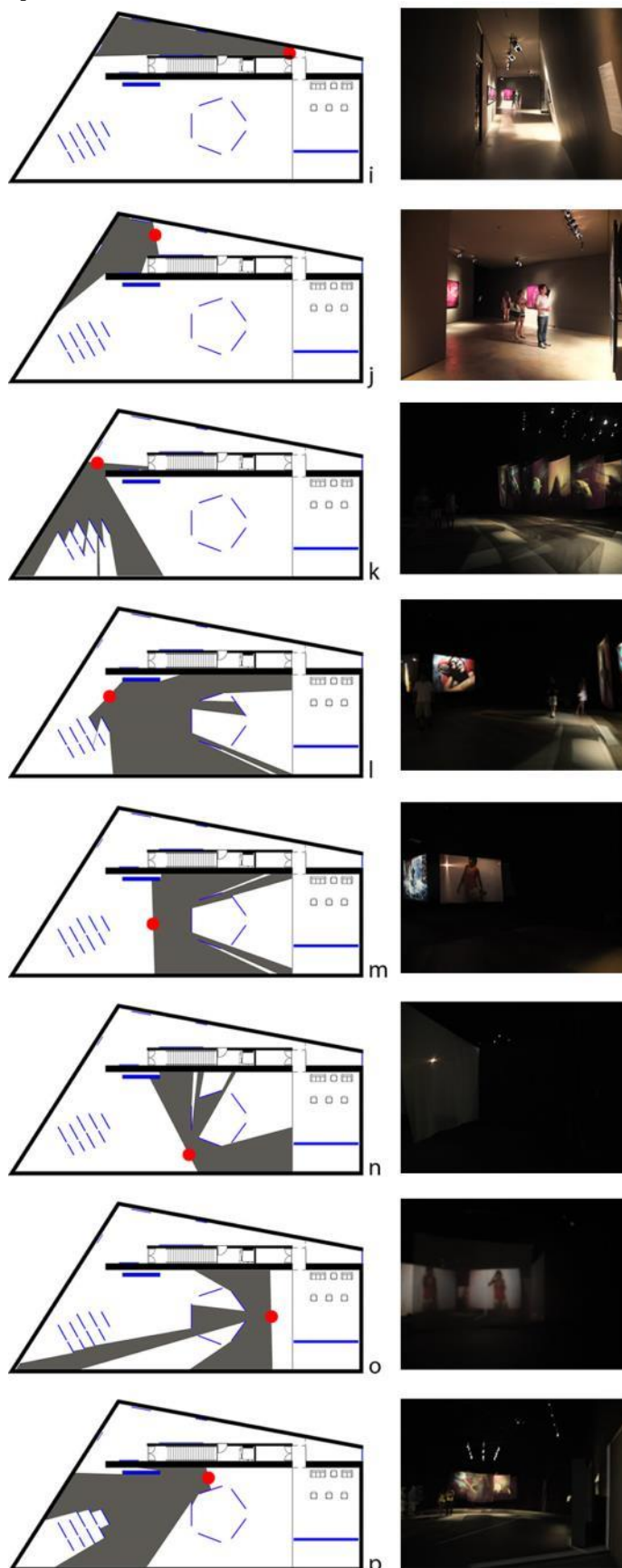
Saindo desse espaço, o visitante percebe que não há outra opção a não ser retornar ao corredor estreito e fazer o caminho inverso, já percorrido. Portanto, o percurso que ora estreitava e escurecia, passa a ampliar novamente com a iluminação das fotografias nas paredes (ponto **i**). No momento, seu interesse reside em dirigir-se ao hall difusor e, conseqüentemente, continuar seu percurso acessando o espaço que previamente havia observado (ponto **j**). [Figura 138].

Aproximando-se do hall difusor, o visitante passa a escutar novamente o som emitido pela obra *Diálogos com Amaú*, que o convida para o maior espaço da galeria. Ao chegar no ponto **I**, seu campo de visão é direcionado simultaneamente para as três únicas obras que compõe esse grande espaço: *Diálogos com Amaú* (1983), *Tubarões de seda* (2006) e *Arco do Triunfo* (2004).

Assim como as salas antecedentes, esse espaço também é caracterizado por um ambiente em constante penumbra de maneira que as únicas fontes de iluminação estão direcionadas para as obras como no caso das *Tubarões de seda* e *Arco do Triunfo* e, quando não, a iluminação provém da própria natureza da obra, como no caso das projeções da obra *Diálogos com Amaú*.

O movimento dos visitantes, então, além de ser condicionado e atraído pelo conteúdo da obra, também é condicionado a todo momento através de suas fontes de iluminação, uma vez que não há barreiras entre as obras e o visitante não consegue visualizar os limites do edifício. Sendo assim, o campo de visão do visitante nesta sala é

Figura 138 – Isovistas do percurso do visitante no pavimento superior.



Fonte: Autor.

marcado pela indistinção entre piso, parede e teto no espaço, conformando uma grande sala escura. De fato, em função da natureza de suas obras, esses espaços não possuem abertura para o exterior e permanecem a todo momento com pouca iluminação e sem o contato com o ambiente externo. Essa condição, atrelada a maneira como as obras estão posicionadas neste espaço de grandes dimensões, permite ao visitante apreciá-las em uma narrativa com intervalos marcados pela penumbra que favorecem o direcionamento de um olhar focado para as imagens que estão se revelando no percurso.

Figura 139 – Um dos possíveis percursos do visitante no pavimento superior da GMRB.



Fonte: Autor.

Em determinados momentos, é possível notar, a partir dos feixes de luz transmitidos e refletidos pelas obras, que as superfícies que delimitam esse espaço não foram revestidas, evidenciando sua estrutura e as placas de fechamento, ambas em aço corten aparentes, conforme solicitação do próprio artista, devidamente atendida pelos arquitetos, como informado. [Figuras 139 e 140].

Figura 140 – Estrutura de materiais ferruginosos também na parte interna da galeria.



Fonte: Autor.

Vale apontar que os recursos arquitetônicos necessários para apreciação das obras de arte também evidenciam uma relação de diálogo entre a arquitetura e a obra do artista. A organização e o dimensionamento dos espaços permitiu não somente a instalação e posicionamento de equipamentos técnicos para projeção, mas também o distanciamento e ângulos de visão adequados para a visualização do seu conteúdo por parte dos visitantes. Nesse sentido, além da penumbra oferecer a sensação de existência de intervalos espaciais entre as obras, também permitiu ocultar a real dimensão dos espaços, sobretudo no pavimento superior, onde encontram-se as salas com as projeções. Ressalta-se que, caso iluminado, esses espaços poderiam ser percebidos de maneira distinta, de acordo com o projeto luminotécnico, pois este se torna um recurso para fragmentação do espaço sem o uso de barreiras. [Figura 141].

Figura 141 – Ambientes iluminados evidenciando os limites dos espaços.

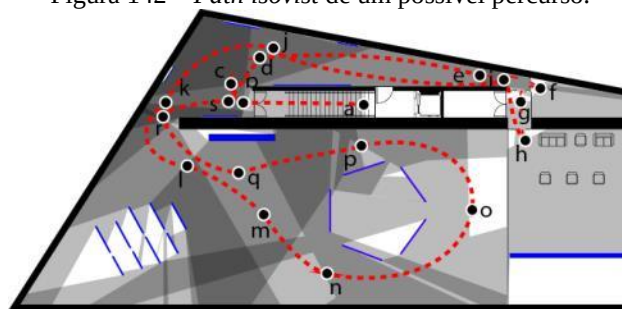


Fonte: Autor.

A partir do *path isovist* [Figura 142] do percurso estabelecido no pavimento superior da galeria, é possível compreender que as áreas “mais escuras”, ou seja, aquelas representadas pelas interseções de todas as isovistas coincidem com o hall de acesso, difusor de movimento e parte central do maior espaço de exposição da galeria. Portanto, as obras *Diálogo com Amaú*, *Tubarões de Seda*, *Arco do Triunfo*, *Barroco*, *Touch of evil* e *Hell's diptych* localizam-se em espaços que, dada a sua sequência no pavimento superior, o visitante os experiencia em co-presença e co-ciência com todas elas. [Figura 143].

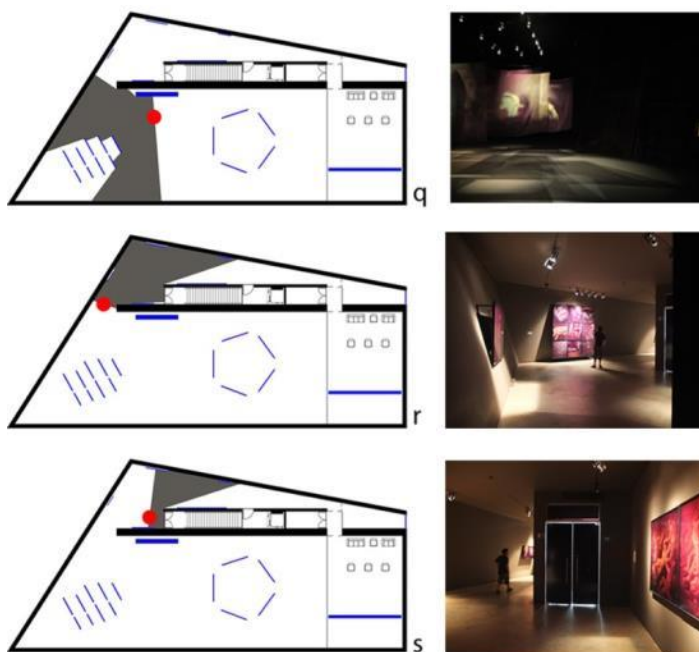
Considerando por finalizada sua visita nesse espaço, o visitante volta a acessar pela terceira vez o hall difusor (ponto *r*) e, por ter compreendido a lógica dos espaços, sabe que a mesma porta por onde entrou, será a porta de saída (ponto *s*). Ao abri-la o visitante novamente se depara com a iluminação natural do volume de escada e considera por finalizada seu percurso na Galeria Miguel Rio Branco. [Figura 144].

Figura 142 – *Path isovist* de um possível percurso.



Fonte: Autor.

Figura 143 – Isovistas do percurso do visitante ao retornar para o hall difusor.



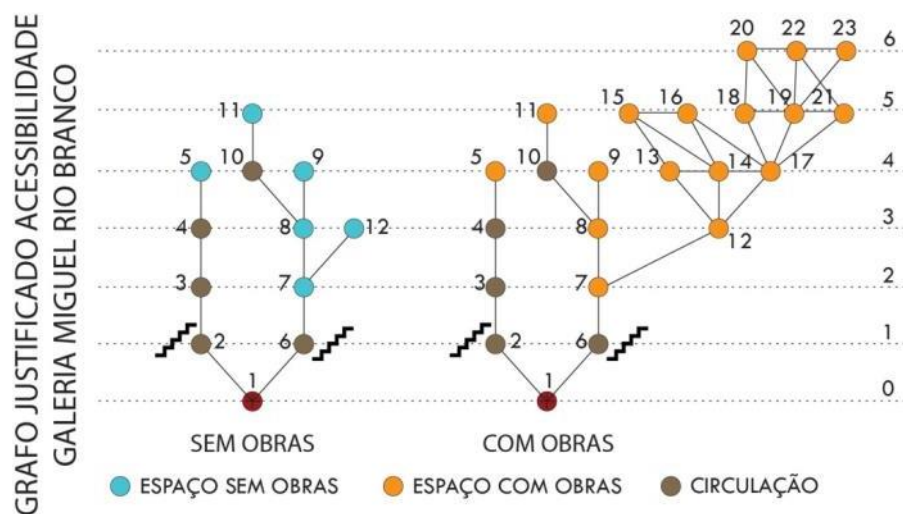
Fonte: Autor.

Figura 144 – Porta principal para acesso e saída do pavimento superior.



Fonte: Autor.

Figura 145 – Grafo justificado da Galeria Miguel Rio Branco sem obras e com obras. Ponto 1 como o espaço externo.



Fonte: Autor.

A Galeria Miguel Rio Branco, portanto, apresenta uma narrativa predominantemente não-sequencial, [Figura 145] que torna-se específica pela flexibilidade de seus espaços herméticos, adaptáveis a diferentes layouts, que se articulam através de intervalos oferecidos pelo jogo contínuo de luz e sombra.

Assim, a estrutura espacial ‘com’ e ‘sem’ obras não sugere uma narrativa pré-definida, fazendo com que o visitante se movimente de forma imprevisível ao ser conduzido pela dinâmica de alternância de luz e sombra que permeia todos os espaços. Contudo, momentos de narrativas sequenciais ocorrem de maneira pontual, como no caso dos deslocamentos (circulação) aos dois pavimentos de exposição.

Já no acesso principal do térreo (espaço raiz), o visitante precisa optar por duas alternativas de percurso que o levam aos diferentes níveis. Optando pelo percurso do espaço 2, conforme visto anteriormente, as barreiras que conformam os corredores o conduzem ao pavimento subsolo, sem nenhuma opção de rota alternativa, fomentando também certa expectativa que antecede o espaço terminal (espaço 5). Para retornar, o visitante está condicionado a passar por todos os espaços já percorridos até acessar o espaço raiz (térreo) novamente e, por conseguinte, acessar o espaço 6 que também apresenta novas alternativas de percurso direcionando-o ao pavimento superior. Vale ressaltar que essa condição de retornar a espaços e obras já percorridos predomina por toda a narrativa, fato este que reforça o caráter das experiências por etapas na galeria.

Ao analisar os grafos ‘com’ obra e ‘sem’ obra, nota-se que a inserção das obras de arte não interferiu no percurso do pavimento subsolo da galeria (5, 7, 8, 9, 10 e 11). Mesmo com a presença das obras de arte, estes permaneceram sem nenhuma alteração no número de conexões em função da natureza pictórica das obras de arte do artista. Destaca-se que o conteúdo de imagens figurativas e de grande dramaticidade sugere uma narrativa expográfica que condiciona um olhar focado do visitante sobre as obras, de modo que a disposição das obras de arte iluminadas por luz cênica e natural, passam a refletir em constantes mudanças em seu posicionamento devido ao interesse de aproximarem-se das fotografias para apreendê-las em sua totalidade.

A inserção das obras passou a interferir na estrutura espacial a partir do espaço 12, localizado no pavimento superior. O grafo justificado demonstra que as obras de arte criaram vários anéis, o que configura uma narrativa não-sequencial, com diferentes alternativas de movimento e, conseqüentemente, possibilidades de encontros e desencontros entre visitantes. A obra *Diálogos com Amaú*, por exemplo, conforma um pentágono cujos painéis recebem as projeções das imagens e, portanto, passa a condicionar o movimento do visitante por todo seu perímetro. Seus espaços adjacentes (17, 18, 20, 21, 22 e 23) surgiram em função de sua localização no espaço, como também em função dos equipamentos técnicos, como os projetores de imagem que necessitam de determinada distância para funcionarem de maneira plena, tornando-se uma extensão da referida obra de arte. Apesar de um percurso que favorece rotas e campos de visão alternativos, como mencionado acima, a constante condição de penumbra e luz cênica direcional (ou provida pela própria obra), associada ao elemento sonoro da obra *Diálogo com Amaú*, permite que paulatinamente o visitante passe a experienciar os intervalos como elementos conectores entre as obras de arte e os espaços expositivos.

Trazendo os mapas convexos e os mapas de conectividade e de integração como complemento das análises da Galeria Miguel Rio Branco, [Figuras 146 e 147] é possível perceber como se deu a fragmentação dos espaços, sobretudo no pavimento superior, a partir da inserção das obras e seus efeitos nos valores de conectividade e integração.

Figura 146 – Fragmentação convexa da Galeria Miguel Rio Branco sem as obras inseridas

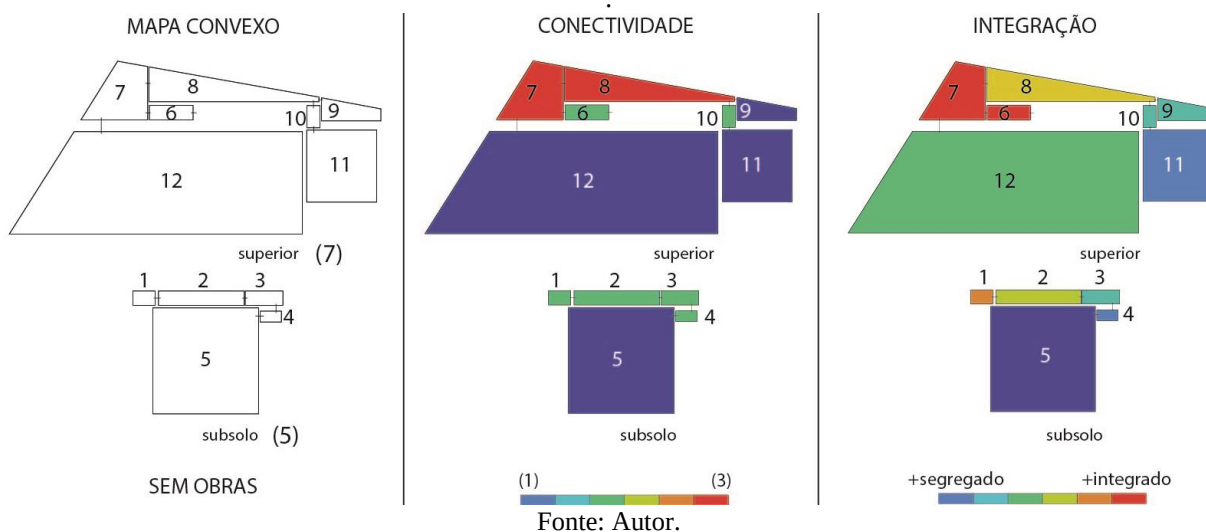
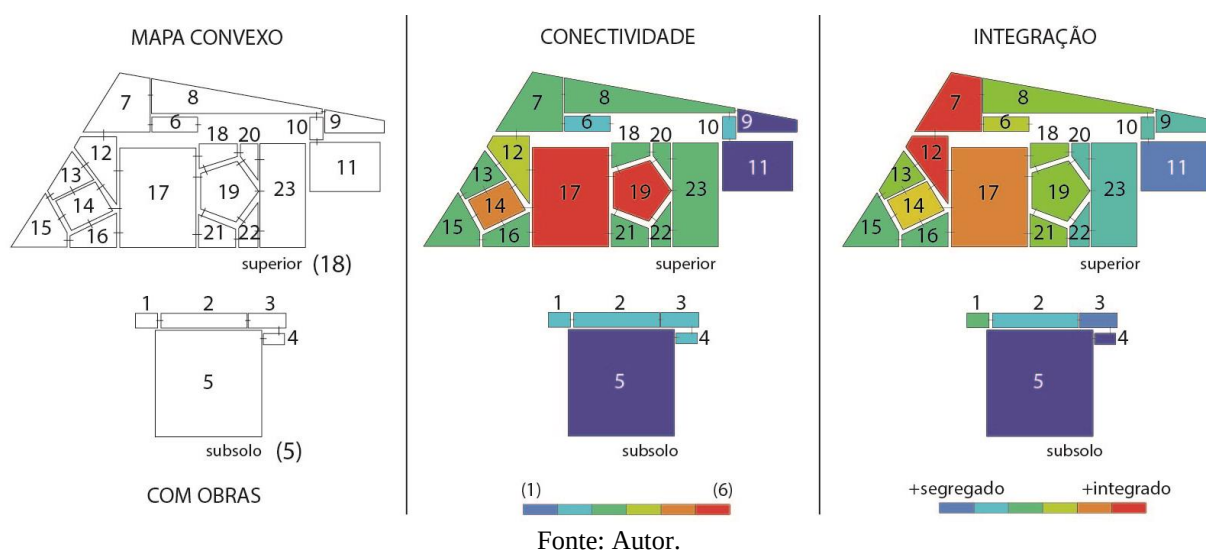


Figura 147 – Fragmentação convexa da Galeria Miguel Rio Branco com as obras inseridas.



Observa-se que a inserção das obras de arte de Miguel Rio Branco na galeria quase triplicou o número de espaços convexas no pavimento superior, quando comparado ao sistema ‘sem’ as obras, chegando a contabilizar dezoito espaços de um total de vinte e três que compõe o sistema. A fragmentação de sua estrutura espacial demonstrou um sistema de conectividade alta, quando comparado com a estrutura espacial ‘sem’ as obras.

Conforme mencionado anteriormente, o espaço 12 no pavimento superior, que antes apresentava apenas uma conexão, quando fragmentado, passou a apresentar entre três a seis conexões demonstrando que a presença, sobretudo, das obras *Diálogos com Amaú* e *Tubarões de Seda* ampliou as necessidades/possibilidades de movimentação no espaço, assim como, os valores de integração entre os espaços da galeria. Esses espaços (12, 14, 17 e 19, na cor vermelha no mapa de conectividade), por sua vez, se configuram como os mais conectados e,

em certa medida, os mais integrados (7, 12, 14, 17) do sistema onde, a partir deles, é possível acessar pelo menos três outros espaços adjacentes à eles na galeria.

Nota-se que o hall difusor (espaço 7) e o seu respectivo adjacente, representados na cor vermelha do mapa de integração, apresentaram-se como um dos espaços mais integrados e mais acessíveis do sistema. Esse fato pode ser demonstrado pela necessidade de o visitante acessá-lo pelo menos três vezes para visitar todos os demais espaços do pavimento superior. Vale salientar ainda que esse espaço, além de circulação, funciona também como exposição, pois nele o visitante já está em contato direto com as obras *Barroco* (1998), *Touch of evil* (1994) e *Hell's diptych* (1994).

A inserção das obras (*Diálogos com Amaú e Tubarões de Seda*) tornou pelo menos três espaços expositivos (9, 11 e 5) – representados pela cor azul escuro no mapa de integração tanto no pavimento subsolo quanto superior – cada vez mais segregados e menos acessíveis para os demais do sistema. Esse fato evidencia que a estrutura espacial da galeria, que se propõe como flexível, mesmo na condição ‘sem’ obras já pressupõe necessariamente diferentes níveis de conectividade e integração em seus espaços convexos. Com as obras no layout atual, essa diferença fica ainda mais marcante, tornando as extremidades ainda mais profundas e segregadas. Somado a isso, a necessidade de o visitante retornar à espaços expositivos previamente vistos para acessar os demais espaços da galeria reforça a possibilidade de uma nova observação da obra, e conseqüentemente, sob um novo ângulo e percepção.

Ao mesmo tempo que os espaços podem ser acessados com diferentes níveis de profundidade, a estrutura espacial da galeria permite que o visitante esteja a todo momento conectado a vários espaços. Dos vinte e três espaços que a galeria apresenta, catorze espaços estão conectados a, no mínimo, outros três, o que significa que, apesar da narrativa ser não-sequencial e demandar retornos e intervalos ao longo do percurso, a experiência do visitante também é marcada por conexões entre os espaços e obras, além das distintas possibilidades de escolha na narrativa.

5.3 Galeria Psicoativa Tunga: uma narrativa de simultaneidade

O percurso que antecede a chegada à Galeria Psicoativa Tunga caracteriza-se por uma trilha cuja vegetação densa se apresenta como condicionante do movimento e visão do visitante. [Figura 148] Tal intenção, além de criar certa expectativa, ainda sugere envolver o visitante em um contexto natural de modo a prepará-lo para explorar a narrativa de uma galeria que, segundo o artista, como destacado anteriormente, “é uma metáfora de um acelerador de partículas onde a visão e a experiência do visitante vai se chocar com cada obra e cada obra se abre e se revela a um conteúdo que vai se conectar com outra e assim incessantemente.” (TUNGA, 2014).

Figura 148 – Visão serial do percurso do visitante e seu acesso à galeria.



Fonte: Autor.

À medida que o visitante caminha ao longo da trilha, parte do volume da galeria passa a ser revelado e ainda, mesmo sem acessá-la, torna-se possível visualizar, previamente, seus espaços internos e alguns fragmentos das obras, devido à transparência das superfícies de que a delimitam. Mais adiante, o visitante é conduzido pela rampa em direção ao acesso principal e, na medida em que se aproxima, seu olhar continua sendo atraído para o interior da galeria. Ainda, a adoção do vidro favorece a entrada de luz natural, permite a integração visual entre o interior e exterior e, ao mesmo tempo, o controle de acesso da galeria. Conforme mencionado pelos arquitetos: “o que a gente fez foi tentar abrir ao máximo para o contexto, o terreno era uma mata nativa. Então era legal que você lembrasse que estava dentro da galeria, mas ainda assim entender que você está no Inhotim.” (PAZ, 2013).

Ao final da rampa, o visitante chega em um espaço que antecede seu acesso à galeria, atribuindo-lhe uma ideia de terraço que circunda todo o perímetro do edifício. A partir dele, o visitante compreende que a galeria oferece possibilidades de rotas alternativas e a escolha do percurso passa a estar condicionada em função dos distintos campos de visão: [Figura 149] (a) ao lado direito após uma série de degraus o visitante observa um conjunto de redes vermelhas; (b) ao seu lado esquerdo passa a visualizar a primeira obra de arte e a única localizada no terraço da galeria: uma trança de chumbo localizada no chão fruto da série *Vanguarda Viperina* (1984); e, (c) à sua frente, está diante da entrada principal da galeria e já visualizando várias obras. Considerando a expectativa atrelada à curiosidade para conhecer o conjunto das obras do artista, a tendência é de que o visitante opte por iniciar seu percurso a partir da entrada principal e, posteriormente, acessar os demais espaços previamente vistos.

Figura 149 – Possibilidades de rotas alternativas da galeria.

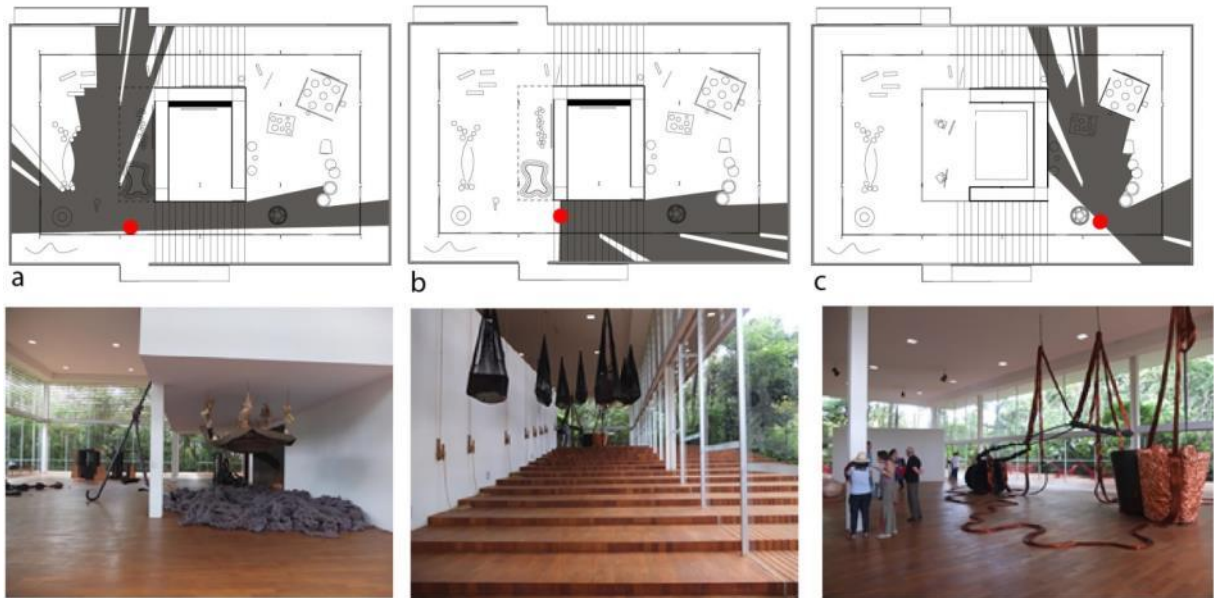


Fonte: Autor.

Ao entrar na Galeria Psicoativa Tunga, o visitante se depara com um espaço contínuo, bem iluminado e de amplo pé-direito cuja permeabilidade visual é interrompida pela inserção de um volume fechado de paredes brancas localizado na parte central da galeria. Nesse momento, o visitante observa as obras *À Luz de Dois Mundos* (2005), *Toro* (1983), *Tereza*

(1998), *Resgate* (2001) e *Lezart* (1989) [Figura 150] (ponto *a*) sob diferentes planos de fundo: ora a vegetação, que também passa a ser incorporada ao espaço em função dos vidros transparentes, ora as próprias obras de arte que, conforme mencionado pelo próprio artista, estão em constante conexão umas às outras. [Figura 151].

Figura 150 – Isovistas do percurso do visitante ao acessar a parte interna da galeria.



Fonte: Autor.

Figura 151 – Destaque para a disposição das obras de arte na galeria.



Fonte: Autor.

A disposição das obras de arte, em sua maioria peças escultóricas, nos grandes espaços que constituem a galeria cria uma narrativa de percursos não-sequenciais que tem como consequência, além de outras, mudanças permanentes na direção e sentido do movimento dos visitantes, bem como dos seus campos visuais. Essa condição também está relacionada às características da obra do artista, que, segundo o crítico de arte Paul Sztulman (1997), provocam a curiosidade e estimulam a interação com o visitante:

[...] Tunga considera a escultura como um conjunto de formas e figuras enigmáticas cuja estranheza e proporções fabulosas intrigam o espectador e causam transtorno em sua percepção habitual de próximo e distante, dentro e fora, cheio e vazio. Seu interesse no inconsciente e, particularmente, nos processos associativos das engrenagens do sonho, bem como na figura da metáfora, o levou a construir obras de arte com ramificações e efeitos de significado múltiplos. Estes se entrelaçam com erupções do fantástico, convidando o espectador a penetrar num universo barroco onde não se pode distinguir o real do imaginário. (SZTULMAN, 1997, p.226).

Ressalta-se ainda que suas esculturas apresentam aspectos de afrentalidade, indicando que não há uma única face da obra a ser observada e sim todas. Nesse sentido, os argumentos trazidos por Lucas (1999) evidenciam essa peculiaridade da obra de Tunga por considerar que o artista “trabalha [...] indicando sempre que a natureza da coisa é a simultaneidade” (LUCAS, 1999, p.11). Portanto, faz-se necessário ao visitante se movimentar por todo o perímetro da obra, na tentativa de apreciá-la e compreendê-la em sua totalidade, conforme enfatiza a arquiteta Maria Paz:

No Classicismo essa relação é só frontal, porque as obras são sempre penduradas numa parede, normalmente pinturas. O que representaria muito bem o modernismo talvez seja a escultura. A relação do espectador com a escultura é sempre muito exterior, enquanto na contemporaneidade essa relação já é um pouco de ‘estar’ entre a instalação e levamos isso em consideração. (PAZ, 2013).

A proposta para a galeria, conforme os argumentos dos arquitetos, oferece ao visitante certa liberdade para explorar e criar sua própria narrativa, sem a necessidade, de modo geral, de conduzi-lo através de um percurso específico. Ressalta-se ainda que a liberdade também está associada ao material das obras de arte, que não necessitam de recursos mais sofisticados para sua conservação, e desse modo, podem receber a luz solar, sofrer alterações de temperatura e umidade, e assim por diante. Portanto, a liberdade não está apenas na maneira como artista e arquitetos decidiram exibir as obras, mas também na própria natureza delas:

[...] Apresenta diversos acessos, circulações que também são espaços e levam a outros, não sendo algo com muita hierarquia. Todos os espaços são usados como espaços para exposição. Tunga colocou uma instalação na circulação da escada e outras onde é possível circular tanto por fora quanto por dentro. Tem também a ideia de porosidade e sem muita barreira entre o interior e exterior. Algo onde não sabe se está dentro ou se está fora. Abrir para o contexto agradou bastante Tunga, porque no

Inhotim tem muitas galerias que são fechadas por motivos específicos de iluminação, etc., mas, nesse caso, ele não necessitava de uma galeria fechada. (PAZ, 2013).

A experiência do visitante na galeria ainda é potencializada pelo fato de se apresentar completamente aberta e integrada com a natureza, de maneira que a qualquer momento o visitante pode acessar o espaço externo, através de uma série de aberturas no vidro, e entrar em contato direto com a mata nativa da região a partir do terraço proposto. Conforme os arquitetos, a ideia era de que a galeria fosse “totalmente aberta contendo vários acessos que pode circular da maneira que você imaginar. Faça você mesmo. Você vai descobrindo obras, olha de pontos de vista diferentes, circula em volta dela sempre”. (PAZ, 2013). [Figura 152].

Figura 152 – Destaque para as aberturas que permitem a passagem do visitante para o lado externo da galeria.



Fonte: Autor.

Dando continuidade ao seu percurso, o visitante passa a enxergar de longe outras obras localizadas no espaço de exposição aos fundos do volume fechado. Para acessá-lo, o visitante sobe uma série de degraus (ponto **b**) cujo percurso é acompanhado pelas redes fixadas no teto que compõe a obra *Tereza*. Ao seu lado esquerdo margeia a parede branca que conforma o volume fechado, ao seu lado direito observa a vegetação do ambiente externo e, mais a frente, visualiza em destaque a obra *Debaixo do meu chapéu* (1995) (ponto **c**). Ao acessar o patamar, o visitante se depara com as demais obras que compõe o espaço: *A Bela e a fera* (2001), *A Prole do bebê* (2002), *Palíndromo Incesto* (1990), *X – Estudo / Large Dish* (2011) e *Cooking*

Crystals Expanded (2010) (ponto **d**). Esta última se apresenta dentro de uma “caixa” opaca com paredes brancas despertando o interesse do visitante, ainda distante da mesma, para saber seu conteúdo e, ao chegar percebe que suas duas únicas aberturas estão localizadas nas laterais (ponto **e**) e, portanto, condiciona seu movimento e campo de visão para visualizar seus espaços internos. Não somente, mas tal movimento também permite ao visitante visualizar o restante das obras (ponto **g**) que compõe o lado oposto da galeria: *Cortina Vermelha*, *Cena Psicopompo*, *Personagem de Cristal* e *Cristalino* (2011). [Figura 153].

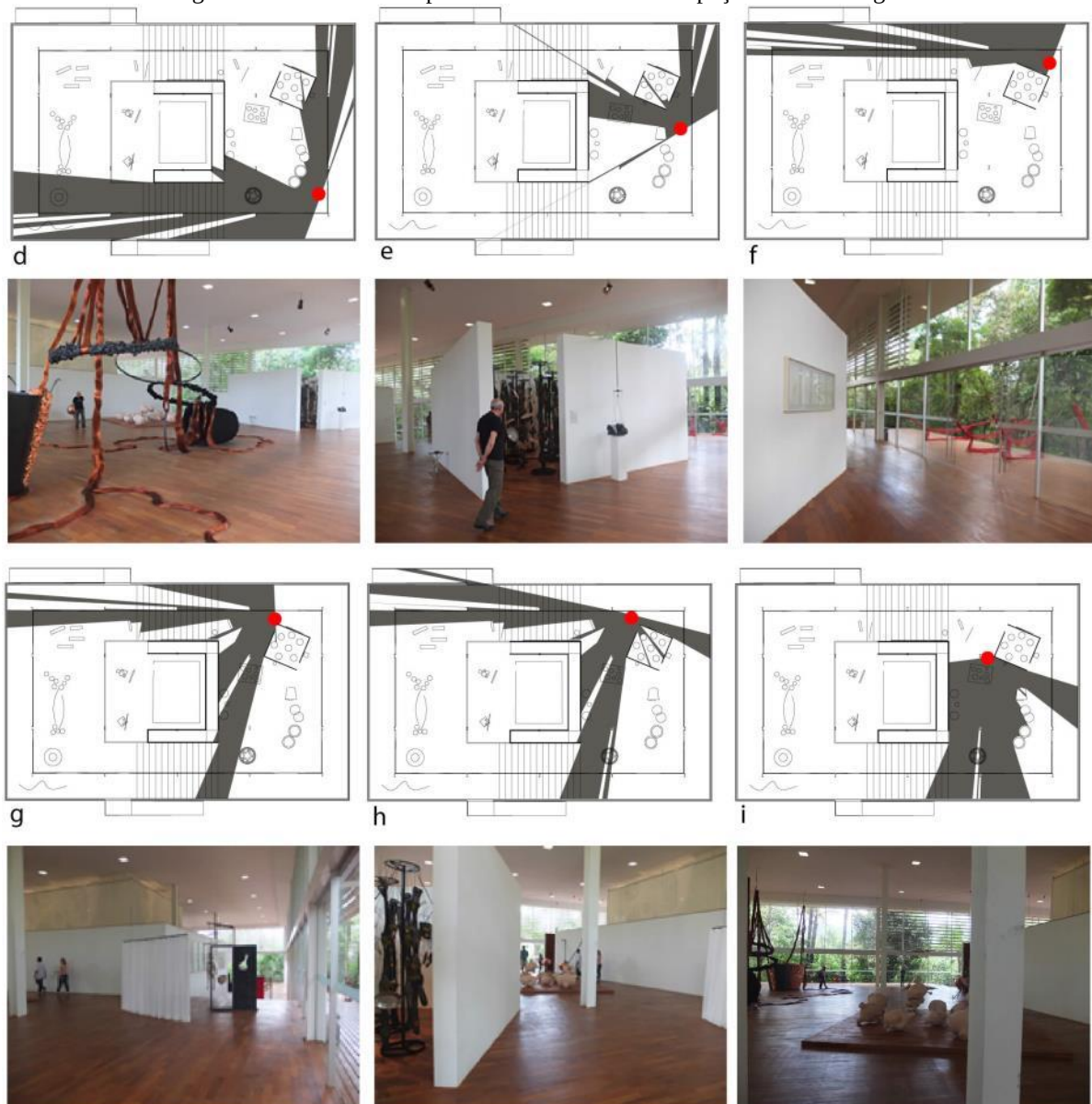
Figura 153 – À esquerda o visitante apreciando a obra *Cooking Crystals Expanded* e à direita destaque para as obras *Cortina Vermelha* e *Personagem de Cristal*.



Fonte: Autor.

Interessante apontar para uma particularidade na representação das isovistas da Galeria Psicoativa Tunga. Por apresentarem longas manchas, evidenciam os aspectos de profundidade existente nos espaços expositivos que compõe a galeria. Sua alta permeabilidade visual é reflexo dessa condição e, portanto, permite ao visitante uma compreensão espacial possibilitado pela fluidez espacial.

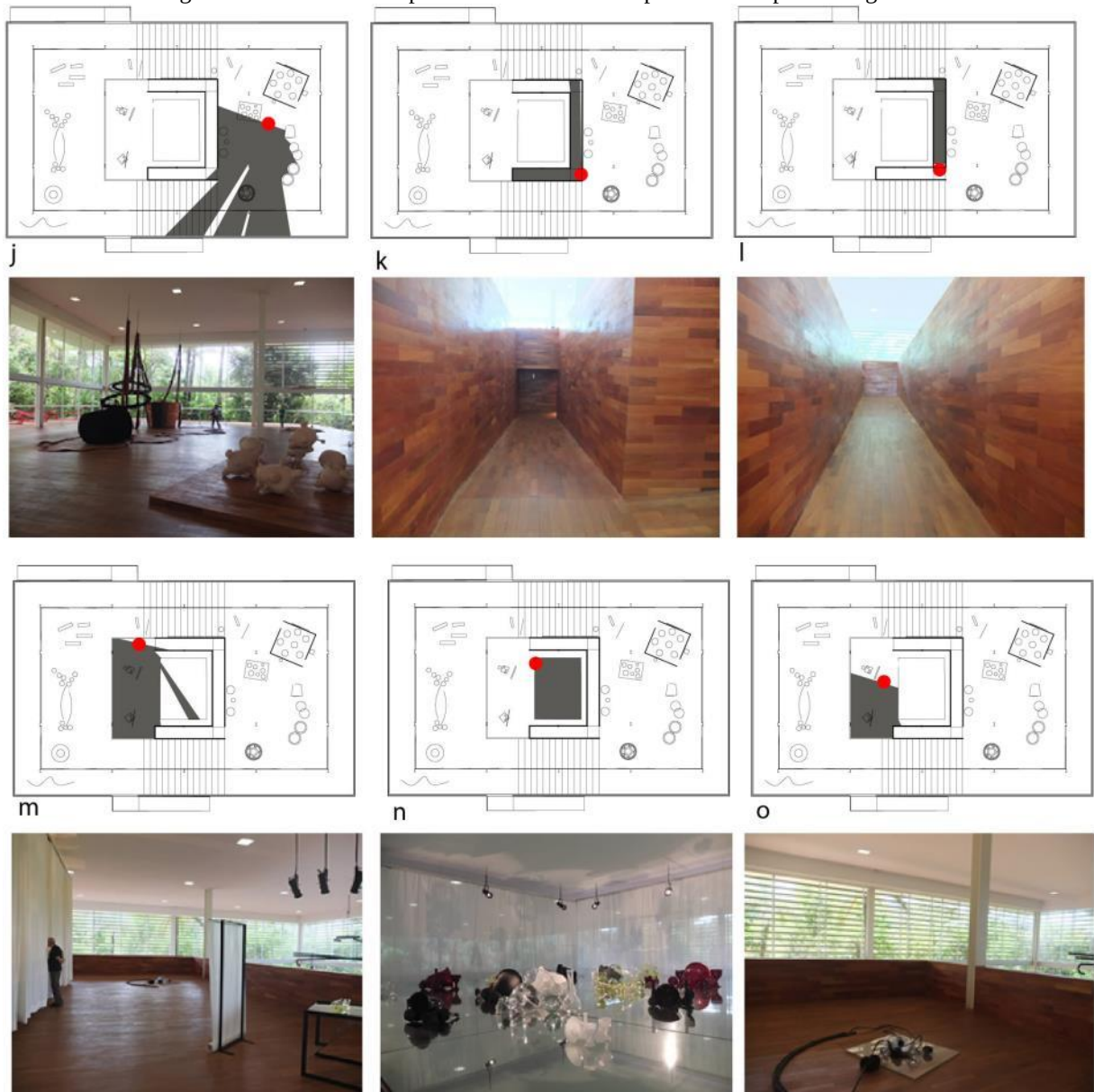
Figura 154 – Isovistas do percurso do visitante nos espaços internos da galeria.



Fonte: Autor.

Por considerar que todas as obras de arte que compõe os espaços externos da galeria foram vistas, o interesse reside em acessar os espaços internos do volume central a partir de uma abertura existente nesse mesmo patamar (ponto *k*). Logo no acesso, o visitante precisa tomar mais uma decisão: seguir à direita, pois, pela rampa ascendente, o visitante tem ciência de que este caminho pode levar ao pavimento superior; ou seguir em frente, cujo percurso não oferece nenhuma informação prévia do espaço subsequente. Optando por seguir à direita (ponto *l*), o visitante tem seu movimento e campo de visão condicionado pelas paredes opacas que conformam o corredor e, em seguida, chega ao nível superior onde encontra o conjunto de obras (ponto *n*) compostas por *Nosferatu Spectrum* (2001) e *Lúcido Nigredo* (1999). [Figura 154].

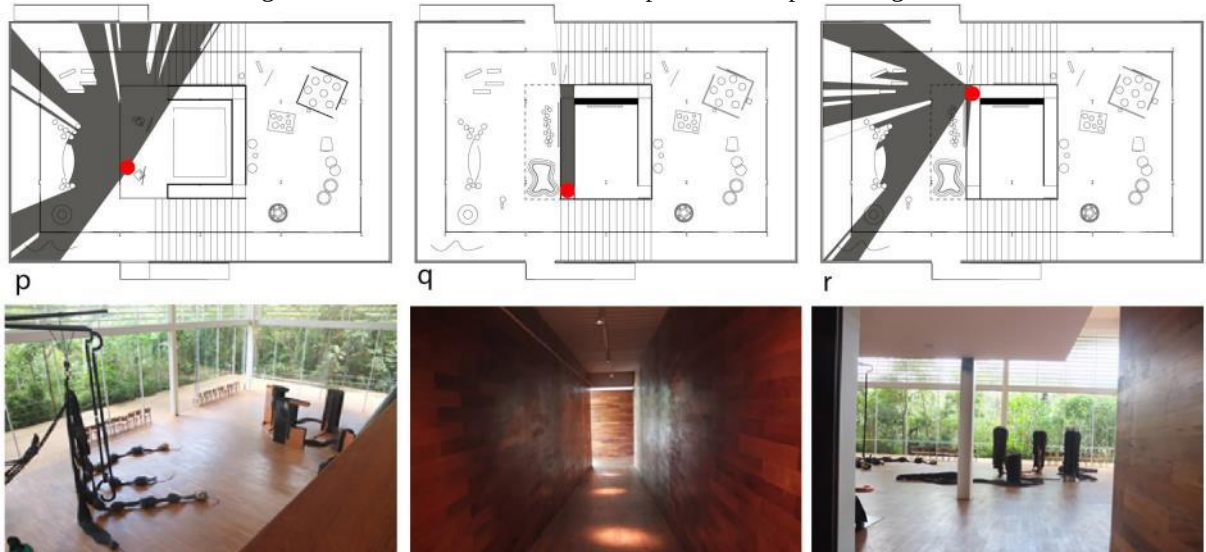
Figura 155 – Isovistas do percurso do visitante no pavimento superior da galeria.



Fonte: Autor.

A cortina branca translúcida se apresenta fechada em suas quatro faces criando certa expectativa no visitante e, na tentativa de visualizar e compreender seu interior, ele abre parte da cortina e passa a observar uma série de vasos de vidro refletidos pela luz cênica do ambiente em meio a uma superfície de espelhos cuja obra compõe a série *Laboratório de Nosferatu*. Ao fechar a cortina, o visitante continua explorando seu percurso no espaço superior e ao se aproximar do peitoril passa a apreciar a partir de um novo campo de visão (ponto *p*) as obras localizadas no térreo-inferior como também o percurso de outros visitantes e seus distintos comportamentos diante das obras. [Figura 155 a 156]

Figura 156 – Isovistas do visitante no pavimento superior da galeria.



Fonte: Autor.

Figura 157 – Novo campo de visão as obras localizadas no térreo.

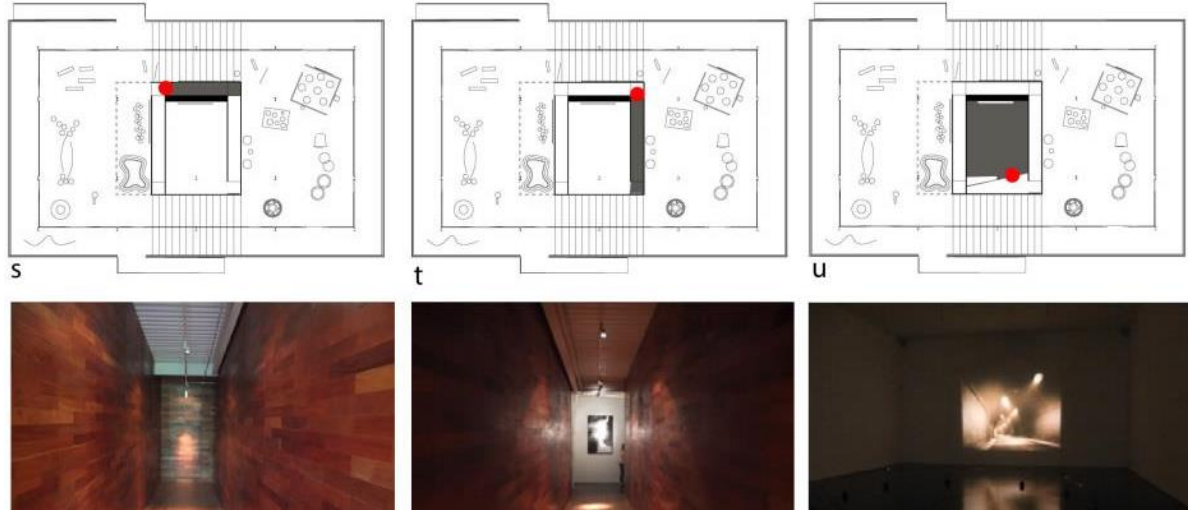


Fonte: Autor.

Uma vez finalizado sua experiência nesse pavimento, o visitante precisa retornar e, para tanto, é necessário acessar novamente o corredor rampado (ponto *s*) e, em seguida, voltar para o mesmo espaço no qual optou por subir ao pavimento superior. [Figura 157] Dessa vez, o visitante decide adotar outro percurso e opta por dar continuidade pelo corredor (ponto *t*) e à medida que o visitante se movimenta percebe mais a frente que tal caminho o conduz novamente para o pavimento térreo da galeria, porém através de uma rota diferente. Ao chegar no térreo, seu olhar é direcionado para o corredor à esquerda e, portanto, reconhece

que tal percurso ainda não foi realizado. Ao decidir continuar seu percurso por esse corredor, o visitante passa a imergir em um cenário bem diferente dos anteriores e, à medida que vai descendo pela rampa, o corredor cujas paredes opacas e o teto de estrutura metálica aparente vão escurecendo e, assim, passa a criar certa expectativa no visitante, acentuada também pela mudança de direção que ocorre durante o caminho. (ponto *u*)

Figura 158 – Isovistas do percurso do visitante em direção ao pavimento inferior.

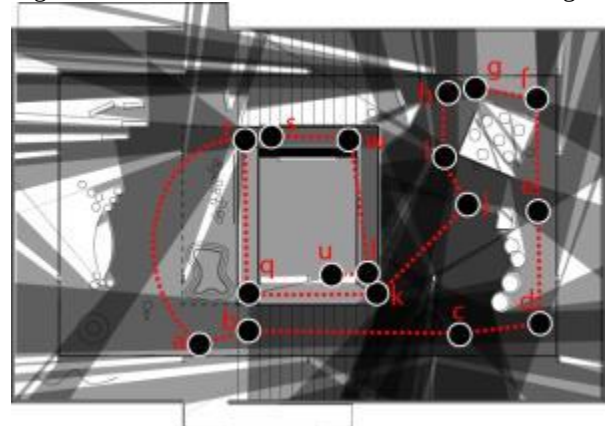


Fonte: Autor.

No último lance da rampa o visitante visualiza um quadro fixado na parede com a fotografia *A vanguarda Viperina* (1985) [Figura 158] e, portanto, essa a obra passa a ser o único elemento a condicionar o olhar do visitante durante seu percurso até que, finalmente, acessa uma sala escura em que seu olhar é direcionado para uma parede onde está sendo projetada a obra *Ão* (1981). O conteúdo da obra, portanto, representado por um túnel em constante repetição permite atrair o olhar do visitante de maneira a envolvê-lo em uma experiência imersiva e contemplativa da obra do artista ao som de uma trilha sonora específica.

Considerando a sobreposição das isovistas correspondentes ao percurso estabelecido, o *path isovist* demonstra um grande número de áreas escuras, evidenciando a permeabilidade dos espaços e, conseqüentemente, a possibilidade de visualiza-los a partir de distintos campos de visão no espaço.

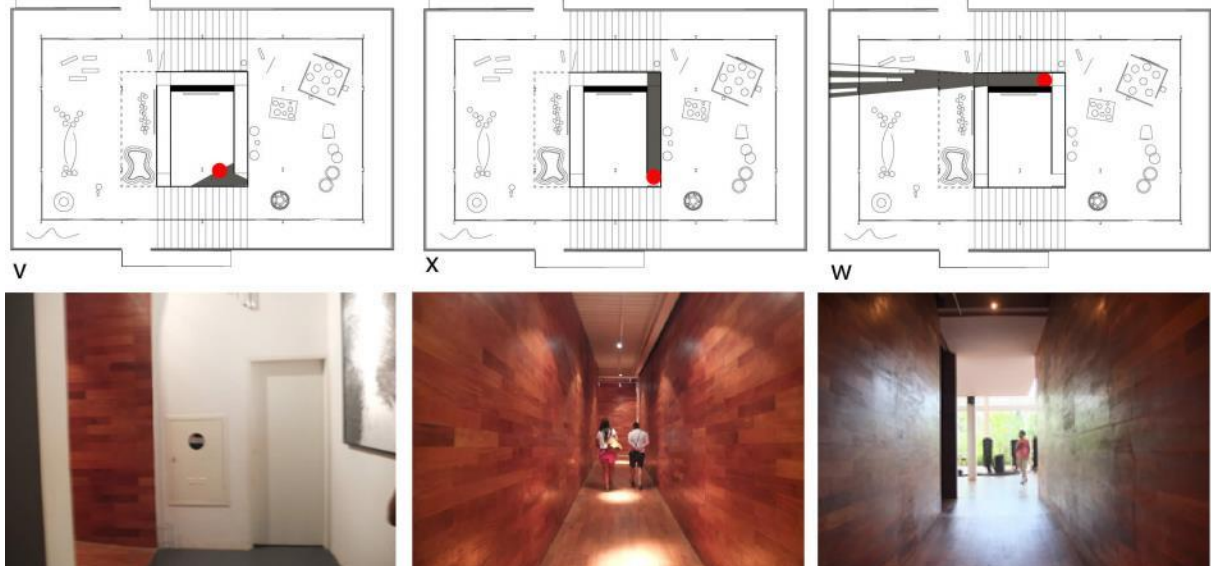
Figura 159 – *Path isovist* da Galeria Psicoativa Tunga.



Fonte: Autor.

Ao sair desse espaço, o visitante novamente volta a entrar em contato visual, ao final do corredor, com as demais obras e com a natureza (ponto *w*). [Figuras 160 e 161] Assim, passa a considerar como finalizado sua experiência na galeria.

Figura 160 – Isovistas do percurso do visitante retornando para o acesso principal da galeria.



Fonte: Autor.

Figura 161 – Possível percurso do visitante na Galeria Psicoativa Tunga.

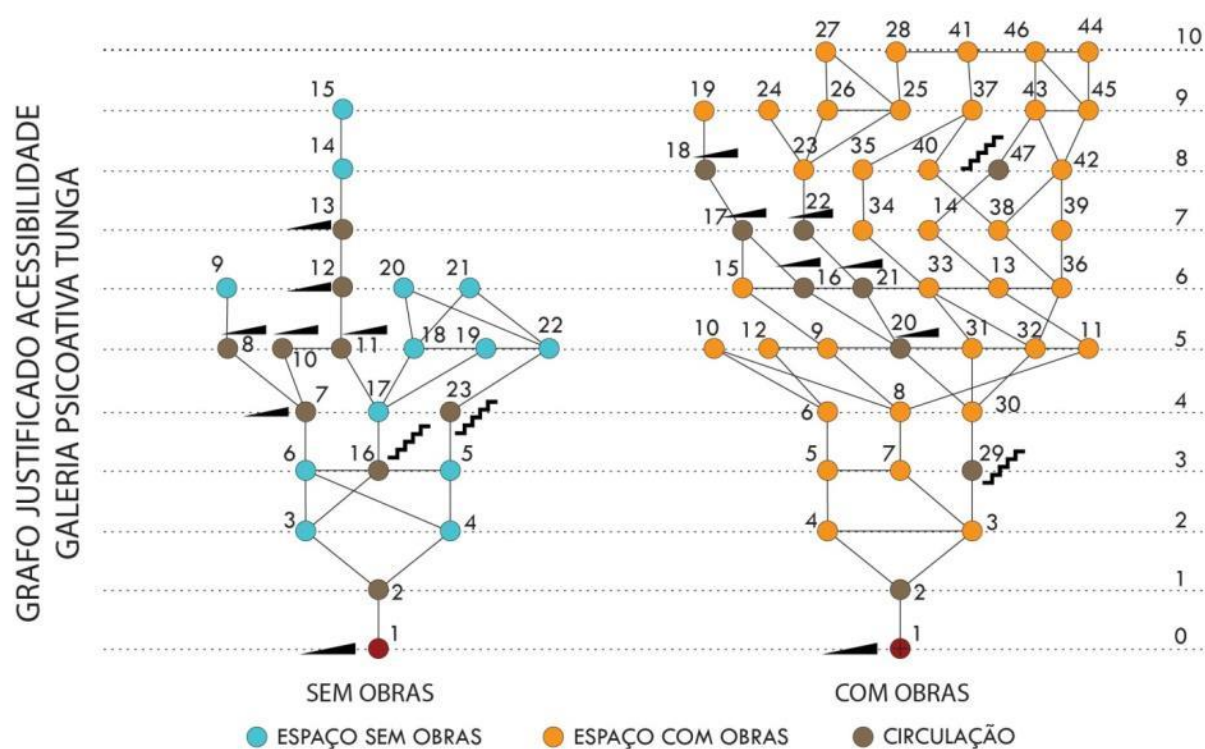


Fonte: Autor.

A partir do percurso descrito acima, pode-se afirmar que a estratégia projetual de criar espaços amplos, flexíveis e permeáveis, com a utilização de vidros transparentes e poucas delimitações internas, estabelece relações de especificidade com a obra de Tunga, sobretudo por permitir explorar as diferentes relações entre materiais e obras com dimensões variadas e a conexão com a natureza. Esta narrativa expográfica, representada a partir do grafo

justificado [Figura 162], apresenta-se predominantemente de maneira não-sequencial oferecendo ao visitante possibilidades de rotas alternativas e campos de visão simultâneos, podendo visualizar uma série de obras a partir de um único ponto no espaço. A inserção das obras do artista alterou de maneira significativa o arranjo espacial, refletidas em novas conexões entre os espaços. Essa alteração pode ser demonstrada no grafo ‘sem’ obras e ‘com’ obras através da mudança de formato, o que indica que as obras do artista promovem percursos alternativos entre seus espaços de maneira a favorecer certa liberdade na narrativa do visitante. Quando o visitante opta por retornar ao espaço raiz (acesso principal), muito provavelmente não estará condicionado a passar por todos os espaços já percorridos, dada as várias possibilidades de movimentação em função da sequência de anéis conformada pela posição relativa de cada obra no espaço.

Figura 162 – Grafo justificado da Galeria Psicoativa Tunga sem obras e com obras. Ponto 1 como o espaço externo.



Fonte: Autor.

Essa condição de liberdade de movimento do visitante não reside apenas na maneira como o artista e os arquitetos decidiram expor as obras, mas também em sua própria natureza. Ou seja, o aumento do número de anéis, em comparação ao grafo sem obras e o surgimento de rotas alternativas de percurso demonstra, de fato, uma coleção predominantemente de obras escultóricas. Conforme mencionado anteriormente, a natureza da obra de arte de Tunga apresenta, em grande medida, aspectos de afrentalidade, indicando que não há somente uma

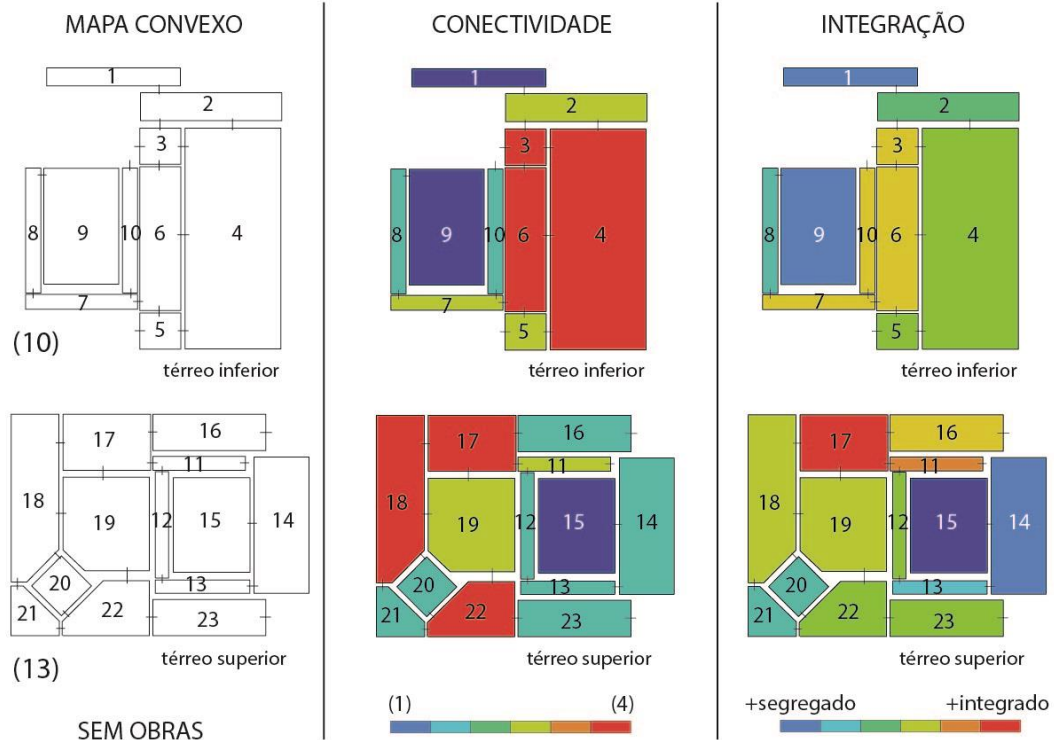
única face da obra a ser observada e, portanto, é demandado ao visitante se movimentar por todo o perímetro da obra na tentativa de apreciá-la e compreendê-la em sua totalidade. E nesse jogo de movimentação, já pontuado acima, seu campo de visão é alterado e, além de visualizar a referida obra, passa também a observar as demais que o circundam de maneira simultânea.

Considerando os mapas convexos, de conectividade e de integração [Figuras 163 e 164], e, conforme representado pelo grafo justificado, a inserção de obras nos espaços internos da galeria aumentou significativamente o número de seus espaços convexos. Observou-se que a estrutura espacial da galeria ‘sem’ a presença das obras apresentava um total de vinte e três espaços convexos e, com a presença delas, esse número mais que duplicou, passando, portanto, a contabilizar quarenta e sete.

Apesar de as obras inseridas no pavimento térreo-inferior fragmentarem os espaços de exposição, conforme mapa de conectividade, estes ainda permaneceram como os mais conectados do sistema (no mínimo com três conexões), favorecendo ao visitante optar por pelo menos três possibilidades de rotas entre os espaços adjacentes. Ainda, outro dado relevante mostrou que a inserção das obras de arte tornou alguns espaços expositivos, que ora se apresentavam com baixa conectividade, com alta conectividade, como é o caso do espaço 14 localizado no pavimento térreo-superior (mapa de conectividade sem obra). No entanto, apesar da alta conectividade favorecida pelas obras, esse mesmo espaço permaneceu como um dos mais segregados e profundos do sistema, dessa vez representados pelos espaços 23, 25, 26 e 27 no mapa de integração.

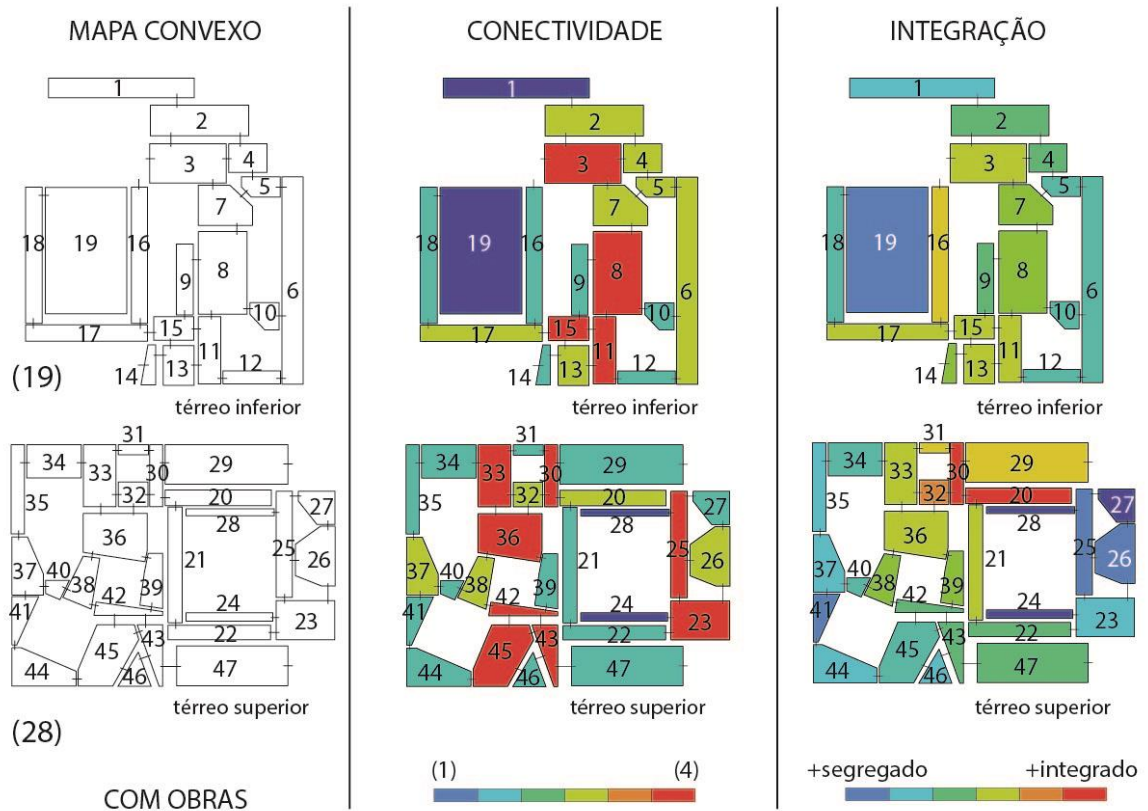
Destaca-se também que a presença do volume central na galeria oferece uma sequência de espaços de circulação (16, 17, 18, 20, 21 e 22) que conduzem o visitante ao pavimento térreo-inferior e térreo-superior. O grafo justificado já antecipava essa condição através de espaços que apresentam dois acessos e medeiam o acesso entre seus adjacentes em uma sequência. Ou seja, uma série de corredores fechados, com barreiras opacas que conduz o visitante ao espaço 19, de natureza terminal, fomentando certa expectativa que antecede a apreciação da obra *Ão* neste espaço.

Figura 163 – Fragmentação convexa da Galeria Psicoativa Tunga sem as obras inseridas.



Fonte: Autor.

Figura 164 – Fragmentação convexa da Galeria Psicoativa Tunga com as obras inseridas.



Fonte: Autor.

Ressalta-se que mesmo com a inserção da obra *Ão*, o espaço 19 continuou como o menos conectado e um dos mais segregados da galeria. A maneira como esse espaço se configura no sistema, pode estar associada à uma solicitação do próprio artista, quando sugere a presença de um espaço como um “núcleo central [...] que ficasse na terra, enterrado, ou dentro da terra ou em contato com a terra, que é aquele filme *Ão*.” (TUNGA, 2014).

Por um lado apenas três espaços (30, 32 e 20) do pavimento térreo-superior se apresentam como os mais acessíveis do sistema e essa configuração já fazia parte da estrutura espacial da galeria, mesmo sem a presença das obras. Por outro, o aumento do número de espaços convexos neste mesmo pavimento resultou na criação de espaços menos acessíveis e, portanto, mais profundos do sistema, é o caso dos espaços 33, 34, 35, 37, 41 e 44 do mapa de integração. Apesar de a galeria ter um percurso livre e com poucas barreiras que conformam o espaço expositivo, um dado interessante é que esses espaços também apresentaram um grande número de espaços com baixa conectividade, representados no mapa de conectividade pela predominância da cor azul claro, com duas conexões. Esse ponto chama a atenção para o fato de que as obras de Tunga apresentam grandes dimensões físicas e, conseqüentemente, ocupam grandes áreas nos pavimentos, por vezes até maiores do que os próprios espaços convexos, o que pode ter gerado o baixo número de conexões e, por consequência, surgimento de percursos sequenciais em momentos pontuais da narrativa, como no caso da obra *Palíndromo Incesto*, provocando uma sequência de espaços 33, 34, 35 e 37 no pavimento térreo-superior.

A introdução das obras de arte da Galeria Psicoativa Tunga acentuou uma dinâmica de flexibilidade já consolidada pela própria espacialidade do edifício, demonstrada sem a presença das obras de arte. A narrativa que se apresentou como não-sequencial foi promovida, a princípio, pela intenção projetual para tal, pela disposição das obras de arte no espaço e, sobretudo, por reconhecer sua natureza artística da obra de Tunga. Essa condição sugere ao visitante perceber e apreciar o conjunto das obras do artista de maneira simultânea a partir de distintos pontos no espaço, além de percorre-los de maneira livre e, por vezes aleatória, sem a necessidade de conduzi-lo através de um percurso específico. Nesse sentido, a ideia de flexibilidade espacial atribuída à galeria favoreceu uma condição peculiar, permitindo ao artista explorar e articular com certa liberdade a disposição de suas obras dentro de um contexto específico para ativação/criação de suas “conexões”.

5.4 *Building-specific*: sobre a relação entre obra de arte e arquitetura

Pode-se considerar as três galerias como *Building-specific* a partir de um duplo movimento já mencionado no início deste trabalho: o de interdependência e de autonomia entre obra de arte e arquitetura. Neste duplo movimento, as relações de especificidade encontradas entre os dois campos apontam para um conjunto de importantes variáveis a serem enfatizadas/sumarizadas nesta sessão, determinantes para promover condições de *Building-specific*, sobretudo, por considerar os trabalhos artísticos como elementos capazes de revelar e promover experiências arquitetônicas.

Desse modo, entende-se que a relação entre arquiteto, artista e curador mostrou ter estabelecido condições específicas. A curadoria e o artista estabeleceram contato numa fase precedente à concepção arquitetônica. No caso da curadoria, o exercício da seleção de obras de um único artista e da formulação de recomendações para sua exibição permitiu que pensasse na potencialidade de disposição da obra em um dado espaço/contexto, mas também como contribuiria para a concepção de exposições que buscassem um diálogo específico entre espaço arquitetônico e obra de arte, evidenciando diferentes desdobramentos do seu campo de atuação.

Rodrigo Cerviño Lopez e a equipe dos Arquitetos Associados mencionaram a figura do curador na intermediação entre arquiteto e artista. Segundo dados das entrevistas com Adriana Varejão e Rodrigo Cerviño Lopez, o curador Paulo Herkenhoff, por exemplo, sugeriu que a sequência dos espaços da Galeria Adriana Varejão não fosse interrompida, passando a considerar o edifício como uma “passagem”. Contudo, a ideia de incorporar rampas na periferia do volume superior conduzindo o visitante para a cobertura do edifício e, por fim, reconectando-o ao ambiente externo do Inhotim, já fazia parte dos primeiros esboços de Rodrigo Cerviño Lopez. Apesar de reconhecer a importância da curadoria, Lopez chegou a alegar que no caso do projeto da Galeria Adriana Varejão, em sua opinião, a equipe curatorial promoveu uma relação mais próxima com o campo da arte em detrimento da interface com a arquitetura.

Outros aspectos relativos à materialidade e à concepção artística foram condicionantes programáticos relevantes para a concepção projetual das galerias, observado na postura adotada pelos arquitetos de conceber um “projeto único” (REBOUÇAS, 2013) para o Inhotim, pois, conforme a curadora Júlia Rebouças, “não faz sentido Tunga, que tem um trabalho extremamente conectado com a natureza, de organicidade, colocar suas obras em um

prédio sem nenhuma conexão com a natureza, que esteja fechado, com luz artificial.” (REBOUÇAS, 2013). Da mesma forma, pode-se compreender que não faz sentido reunir a coleção de Miguel Rio Branco e inseri-la na Galeria Psicoativa Tunga, pois, a natureza das obras de arte e do espaço arquitetônico sugere, conforme Junqueira (1996), a “circunstância da unidade espaço-obra” (JUNQUEIRA, 1996, p.553). Portanto, o projeto curatorial para o Instituto Inhotim – um museu único, que expõe arte contemporânea por meio de galerias dedicadas a um único artista, exige propostas arquitetônicas profundamente associadas à essa ideia.

Para que “projetos únicos” sejam possíveis, conforme pontuado acima por Rebouças, identificou-se a importância do diálogo entre arquitetos, artistas e curadores e do mútuo entendimento das linguagens e limites dos campos da arte e da arquitetura. É importante observar que o processo de concepção das galerias foi considerado positivo pelos arquitetos e artistas envolvidos, mas demonstraram que trabalhar com a especificidade pode gerar certos conflitos de ideias.

Do ponto de vista dos artistas, estes revelaram que, de forma geral, suas galerias apresentaram relações de especificidade – a partir de diferentes estratégias e interpretações – com o conjunto de sua obra. Em alguns casos, atribuíram essa condição ao fato de os arquitetos terem conhecido previamente seus trabalhos e se dispuseram a construir espaços específicos para suas obras. No caso de Adriana Varejão e Tunga, eles afirmaram que o constante diálogo que tiveram com os arquitetos facilitou o desenvolvimento dos projetos de suas galerias de forma a contemplar suas expectativas e demandas para os espaços. Eles buscaram fazer uma analogia de sua galeria à uma casa, algo “sob medida” (TUNGA, 2014) e “com o programa que você quer.” (VAREJÃO, 2014).

Já para Miguel Rio Branco, apesar de considerar a proposta de uma galeria para suas obras interessante, ele alegou que o contato entre ele e os arquitetos ocorreu de maneira pontual e, apenas no caso de sua galeria, entende-se que a curadoria procurou intencionalmente ter mais controle do processo. Ele alertou que teria sido necessária a construção de uma maquete física do projeto, considerando um instrumento de representação de fácil entendimento e, portanto, passível para análises e melhor compreensão do projeto. Assim, para ele, a falta de um diálogo maior com os arquitetos, tanto do ponto de vista da comunicação verbal quanto instrumental, acarretou em determinadas situações indesejadas no projeto. É o caso da especificação do vidro no pavimento térreo, pois, para o artista, o ideal

seria um tipo de fechamento diferente do atual, com um material opaco, de maneira a não permitir a entrada de luz natural no pavimento subsolo.

Esta percepção de Miguel também é acompanhada de uma satisfação com o resultado da galeria, no sentido de ela demonstrar similitudes com os seus primeiros esboços (anteriores a chegada dos Arquitetos Associados), por apresentar um volume de “alguma coisa caindo de algum lugar no meio do mato”, e, além disso, por possibilitar espaços que se adequam a mudanças, pois esse seria um aspecto importante em sua obra.

Para os arquitetos envolvidos nas concepções das galerias, a solicitação por parte do Inhotim se apresentou como algo inovador por ser diferente de um programa de necessidades “padrão” para um museu “genérico”, conforme pontuou Rodrigo Cerviño Lopez.

As análises revelaram que os arquitetos procuraram interpretar e dialogar com as obra de arte à sua maneira, explorando distintos partidos arquitetônicos e narrativas expográficas que incorporassem harmonicamente os elementos materiais e imateriais oferecidos pelo conjunto da obra do artista. Para os artistas Tunga e Miguel Rio Branco, coube ao Rizoma e Arquitetos Associados, respectivamente, a necessidade de flexibilizar seus espaços, pois não havia ainda uma definição das obras a serem expostas. No caso da Galeria Miguel Rio Branco, a constituição de espaços adaptáveis a mudanças na exposição foi um fator determinante; contudo, por conhecerem a o conjunto da obra do artista, os Arquitetos Associados demonstraram uma intenção projetual de potencializar a apreciação de suas obras: “o nosso objetivo era sempre potencializar a obra e aí havia um diálogo muito forte com os curadores nesse sentido, de não só potencializar a obra, mas potencializar a obra naquele dado lugar.” (MACIEL, 2013).

O Rizoma, por sua vez, considerou a flexibilidade espacial da Galeria Psicoativa Tunga como uma possível estratégia de relacionar obra de arte e espaço arquitetônico. Nesse sentido, a proposta dos arquitetos buscou apresentar espaços que fossem flexíveis e “sem limites”, pois a demanda residia em abrigar um número quase que indeterminado de obras, de vários tipos, inclusive para serem expostas de maneira permanente e temporária. Contrariamente, ela considera a Galeria Adriana Varejão como um espaço “que é quase uma pele para abrigar obras específicas permanentes. É uma relação quase visceral. Um faz parte do outro. Eles não existem sozinhos, separados. Não é o caso da nossa galeria, por exemplo”. (PAZ, 2013). A arquiteta ainda enfatizou a ideia de que projetar uma galeria muito flexível ou genérica não deixa de ser também um grande desafio, quando comparado a um projeto para

uma galeria específica. Já para a Galeria Adriana Varejão, coube ao Tacoa Arquitetos, na figura de Rodrigo Cerviño Lopez, desenvolver uma proposta distinta e conceber espaços não-flexíveis para conduzir o visitante em meio à obras que estão em estreita conexão com a estrutura do edifício.

De forma geral, as reflexões sobre as concepções das três galerias para abrigar obras de artistas específicos trouxeram nas entrevistas para esta pesquisa constantes menções ao *Cubo Branco*, como uma concepção que se contrapõe aos conceitos atribuídos às suas respectivas galerias. No caso de Varejão, a artista considerou que a construção de uma galeria para abrigar obras de arte de um artista específico sugere a necessidade de um diálogo entre o trabalho do artista e a arquitetura, não sendo simplesmente um espaço neutro com paredes brancas. Já para Miguel Rio Branco, a ideia de um *Cubo Branco* para a sua galeria resultaria em uma situação de inércia, referindo-se a um espaço estático e que não há relação com suas obras.

Como colocado pelo arquiteto Carlos Alberto Maciel, do Arquitetos Associados, há diferentes possibilidades de relacionar obra de arte e arquitetura, e não apenas com os espaços neutros, brancos como as únicas opções no campo expositivo. Ainda, segundo o arquiteto, é possível relacionar com as pré-existências e contexto do lugar, a partir de montagens de naturezas distintas e não somente aos espaços brancos, climatizados e iluminados artificialmente.

Nesse ponto, é importante relembrar a reflexão de que a busca por espaços expositivos “neutros” surgiu em um contexto específico do Movimento Moderno em que se buscava um uso racional e funcional dos espaços, de forma a permitir seu total aproveitamento associado a uma estética de purismo, formas regulares e cores brancas. A intenção era de que o visitante, em um espaço dessa natureza, pudesse experienciar ao máximo as qualidades das obras expostas, percebendo-as em toda a sua autonomia a partir da não interferência externa e neutralidade do espaço. Assim, arquitetos e artistas passaram a encontrar sentido nesta padronização, atribuindo-lhes um outro significado: ser genérico e abrigar qualquer tipo de obra.

Em contrapartida, como apontado na seção 2, fica evidente que o próprio Movimento Moderno também foi um propulsor de espaços expositivos pensados para obras específicas, a exemplo dos laboratórios de vanguarda cubistas, dadaístas e, mais tarde, das manifestações artísticas ligadas as *Instalações* e obras *site-specifics*. Assim, essas experimentações

buscavam reavaliar as relações entre espaço e obra de arte, no sentido de desenvolver novas formas de expor as obras para os espectadores, promovendo tanto rupturas quanto diálogos com as pré-existências ou espaços expositivos projetados.

Entende-se que o ponto principal da crítica ao *Cubo Branco* consiste menos no recurso de neutralidade, no sentido de servir como pano de fundo propício para as obras de arte, e mais nas reproduções de espaços de exposição que ignoram a possibilidade de explorar os limites e relações de especificidade entre espaço e obra de arte. Ressalta-se, também, que, ao analisar as três galerias desta pesquisa, apesar de os arquitetos e artistas demonstrarem em seus argumentos uma crítica às galerias do tipo *Cubo Branco*, com seus espaços neutros, sua maior inquietação reside, de fato, na intenção de explorar as relações (tensões e diálogos) entre espaço e obra no sentido de gerar experiências inovadoras para os visitantes. Ainda, verificou-se que a intenção de neutralidade, mesmo que não representada pelas tradicionais “paredes brancas” de certa forma esteve presente nas galerias estudadas, contrariando, portanto, seus argumentos. Em outras palavras, é possível notar que a estratégia de criar um pano de fundo propício para a apreciação da obra de arte, isto é, o que se propunha essencialmente com a ideia do *Cubo Branco*, foi explorada de diferentes formas nas três galerias, aliadas à outras estratégias projetuais, possibilitando, assim, a criação de um canal de comunicação pela conformação de espaços que buscam um equilíbrio dinâmico entre os campos da arte e da arquitetura.

Na busca por esse diálogo, entende-se que o tipo de narrativa expográfica por si só não demonstra necessariamente uma relação de especificidade entre espaço e obra; contudo, no caso da Galeria Adriana Varejão, a forma como foi concebido o percurso sequencial-linear, a partir de uma configuração espacial concebida em estreita ligação com a inserção e localização das obras, conforme visto nas entrevistas, potencializa nesta galeria uma sequência de cenários que levam a uma experiência conjunta e específica entre espaço arquitetônico e obra de arte. O conteúdo da obra de Adriana Varejão favorece, portanto, uma ativação da arquitetura de Rodrigo Cerviño Lopez, e pode-se sugerir, neste caso, uma relação recíproca de interdependência constitutiva entre esses dois campos, de maneira que o visitante passe a questionar quem veio primeiro: arquitetura ou obra de arte. Interessante notar, ainda, que mesmo considerando tais relações de especificidade, os dois campos preservam sua autonomia como arte e arquitetura, o que justificaria, por exemplo, uma visita à galeria somente para apreciar a arquitetura de Rodrigo Cerviño Lopez (Tacoa Arquitetos), ou a

possibilidade de deslocamento das obras de Adriana Varejão para outros espaços de exposição.

No caso da Galeria Miguel Rio Branco, buscou-se explorar sua narrativa expográfica considerando o conjunto de barreiras e permeabilidades associado ao jogo de luz e sombra e às conexões entre os espaços expositivos. Por um lado, há certos momentos no percurso em que o visitante pode não compreender os limites do edifício em função da ideia de penumbra, mas, por outro, esta penumbra, interrompida apenas pelas obras, se apresenta como um elemento de transição, com intervalos e, ao mesmo tempo, como um artifício de conexão entre as obras e os espaços. A estratégia de iluminar as obras de arte de maneira direcional em detrimento do espaço expositivo (por vezes a iluminação provém da natureza da própria obra, no caso das projeções e vídeos televisores) se apresentou como fio condutor na consolidação da narrativa expográfica da galeria, favorecendo diferentes possibilidades de escolha de percursos e captação de momentos, enquadrados pelo campo de visão dos visitantes ao apreciar as distintas naturezas da obra de arte de Miguel Rio Branco.

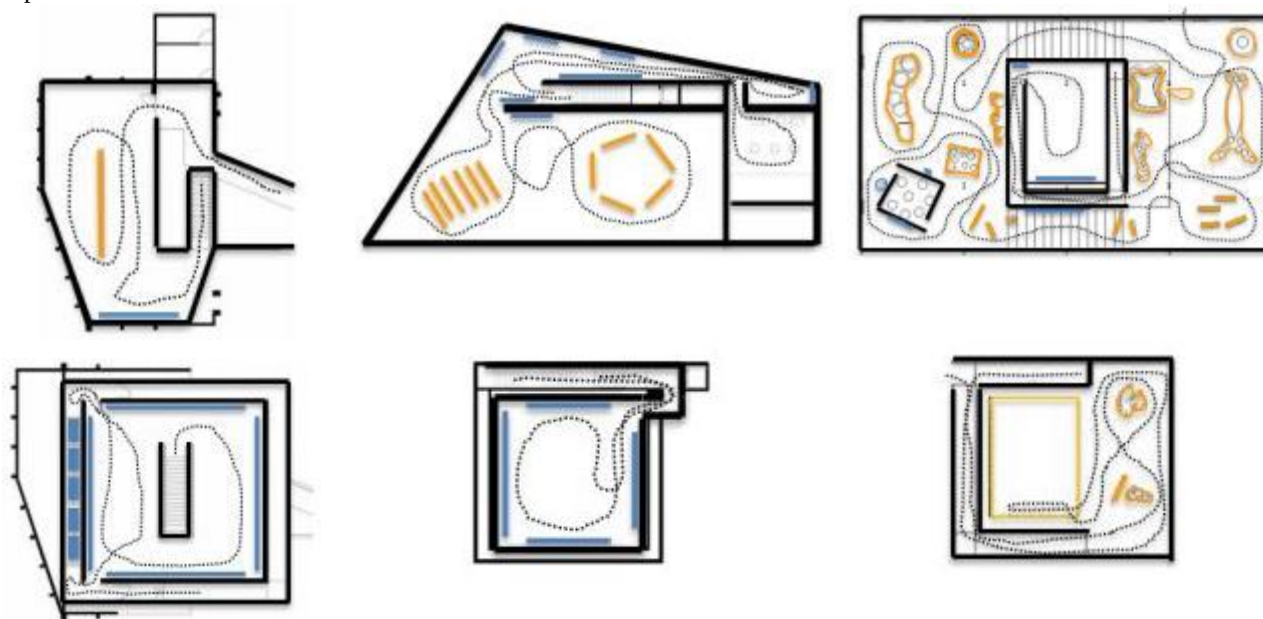
Já a relação entre o espaço e as obras de arte na Galeria Psicoativa Tunga sugere a liberdade de posições e encontros das obras, ora tendo a natureza como pano de fundo, ora as próprias obras, ou ainda de maneira simultânea, como uma fusão entre as duas, conferindo ao visitante a possibilidade de interagir de múltiplas maneiras com o conjunto das obras no espaço. Assim, a partir da aproximação visual e física entre as obras (que para o artista são elementos, partículas e não imagens) rodeadas pela paisagem natural, o olhar e experiência do visitante passam a criar novos significados quanto às obras e suas relações entre si e com o espaço, fazendo o próprio Tunga compreender que a sua galeria se apresenta como um “acelerador de partículas.” (TUNGA, 2014).

Fica evidente que as estratégias projetuais no desenvolvimento e concepção de cada galeria buscaram explorar relações específicas e intencionais entre espaço expositivo e as obras de arte. A partir das concepções projetuais e das análises sintáticas das galerias, pode-se considerar ainda que as alterações ocorridas nos espaços de exposição podem estar relacionadas, não somente à posição relativa das obras de arte no espaço expositivo, mas também ao seu sistema de suporte, distinguindo-se entre Obras Superfície e Obras Divisórias.

As Obras Superfícies caracterizam-se por utilizar a superfície parede como suporte de fixação e não se apresentam como barreira física, fazendo com que o espaço convexo não seja fragmentado. Do contrário, algumas obras de arte passam a fragmentar o espaço convexo,

sendo em sua maioria de natureza escultórica, posicionada livremente no espaço – tendo como suporte o piso ou suspensas no teto – de modo a permitir que o visitante a circule e visualize todas as suas faces, caracterizando como Obras Divisórias.

Figura 165 – Plantas baixas da GAV, GMRB e GPT, respectivamente. Em laranja: Obras Divisórias. Em azul: Obras Superfícies.

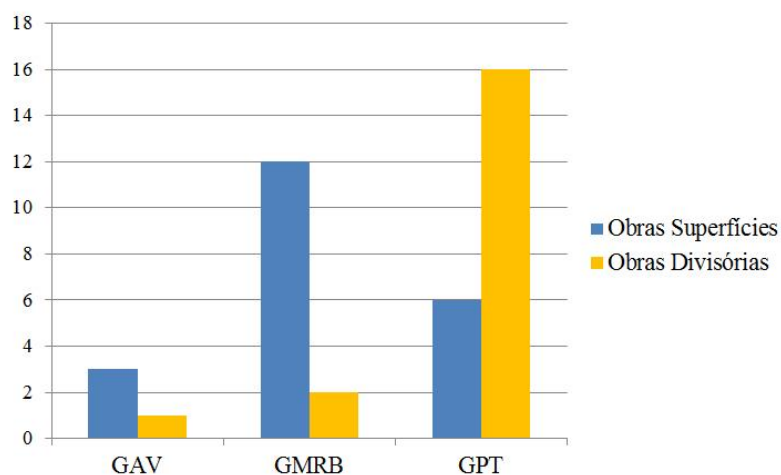


Fonte: Autor.

Como resultado dessa condição [Figura 165], no que se refere aos espaços internos dos edifícios, a Galeria Adriana Varejão apresentou apenas a obra *Linda do Rosário* (2004) como Obra Divisória (representada pela cor laranja no quadro acima) e as demais como Obras Superfícies (representadas pela cor azul). Já a Galeria Miguel Rio Branco apresentou duas Obras Divisórias: *Diálogos com Amaú* (1983) e *Tubarões de seda* (2006). Por fim, a Galeria Psicoativa Tunga foi a que apresentou um maior número de Obras Divisórias, diferentemente das demais galerias, totalizando treze Obras Divisórias e seis Obras Superfícies.

O gráfico ao lado [Gráfico 1] representa a variação existente entre as três galerias, sendo Adriana Varejão e Miguel Rio Branco as galerias que apresentaram um maior número de Obras Superfícies, ou seja, abrigam obras que não interferem de forma direta no percurso do visitante. Já Galeria

Gráfico 1 – Gráfico representativo das Obras Superfícies e Obras Divisórias entre as três galerias de arte.



Fonte: Autor.

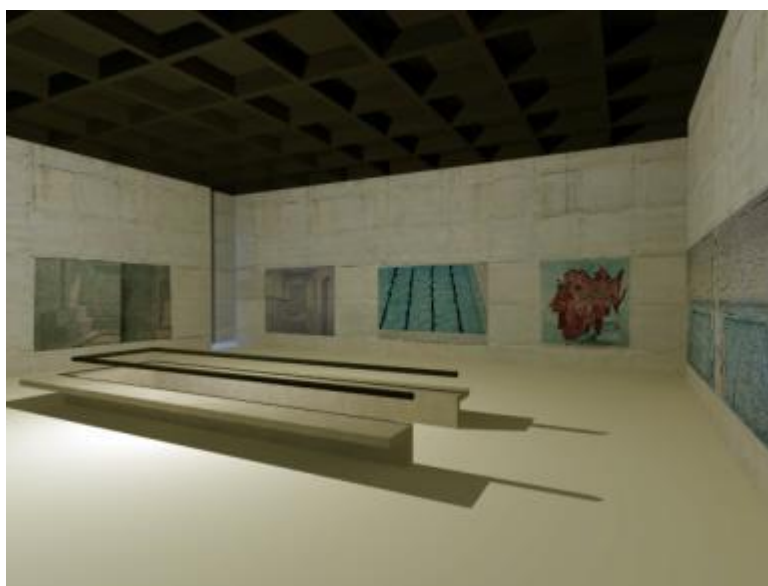
Psicoativa Tunga apresentou uma predominância de Obras Divisórias e, portanto, abriga obras que se apresentam como barreiras físicas, interferindo diretamente no percurso. No entanto, destaca-se que o sistema de suporte não é a única variável que determina o percurso do visitante e a narrativa como um todo. As possibilidades de disposição das obras no espaço expositivo e os campos de visão gerados estrategicamente a partir dos arranjos espaciais também sugerem a condução do seu movimento e, portanto, influenciam na experiência do visitante.

Ainda sobre a relação entre espaço e superfície, as barreiras físicas compreendidas pelas paredes podem se tornar suporte ou parte integrante da obra, a depender de suas características. Ou seja, tornam-se suporte quando apresentam certa flexibilidade para receber novas obras e, além de possibilitar a remoção sem alterar a estrutura espacial, sugere também que o distanciamento e espaçamento entre elas permitam movimenta-las e, assim, favorecer a inserção de novas obras. Por exemplo, a Galeria Miguel Rio Branco e a Galeria Psicoativa Tunga abrigam Obras Superfícies cujas dimensões e formatos compreendem uma pequena área da parede quando fixadas a ela, tornando a superfície da parede perceptível no espaço, sugerindo possibilidade de movimentação ou substituição e, portanto, se configuram como suporte para as obras de arte. No caso da Galeria Adriana Varejão, as paredes que recebem as obras *O colecionador* e *Celacanto provoca maremoto* não se apresentam perceptíveis ao visitante e equivalem às dimensões e limites da obra, o que demonstra que as paredes estão incorporadas às obras da artista e não se apresentam flexíveis como as de suporte, mas sim parte integrante da obra. No caso da obra *O colecionador*, se removida acarretaria na

alteração da estrutura espacial do edifício, uma vez que a obra foi desenvolvida especificamente em uma parede da galeria.

Considerando a substituição dos painéis da obra *Celacanto* provoca *maremoto* por outras obras da artista, com dimensões e formatos diferentes, muito provavelmente a estrutura espacial não seria alterada, mas sim a relação entre o espaço e a obra e, consequentemente, o visitante teria uma experiência distinta da atual. [Figura 166] Isso por que a ideia de imersão e profundidade, atribuída intencionalmente em consonância entre o arquiteto e a artista durante a concepção projetual, pode ser uma das lacunas na percepção do espaço pelo visitante justamente em função da especificidade da obra para este espaço, e, assim, não seria mais percebido como espaço único, integrado com a obra.

Figura 166 – Simulação do espaço expositivo da Galeria Adriana Varejão com a inserção de novas obras da artista.



Fonte: Autor.

No caso da Galeria Miguel Rio Branco, a natureza das obras *Diálogos com Amaú* e *Tubarões de Seda*, por exemplo, sugerem um espaço amplo e que se configure com pouca luz, o que impediria de serem relocadas para um espaço estreito e iluminado, porém, poderiam perfeitamente ocupar outros espaços da própria galeria. Já as obras de arte da Galeria Psicoativa Tunga, todas elas, com exceção da obra *Ão*, poderiam ser movidas nos espaços da

galeria sem inviabilizar sua plena apreciação, apesar dessa movimentação alterar a estrutura espacial e o percurso dos visitantes.

Portanto, a partir da investigação proposta nesta pesquisa, é possível afirmar que as relações de especificidade entre obra de arte e arquitetura foram exploradas nos projetos a partir de um conjunto de variáveis: (i) natureza da obra de arte associada ao seu sistema de suporte; (ii) percepção do conteúdo da obra de arte; (iii) sistemas de aberturas e recursos de iluminação; (iv) posição relativa da obra no espaço; (v) emprego de materiais; (vi) tipo de narrativa expográfica. Ao longo do trabalho, buscou-se compreender a combinação dessas variáveis não para definir um grau de especificidade ou de “*Building-Specificness*”, mas revelar as dinâmicas específicas de apreciação das obras de arte em cada galeria, reinterpretando antigos e promovendo novos significados para uma relação que sempre existiu: aquela entre obra de arte e arquitetura.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Edifícios de museus e galerias de arte vêm sendo comumente construídos e/ou adaptados para abrigarem obras de arte de artistas diversos, e, muitas vezes, não recorrem a possíveis estratégias projetuais que favoreçam um diálogo entre obra de arte e arquitetura, de forma a gerar novos significados para cada uma dessas esferas. Tais galerias, ainda hoje chamadas de “genéricas”, ou talvez, “abstratas”, ganharam maior expressão com o funcionalismo do Movimento Moderno. Contudo, paradoxalmente, foi também no modernismo que surgiram os primeiros experimentos no sentido de compreender como a articulação do espaço arquitetônico poderia contribuir para a apreciação da obra de arte, mesmo que através dos recursos de neutralidade. Nesse sentido, é possível considerar que as “paredes brancas” dos museus e galerias de arte não seriam um problema em si, mas sim o seu uso irrefletido nos projetos, levando a uma negação das diferentes possibilidades de interação entre obra de arte e arquitetura.

As galerias de arte projetadas para abrigar obras de arte de artistas específicos, conforme encontra-se no Instituto Inhotim, são, até então, instaladas em instituições culturais com grande área verde e espaço amplo para o desenvolvimento dos programas, podendo atender às variadas naturezas das obras de arte. Os exemplos aqui trazidos das galerias Adriana Varejão, Miguel Rio Branco e Psicoativa Tunga fundamentam o argumento sobre edifícios *Building-specific* cuja intenção projetual favorece, portanto, tipos singulares de narrativas e experiências para os visitantes das galerias.

Para compreender essas narrativas específicas, buscou-se investigar, através das entrevistas, o processo de concepção projetual de cada galeria, levando em consideração a forma de diálogo entre os envolvidos nos projetos, a identidade da galeria com o conjunto da obra do artista e a relação entre o espaço arquitetônico e a obra de arte. Tal investigação foi feita em paralelo à visita as galerias para o estudo de seus espaços, assim como à revisão bibliográfica nos campos da museografia e da arquitetura em espaços expositivos. Os recursos metodológicos permitiram o aprofundamento na análise sintática das galerias através da Teoria da Lógica Social do Espaço (HILLIER; HANSON, 1984), recurso fundamental para a compreensão dos espaços expositivos para além de sua aparência, focando nas experiências específicas dos visitantes ao percorrem as narrativas trabalhadas em cada galeria.

As estratégias utilizadas pelos arquitetos, artistas e curadores nas concepções projetuais das galerias e suas implicações nas experiências dos visitantes permitiram a

constatação de que as relações de especificidade entre obra de arte e arquitetura foram exploradas a partir de um conjunto de variáveis: (i) natureza da obra de arte associada ao seu sistema de suporte; (ii) percepção do conteúdo da obra de arte; (iii) sistemas de aberturas e recursos de iluminação; (iv) posição relativa da obra no espaço; (v) emprego de materiais; (vi) tipo de narrativa expográfica.

De acordo com tais variáveis, visando elucidar de que forma as três galerias se apresentaram como *Building-Specific*, foram consideradas três características principais quanto às dinâmicas específicas de apreciação das obras de arte em cada narrativa: Galeria Adriana Varejão, uma narrativa de continuidade; Galeria Miguel Rio Branco, uma narrativa de intervalos; e Galeria Psicoativa Tunga, uma narrativa de simultaneidade.

No caso da Galeria Adriana Varejão, a definição de um fluxo contínuo de percurso através do conjunto de barreiras e permeabilidades muitas vezes conformados pelas próprias obras, permite ao visitante experienciar o espaço como mais uma fonte de significado e apreciação das próprias obras de arte. Já na Galeria Miguel Rio Branco, a criação de um percurso não sequencial, marcado pela alternância de pavimentos ou pelos recursos de iluminação, favorece a preparação do olhar do visitante para captar o conteúdo das obras alternando momentos de imersão e pausa do seu olhar/movimento. A Galeria Psicoativa Tunga, por sua vez, com sua narrativa de percurso aleatório conformada pelas próprias obras que compartilham o mesmo espaço e se configuram como pano de fundo entre elas, favorece a apreciação simultânea de diferentes obras, “ativando” novos significados das obras de arte a partir desse contato ao longo da narrativa.

Uma galeria pode apresentar-se como *Building-specific* a partir de uma relação dinâmica de interdependência e de autonomia entre o conteúdo e o continente, aqui representado por obra de arte e espaço expositivo, respectivamente. A relação de especificidade entre espaço e obra não diz respeito necessariamente a uma perda de sentido da obra de arte ou arquitetura quando dissociadas uma da outra, mas sim na possibilidade de novos sentidos para a obra de arte e arquitetura a partir da experiência do visitante.

Galerias *Building-specific*, portanto, são aquelas que utilizam os recursos da arquitetura para **situar uma obra de arte no espaço** explorando os limites entre a escala dos trabalhos artísticos, objetos de arte, e a escala arquitetônica, com seus espaços a serem percorridos.

As relações de especificidade encontradas entre os dois campos apontaram não apenas para a arquitetura como um mero suporte dos trabalhos artísticos, mas como meio de fruição de seus significados, assim como os trabalhos artísticos demonstraram ser capazes de revelar e promover experiências arquitetônicas. Essas duas forças atuando ao mesmo tempo resultaram ao longo das narrativas a criação de novos ângulos de visão, a ressignificação de espaços internos expositivos, imersões no conteúdo das obras, preparação e intervalos de apreciação da obra e geração de novos significados não previstos pelos dois campos de forma isolada.

Associar a paisagem ao campo da arte e arquitetura diferencia e especifica o que Raymund Ryan chamou de “os novos espaços expositivos na contemporaneidade”, como no caso do Inhotim. Essa condição significa que a especificidade do lugar também cumpre uma importante função nessa diferenciação desse tipo expositivo, da relação entre arte, arquitetura e paisagem, em oposição à lógica do Cubo Branco e, também, em oposição à somente a própria obra de arte específica para ser abrigada em um espaço genérico. Essa condição revela que não seria possível projetar tais galerias em meio a outros contextos que não esse, que apresenta uma abertura/conexão da relação com o lugar e com certa liberdade na própria inserção e, ainda, na relação que cada uma das galerias faz com o seu contexto: a obra é específica, o edifício é específico e o lugar também é específico.

O fato de considerar como único dado programático a geração de uma experiência específica para apreciação da obra de determinado artista, evidencia que todo o aspecto funcional da arquitetura estará voltado para um diálogo com a arte, sendo assim, projetos dessa natureza podem possibilitar ricas experiências arquitetônicas uma vez que não somente as aparências da forma, como também os aspectos de funcionalidade e articulação de espaços estarão voltados para um diálogo intencional com o campo da arte. Vale salientar que normalmente nos programas arquitetônicos de museus e galerias de arte estão presentes uma série de funções diferentes daquelas encontradas nas três galerias analisadas: acervo, carga e descarga, hall de entrada, guarda-volumes, banheiros, portaria, etc.

Ainda, considerando a ideia de relacionar conteúdo e continente, o termo *Building-specific* pode ter seus desdobramentos futuros quando aplicado a outras tipologias que também relacionam conteúdo e continente. Possíveis estudos podem ser desenvolvidos ao avaliar o nível de indissociabilidade ou especificidade do objeto artístico com o espaço arquitetônico, o que corresponderia à exploração do termo ***Building-Specificness***. No entanto,

tal investigação não determinaria necessariamente aspectos qualitativos dos edifícios, mas possibilitaria um aprofundamento quanto às várias dinâmicas de apreciação das obras de arte nos espaços que a contém.

Ao estudar as relações de especificidade entre a obra de arte e arquitetura, a presente pesquisa objetivou investigar e não comparar as soluções projetuais das três galerias, buscando evidenciar certas características nas edificações que favorecem um tipo singular de experiência para os visitantes das galerias. Novos estudos de *Building-Specific* poderão apontar para novas variáveis que indicam dinâmicas específicas de apreciação das obras de arte; mesmo novas galerias dos próprios artistas em estudo, também podem gerar resultados arquitetônicos diversos, a depender dos contextos, das dimensões e das intersubjetividades entre arquitetos, artistas e curadores envolvidos.

REFERÊNCIAS

- ALDRIGUE, Maryá de S. **Aparências da forma e forma dos espaços**: análise da configuração espacial de residências unifamiliares dos anos 1970 em João Pessoa – PB. 2012. 260 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- AMORIM, Luiz Manuel do Eirado; LEITÃO, Lúcia (Orgs.). **A casa nossa de cada dia**. Recife, Editora UFPE, 2007.
- _____. En Blanco: revista de arquitectura. **Arquitectura Brasileña**. nº 9, Espanha, 2012.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Uma introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus, 2005.
- BECK, Mateus P. **Arquitetura, Visão e Movimento. O discurso de Paulo Mendes da Rocha na Pinacoteca do Estado de São Paulo**. 2011. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- BENEDIKT, M. L. **To take hold of space: isovists and isovist fields**. Environment and Planning B. p.47-65. 1979.
- BJONE, Christian. **Art and architecture: strategies in collaboration**. Basel; Boston: Birkhäuser, 2009.
- BOGÉA, Marta. **Deslocamentos acerca do cubo branco**. Arqutextos, São Paulo, ano 07, n. 081.05, Vitruvius, fev. 2007
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/07.081/272>>. Último acesso em: 5 junho 2016
- BONNEMAISON, Sarah e EISENBACH, Ronit. **Installations by architects: Experiments in building and Design**. New York: Princeton Architectural Press, 2009.
- BRASIL, Alexandre. Entrevista concedida ao autor. Belo Horizonte, 11 nov. 2013. **Arquitetos Associados**.
- BRASIL, Luisa Kuhl. **Os tempos de Miguel Rio Branco: corpo e autor na série das prostitutas do Maciel**. II Encontro História, Imagem e Cultura Visual. PUC – Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, 2013.
- BRENGEL, Ana Maria Vieira. **Artista/Câmara de Maravilhas**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo.
- CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo**. Temas da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CASTILLO, Sônia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. [tradução: Rejane Janowitz] – São Paulo: Martins, 2005 – (Coleção Todas as artes).

CERQUEIRA, Fátima Nader S. **Memória e Persuasão na pintura de Adriana Varejão**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória.

CURY, Marília X. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

CULLEN, G. **Paisagem urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

CYPRIANO, Fabio. **White Box**. Texto da exposição White Box de Ricardo Carioba. Galeria Vermelho, São Paulo, out. 2004.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). **Histórias da Arte e do Espaço – O projeto**. Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul, p.331, 2005.

DUARTE, Valquíria G. **O museu como colagem de fragmentos: o caso Inhotim**. I Congresso Nacional de História. Universidade Federal de Goiás, 2008.

ENNES, Elisa G. **Espaço construído: o museu e suas exposições**. 2008. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MC, Rio de Janeiro.

FOSTER, Hal. **The art-architecture complex**. London: Verso, 2011.

GASPAR, Floriana de Fátima. **Aspectos do atual processo de urbanização de Brumadinho**. Programa de Educação Tutorial – Departamento de Urbanismo da Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

GONÇALVES, Lisbeth R. **Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

GUIMARAENS, Cêça. **Museografia e Arquitetura de Museus: Conservação e técnicas sensoriais**. Cêça Guimaraens organizadora. – Rio de Janeiro: FAU/PROARQ, 2010.

GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). **O pós-modernismo**. Stylus, volume 12. São Paulo, Perspectiva, 2008.

HAUTECOEUR, Louis. **Architecture et aménagement des musées**. Paris, [s.n.], 1993.

HILLIER, Bill; HANSON, Julianne. **The Social Logic of Space**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

_____, Bill; HANSON, Julianne; GRAHAM, Hillaire. **Ideas are in things**: an application of the space syntax method to discovering house genotypes. Environment and Planning B: Planning and Design, 1987.

SERAPIÃO, Fernando. **A nuvem**. Inhotim: Arquitetura, arte e paisagem. Revista Monolito. Edição nº 4, agosto/setembro. São Paulo: Monolito, 150p. 2011.

JUNQUEIRA, Fernanda. **Sobre o conceito de instalação**. Revista Gávea. Edição nº 14, setembro. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1996.

KAYE, Nick. **Site-specific art: performance, place and documentation**. London: Routledge, 2000.

KRAUSS, Rosalind. **Passages in Modern Sculpture**. Cambridge: The MIT Press, 1981.

LEPRUN, Sylviane. **Maneiras de Instalações**. Porto Alegre, Porto Alegre, v.10, n.18, p-19-42, maio 1999. Tradução: Sônia Taborda.

LOPEZ, Rodrigo Cerviño. Entrevista concedida ao autor. São Paulo, 6 fev. 2014. **TACOA Arquitetos**.

LUCAS, Renata de Almeida. **Espaços continentes em arte**. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas.

MACIEL, Carlos A. Entrevista concedida ao autor. Belo Horizonte, 11 nov. 2013. **Arquitetos Associados**.

MARKUS, Thomas A. e CAMERON, D. **The words between the spaces: buildings and language**. London; New York: Routledge, 2002.

_____. **Buildings and Power. Freedom and Control in the Origin of Modern Buildings Types**. Nova York: Routledge, 1993.

MENDES, Luis M.. **Reprograme: comunicação, marca e cultura uma nova era de museus** – Rio de Janeiro, 244p. 2012.

MENEZES, Anna Thereza V. B. **Arte contemporânea no museu: um estudo de caso do Instituto Inhotim**. 2012. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MC, Rio de Janeiro.

MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

_____. **Museu contemporâneo: lugar e discurso**. Revista Projeto, n.144, pp34-41. 1991.

NÓBREGA, Livia M. AMORIM, Luiz Manuel do Eirado. **Arquitetura e Narrativa: Um estudo analítico do Museu do Homem do Nordeste (MUHNE)**. 2º Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus – Identidades e Comunicação. Rio de Janeiro, 2010.

O'CARROLL, A. **Personal placement at the Museum Insel Hombroich, between art and nature**. On Site review 20: archives and museums. P.62-64. 2004

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

_____. **Boxes, Cubes, Installations, Whiteness and Money** in ALTSHULER Bruce;

PAZ, Maria. Entrevista concedida ao autor. Belo Horizonte, 11 nov. 2013. **Rizoma**.

PEPONIS, John; STAVROULAKI, Gianna. **The spatial construction of seeing at Castelvechio**. 4th International Space Syntax Symposium. University College London, 2003.

PSARRA, S. **Architecture and Narrative: The formation of space and cultural meaning**. Nova York: Routledge, 2009.

REBOUÇAS, Júlia. Entrevista concedida ao autor. Belo Horizonte, 19 nov. 2013. **Curadoria – Instituto Inhotim**.

REGATOS, Thomaz. Entrevista concedida ao autor. Belo Horizonte, 11 nov. 2013. **Rizoma**.

RENDELL, Jane. **Art and architecture: a place between**. London; New York: I B Tauris, 2006.

RIO BRANCO, Miguel. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 13 fev. 2014. **Artista plástico, Galeria Miguel Rio Branco**.

RYAN, Raymund. **White Cube, Green Maze: New Art Landscapes**. Carnegie Institute: Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2012.

SAARINEN, Eliel. **The Search for form in art and architecture**. New York: Dover Publications, 1985.

SANTA CECÍLIA, Bruno. Entrevista concedida ao autor. Belo Horizonte, 11 nov. 2013. **Arquitetos Associados**.

SHARMACHARJA Shamita. **A manual for the 21st century art institution**. London: Koenig Books. 183p. 2009.

SILVA, Robson Canuto da. **Urbanismo paramétrico: parametrizando urbanidade**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010.

SOARES, Sandra B. **Três momentos-síntese**. Revista Projeto, n.144. p.62-63. São Paulo. 1991

STEADMAN, Philip. **Architectural Morphology: an introduction to the geometry of building plans**. Londres: Pion Limited. 1983.

- SZTULMAN, Paul. **Tunga**. In: Documenta 10. Kassel: Documenta, 1997. p.226. Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=3441&cd_item=15&cd_idioma=28555>. Acesso em: 07 out. 2017.
- TÁVORA, Fernando. **Da organização do espaço**. Porto: Faculdade de Arquitetura do Porto, 2006.
- TOLEDO, Jeanine. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, fev. 2014. **Artista plástica e Coordenadora de projetos da Fundação Casa França-Brasil**.
- TONETTI, Ana Carolina. **Interseções entre arte e arquitetura. O caso dos pavilhões**. 2013. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- TUNGA. Entrevista concedida ao autor via telefone. Recife, 21 fev. 2014. **Artista plástico, Galeria Psicoativa Tunga**.
- TURNER, Alasdair et al. From isovists to visibility graphs: a methodology for the analysis of architectural space. **Environment and Planning B: Planning and Design**, v. 28, p. 103 -121, 2001.
- _____.; DOXA, M.; O’SULLIV, D.; Penn, A. **From isovists to visibility graphs: a methodology for the analysis of architectural space**. *Environment and Planning B: Planning and Design*, v.28. p.103-121. 2001.
- TZORTZI, Kali. **The interaction between building layout and display layout in museums**. 2007. (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – The Bartlett School of Graduates Studies, University College London, Londres.
- _____. **Kroller-Muller vs Louisiana: alternative explorations of museum experience**. 5th International Space Syntax Symposium. University College London, 2005.
- _____. **Museum building design and exhibition layout: patterns of interaction**. 6th International Space Syntax Symposium, Istanbul, 2007.
- VAREJÃO, Adriana. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 11 fev. 2014. **Artista plástica, Galeria Adriana Varejão**.
- VINÇON, R. **Artifices d’exposition**. Paris, L’Harmattan, 1999.
- WALLACE, Isabelle L. and WENDL, Nora. **Contemporary art about architecture: a strange utility**. London: Ashgate, 2013.
- ZAMANI, Pegah. **Architecture as Curatorial Device - Space, Views and Narrative in the Galleries of the High Museum of Art**. 7th International Space Syntax Symposium. University College London, 2009.
- ZASNICOFF, Paula. Entrevista concedida ao autor. Belo Horizonte, 11 nov. 2013. **Arquitetos Associados**.

ZEIN, Ruth V. **Duas décadas de arquitetura para museus**. Revista Projeto, n.144. São Paulo. 1991

Vídeos

GULLAR, Ferreira. **Um Maranhense Chamado José Ribamar – A arte existe porque a vida não basta**. Direção: Zelito Viana e Gabriela Gastal. Documentário, 2016. (50min)

MACIEL, Carlos A. **Arquiteturas: Instituto Inhotim (Séries)**: depoimento [2013]. Direção: Paulo Markun e Sérgio Roizenblit. São Paulo: SESCTV, 2013. (50 min), son. color.

PAZ, Bernardo. Palestra proferida na Casa do Saber (Rio de Janeiro), mai. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4cvuMeo6luQ>>. Acesso em 18 mar. 2015.

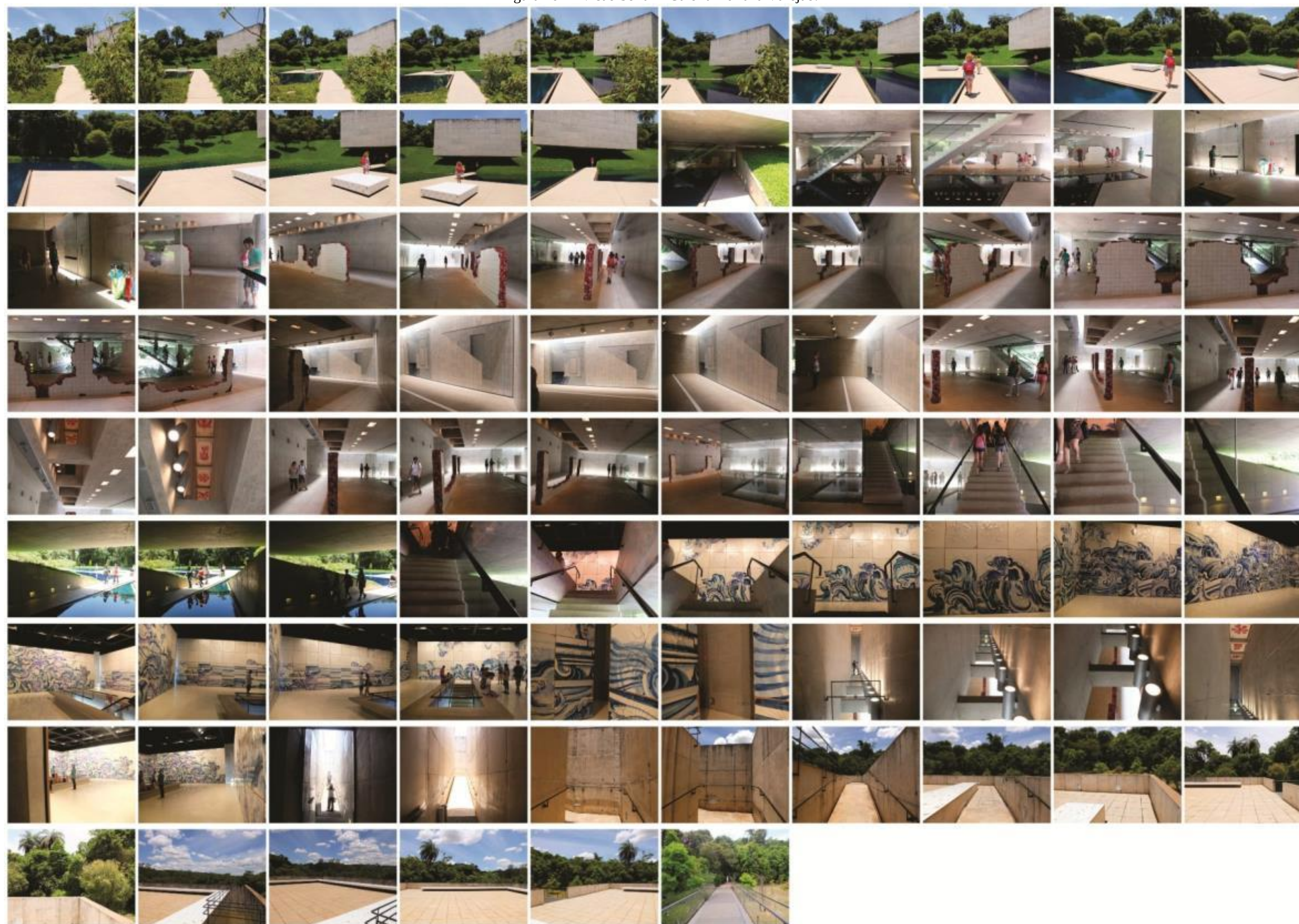
_____. Programa Marília Gabriela Entrevista. **Entrevista com Bernardo Paz**. Emissora GNT, julho, 2011. 44'51''. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-7t_bJs-ftc>. Acesso em 26 jun. 2014.

VOLZ, Jochen. **Arquiteturas: Instituto Inhotim (Séries)**: depoimento [2013]. Direção: Paulo Markun e Sérgio Roizenblit. São Paulo: SESCTV, 2013. (50 min), son. color.

WISNIK, Guilherme. **Arquiteturas: Instituto Inhotim (Séries)**: depoimento [2013]. Direção: Paulo Markun e Sérgio Roizenblit. São Paulo: SESCTV, 2013. (50 min), son. color.

APÊNDICE A – VISÃO SERIAL – GALERIA ADRIANA VAREJÃO

Figura 167 – Visão Serial – Galeria Adriana Varejão.



Fonte: Autor.

APÊNDICE B – VISÃO SERIAL – GALERIA MIGUEL RIO BRANCO

Figura 168 – Visão Serial – Galeria Miguel Rio Branco.



Fonte: Autor.

APÊNDICE C – VISÃO SERIAL – GALERIA PSICOATIVA TUNGA

Figura 169 – Visão Serial – Galeria Psicoativa Tunga.



Fonte: Autor.

APÊNDICE D – NOVOS ESPAÇOS EXPOSITIVOS NA CONTEMPORANEIDADE

Figura 170 – Mapa ilustrativo com as seis instituições estudadas por Raymund Ryan.



Fonte: Diagramação feita pelo autor.

Olympic Sculpture Park | Seattle, Washington – EUA

O Olympic Sculpture Park (OSP) foi construído em 2005 e inaugurado 2006. A proposta do escritório nova iorquino *Weiss / Manfredi Architects* vence o concurso tendo como premissa revitalizar um contexto urbano consolidado promovendo uma integração entre arte, arquitetura e paisagem. [Figura 171].

A coleção de arte contemporânea – em sua maioria esculturas de grande porte, estão distribuídas ao longo de uma ampla área verde na parte externa do parque e, por essa razão, Raymund Ryan (2012) categoriza como “parque das esculturas”.

A única edificação construída, o Paccar Pavilion [Figura 172], teve seu programa voltado para receber diferentes usos, compreendendo principalmente exposições temporárias, eventos públicos e atividades relacionadas às artes plásticas. Seu interior é destituído de paredes ou septos e sua fluidez espacial sugere diferentes tamanhos e formatos para as coleções de arte a serem exibidas.

A organização do Olympic Sculpture Park sugere aos visitantes iniciarem o percurso a partir do Paccar Pavilion, favorecendo uma *promenade architecturale* [Figura 173] onde o visitante é induzido por um agenciamento pré-determinado, apreciando as obras de arte dispostas na área verde, e, simultaneamente, a paisagem urbana da cidade de Seattle. No total, 21 obras de arte de diferentes artistas compõe o acervo de arte contemporânea do Olympic Sculpture Park, dentre eles Richard Serra, Tony Smith, Roxy Paine e Alexandre Calder.

Figura 171 – Olympic Sculpture Park.



Fonte: Daily Journal of Commerce / Seattle Art Museum.

Figura 172 – Paccar Pavilion.



Fonte: Benjamin Benschneider: *archdaily.com* e Iwan Baan.

Figura 173 – Mapa Olympic Sculpture Park e localização das obras de arte.



Fonte: Seattle Art Museum.

Museu Insel Hombroich | North Rhine-Westphalia, Neuss – Alemanha

O colecionador de arte alemão Karl-Heinrich Müller (1936-2007) foi o principal idealizador do Stiftung Insel Hombroich (Fundação Ilha Hombroich), fundada no ano de 1996 nas proximidades da cidade de Neuss, a 560 km da capital alemã. Compreendido por três grandes áreas distintas, Museu Insel Hombroich, Raketenstation Hombroich e Kirkeby-Feld, esses espaços foram adquiridos em momentos distintos por Müller, sendo o Museu Insel Hombroich o precursor a partir de 1987.

O Museu Insel Hombroich reúne coleções de diferentes estilos e épocas, incluindo antiguidades orientais e obras de arte contemporâneas. A busca por uma relação direta entre arquitetura, arte e natureza, potencializada, sobretudo pela paisagem rural alemã, tornava-se a essência da proposta do museu e procurava seguir como princípio os pensamentos do pintor francês pós-impressionista Paul Cézanne (1839-1906) cuja temática seria *Kunst parallel zur Natur*, que significa na tradução literal – *a arte em paralelo com a natureza* (O’CARROLL, 2004). Müller, mais adiante, reafirma essa relação ao pontuar que Hombroich “não é apenas uma questão de construção. É uma questão da arquitetura da vida, das estruturas; o significado de todas as formas de vida.”²⁶ (MÜLLER, K.H apud RYAN, 2012, p.39, tradução nossa).

As edificações que compõe o museu estão distribuídas ao longo de toda área verde e estão conectadas a partir de um agenciamento cujo percurso entrecorta espaços abertos e fechados de vegetação remanescente. Entre os anos 1982 e 1994, o artista escultor alemão Erwin Heerich construiu nove pavilhões dispostos ao longo da extensa área verde. Heerich nomeia-os de “walk-in sculptures” e se definem como a própria obra do artista buscando incorporar elementos de seu trabalho para compor e desenvolver os pavilhões. Entre esses pavilhões se destaca aqueles que abrigam obras de vários artistas e outros que abrigam obras de arte de artistas específicos, como é o caso do *Tadeusz Pavilion* (1991). [Figura 174].

Figura 174 – Tadeusz Pavilion, 1992.



Fonte: Anna & Eugeni Bach.

²⁶ Do original: *Hombroich is not only a question of building. It is a question of the architecture of life, a question of structures and, the meaning of all forms of life.* (Karl-Heinrich Müller, quoted in Hombroich spaceplacelab, ed. Wilfried Wang Neuss:Stiftung Insel Hombroich, 2004, p.18. apud RYAN, R. White Cube Green Maze, 2012. p.39)

A Raketenstation Hombroich foi adquirida por Müller com o mesmo propósito do Museu Insel Hombroich: a transformação de um espaço para desenvolvimento da cultura, educação, ciência e natureza, onde a arte pudesse adquirir um novo lugar para experimentação (Site da Instituição, 1996). Müller articulou a revitalização dos edifícios remanescentes e proposição dos novos juntamente com artistas e arquitetos, dentre eles, Álvaro Siza, Erwin Heerich e Tadao Ando. Além disso, a proposta do Raketenstation Hombroich inclui residências para diversos artistas, assim como seus respectivos ateliês para produção cultural local. [Figura 175].

Figura 175 – Conjunto de edificações que compõe o Raketenstation Hombroich.



Siza Pavilion, 2009. Álvaro Siza.



Kloster. Erwin Heerich, 2000.



Langen Foundation. Tadao Ando.

Fonte: inselhombroich.de

A última área, o Kirkeby-Feld, está localizada entre o Museu Insel Hombroich e o Raketenstation Hombroich e foi adquirida juntamente com este último no ano de 1994. Müller recebeu o apoio de renomados artistas e arquitetos para a criação e desenvolvimento dos edifícios expositivos tomando como premissa a ideia de arquitetura como escultura, idealizada pelo escultor alemão Erwin Heerich. Coube, no entanto, ao escultor dinamarquês Per Kirkeby a concepção de três obras de arte as quais Müller nomeou de “Capelas de Kirkeby”. Essas obras são edifícios que podem ser compreendidos como escultura e arquitetura simultaneamente e seus espaços internos recebem exposições temporárias de diferentes artistas. [Figura 176].

Figura 176 – Conjunto de edificações do artista Per Kirkeby.



Sammlung Kahmen. Per Kirkeby, 2006.



Feld-Haus. Per Kirkeby, 2009.



Drei Kapellen. Per Kirkeby, 2003.

Fonte: inselhombroich.de

Benesse Art Site Naoshima | Seto Inland Sea – Japão

É um complexo de arte localizado nas ilhas *Naoshima*, *Teshima* e *Inujima*, ao Sul do Japão, no Mar Seto Inland. Dedicado especificamente à arte contemporânea, a proposta do complexo foi iniciada na década de 90 e proporciona aos arquitetos e artistas a criação e exibição de seus trabalhos, de modo a permitir, segundo seus organizadores, um diálogo intencional e constante entre arte, arquitetura e natureza, buscando enaltecer a experiência apreciativa e comunicativa com seus visitantes:

Nosso objetivo fundamental é criar espaços significativos trazendo arte contemporânea e arquitetura em consonância com a natureza primitiva do Mar Seto Inland [...] A partir do contato com a arte e natureza, [...] buscamos inspirar os visitantes a refletir o significado do lema “Bem-Estar.”²⁷ (Benesse Art Site Naoshima, 2016, tradução nossa).

No ano de 1992 é aberto para o público o Benesse House Museum [Figura 177] na ilha de Naoshima, projeto assinado pelo arquiteto japonês Tadao Ando que, além de funcionar como um hotel também passou a abrigar obras de arte. Nos anos seguintes, novas galerias foram construídas e, assim, todo o complexo passou a receber inúmeras obras de arte, enaltecendo a temática “*only-in-Naoshima Works*”.

O Chichu Art Museum, [Figura 178] aberto ao público no ano de 2004, de autoria também de Tadao Ando, foi construído abaixo do solo, encrustado na terra, com o propósito de tentar evitar uma possível “distração” dos visitantes por conta da majestosa paisagem da ilha. O museu abriga permanentemente obras de arte específicas de três artistas: Claude Monet, Walter De Maria e James Turrell.

Figura 177 – Benesse House Museum.



Fonte: architectuul.com (acesso em maio / 2015)

Figura 178 – Chichu Art Museum, 2004.



Fonte: Amy Murch.

²⁷ Do original: *Our fundamental aim is to create significant spaces by bringing contemporary art and architecture in resonance with the pristine nature of the Seto Inland Sea [...]. Through contacts with art and nature, [...] we seek to inspire visitors to reflect on the meaning of Benesse's motto – Well-Being.* (Benesse Art Site Naoshima – Press Kit, 2016).

Em 2010, o Lee Ufan Art Museum, também projetado por Tadao Ando, foi construído para abrigar especificamente obras do artista plástico sul-coreano Lee Ufan [Figura 179]. Certas particularidades podem ser destacadas no que diz respeito à relação entre obra de arte e arquitetura. Em certa medida, o projeto sugere uma intencionalidade pela busca de diferentes experiências explorando a variação dos campos de visões dos visitantes. Outra questão a ser destacada é a relação dos materiais e revestimentos especificados pelo arquiteto, pois parecem buscar uma relação com a identidade da obra de Lee Ufan. Quando questionado sobre as características projetuais do museu, o arquiteto argumenta:

Todos os aspectos foram determinados através das discussões entre mim e o artista para a inserção das obras específicas a serem exibidas. Essa ‘arquitetura subterrânea’ parece mais intensa e cheia de força pura porque é um museu para um único artista.²⁸ (ANDO, 2016, tradução nossa).

Os argumentos propostos por Tadao Ando evidencia uma tentativa de conceber um edifício específico para abrigar as obras do artista Lee Ufan cuja interação demonstrou sua particularidade e reafirma o propósito de seus fundadores na busca por uma integração entre arte, arquitetura e natureza.

Figura 179 – *Relatum – Shadow of Stone* – Lee Ufan.



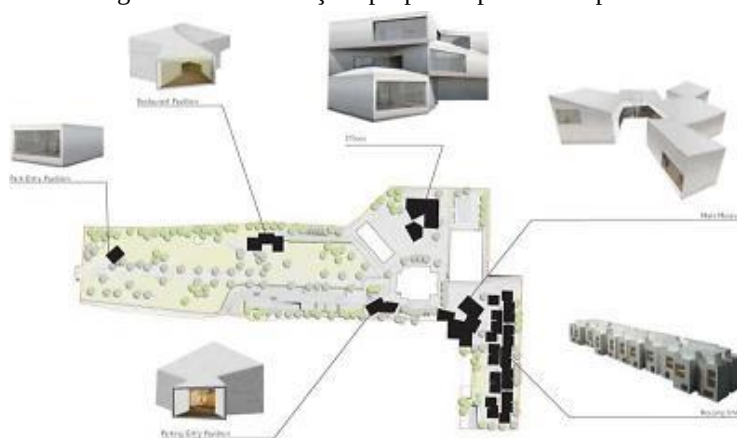
Fonte: kamel mennour.

²⁸ Do original: *All aspects were determined by discussions between the artist and myself in order to fit particular artworks that were going to be installed. This “underground architecture” seems more intense and full of pure force because it is a museum of a single artist.* (ANDO, T. 2016, Benesse Art Site Naoshima).

Grand Traiano Art Complex | Grottaferrata – Roma, Itália

Esse complexo está situado na pequena cidade de Grottaferrata, ao sul de Roma [Figura 180] cuja distância do centro da capital é de aproximadamente 30 km. O projeto iniciado no ano de 2008 e ainda em fase de construção pretende revitalizar uma área histórica compreendida por um grande jardim, casarios e palácios do século XVIII.

Figura 180 – Edificações propostas para o complexo.



Fonte: JohnstonMarklee / Anton Schneider.

A proposta promove a transformação da área ociosa em um espaço cultural, aberto ao público, e seu programa abrange atividades multidisciplinares, incluindo galerias de arte contemporânea, escritórios, residências e hotel. Seus idealizadores afirmam que a ideia do projeto pretende “servir como um catalisador para ativação de comunidades culturais através do apoio de novos e conhecidos artistas, proporcionando-lhes oportunidades para produção de novos trabalhos no contexto da história e cultura italiana contemporânea.”²⁹ (RYAN, 2012, tradução nossa).

Os arquitetos do escritório americano JohnstonMarklee sugerem como partido a ideia de um “urbanismo curatorial” cujo objetivo é promover e revitalizar alguns edifícios existentes a partir de programas voltados para indústria criativa. O fato de os edifícios estarem implantados em locais distintos no terreno e conectados por percursos externos sugere ao visitante um contato direto com a natureza, potencializando seu olhar e preparando-o para a visita da galeria subsequente. Cada edifício possui um programa distinto e, apesar dessa particularidade, pretendem incorporar uma identidade formal entre eles promovendo uma unidade ao conjunto dos pavilhões.

²⁹ Do original: *Is to serve as a catalyst for activating cultural communities through sponsorship of young and established artists by providing them the opportunity to produce new work in the context of Italian history and contemporary culture.* (RYAN, 2012. p.105).

Jardín Botánico Culiacán | Culiacán, Sinaloa - México

A ideia de se construir um jardim botânico para a população mexicana iniciou no final da década de oitenta e teve como protagonista o engenheiro mexicano Carlos Murillo Depraect (1925-2006) fascinado por jardins e considerando-os de grande importância para sua cidade.

Instalado em um terreno ocioso, cedido pelo governo, o Jardim Botânico Culiacán [Figura 181] foi inaugurado em 1986 e tinha como premissa conscientizar a população para a importância da preservação do meio ambiente e difusão das artes plásticas a partir da inserção de projetos socioculturais e atividades multidisciplinares.

Em 2012 o jardim foi revitalizado [Figura 182] e passou a incorporar novas obras de arte e edificações. O projeto da arquiteta mexicana Tatiana Bilbao consistia no comissionamento de 35 obras de arte contemporânea, [Figura 183] em sua maioria *site-specific*, desenvolvidas por renomados artistas, dentre eles James Turrell e Dan Graham, além de muitos mexicanos, e também a construção de um conjunto conformado por 15 pavilhões.

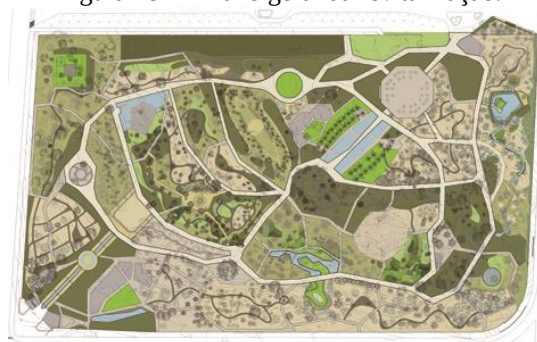
Todas as obras de arte foram instaladas na parte externa do parque e estão dispostas em meio à coleção botânica. Essa condição sugere um contexto peculiar onde obra de arte, arquitetura e natureza se integram e promovem um diálogo constante. As galerias encontram-se distribuídas por todo o jardim e não abrigam obras de arte, mas recebem atividades relacionadas aos programas educacionais e artísticos do parque, como oficinas, palestras, auditórios, administração e alimentação. O Jardim Botânico Culiacán é considerado uma referência que emerge no cenário mundial, reunindo mais de mil espécies botânicas e diversas obras de arte, recebendo atualmente cerca de 30.000 visitantes por mês.

Figura 181 – Vista do Jardim Botânico Culiacán.



Fonte: Iwan Baan e Melissa Lima.

Figura 182 – Plano geral da revitalização.



Fonte: Tatiana Bilbao / TOA.

Figura 183 – Richard Long.



Fonte: Tatiana Bilbao / TOA.