

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
ESPECIALIZAÇÃO EM PRÁTICAS CURATORIAIS

Frederico Binatti

**PAPE E VAREJÃO:
A EXPOSIÇÃO COMO INTERPRETAÇÃO ARQUITETÔNICA**

Porto Alegre

2022

Frederico Binatti

**PAPE E VAREJÃO:
A EXPOSIÇÃO COMO INTERPRETAÇÃO ARQUITETÔNICA**

Trabalho de conclusão de curso de especialização apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Práticas Curatoriais.

Orientador: Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Queiroz, Frederico

Pape e Varejão: a exposição como interpretação
arquitetônica / Frederico Queiroz. -- 2022.
28 f.

Orientadora: Ana Maria Albani de Carvalho.

Trabalho de conclusão de curso (Especialização) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Práticas Curatoriais, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Exposição. 2. Arquitetura. 3. Espaço
expositivo-arquitetônico. 4. Interpretação espacial.
I. Albani de Carvalho, Ana Maria, orient. II. Título.

RESUMO

Este trabalho pretende explorar o vínculo entre arquitetura e expografia a partir dos pavilhões das artistas Lygia Pape e Adriana Varejão no Instituto Inhotim - Brumadinho – MG, tendo o campo ampliado das artes visuais como ferramenta analítico-interpretativa das obras arquitetônicas, bem como elemento ativo na construção de visões outras acerca do espaço arquitetônico-expositivo e vice-versa.

Palavras-chave: Exposição; Arquitetura; Interpretação espacial; Espaço arquitetônico-expositivo.

Pape and Varejão: exhibition as architectural interpretation

ABSTRACT

This work intends to explore the link between architecture and exhibition design from the pavilions of artists Lygia Pape and Adriana Varejão at Instituto Inhotim - Brumadinho - MG, having the expanded field of visual arts as an analytical-interpretative tool for architectural works, as well as an active element in the construction of other views of the exhibition space and vice versa.

Keywords: Exhibition; Architecture; Spatial interpretation; Architectural exhibit space.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 – Angulações externas do volume da galeria Lygia Pape, Inhotim – Brumadinho, MG. Registro do autor, 2021.

Fig. 2 – Angulações externas do volume da galeria Lygia Pape, Inhotim – Brumadinho, MG. Registro do autor, 2021.

Fig. 3 – Tteia 1C (2002), dimensões variáveis. Galeria Lygia Pape, Inhotim – Brumadinho, MG. Registro do autor, 2021.

Fig. 4 – Tteia 1C (2002), dimensões variáveis. Galeria Lygia Pape, Inhotim – Brumadinho, MG. Registro do autor, 2021.

Fig. 5 – Galeria Adrana Varejão, Inhotim – Brumadinho, MG. Registro do autor, 2021.

Fig. 6 – Panacea Phantastica (2004 - 08). Galeria Adriana Varejão, Inhotim – Brumadinho, MG. Registro do autor, 2021.

Fig. 7 – O Colecionador (2008). Galeria Adriana Varejão, Inhotim – Brumadinho, MG. Registro do autor, 2021.

Fig. 8 – Linda do Rosário (2004) e O Colecionador (2008). Galeria Adriana Varejão, Inhotim – Brumadinho, MG. Registro do autor, 2021.

Fig. 9 – Celacanto Provoca Maremoto (2004 - 08). Galeria Adriana Varejão, Inhotim – Brumadinho, MG. Registro do autor, 2021.

Fig. 10 – Celacanto Provoca Maremoto (2004 - 08). Galeria Adriana Varejão, Inhotim – Brumadinho, MG. Registro do autor, 2021.

SUMÁRIO

RESUMO	04
LISTA DE FIGURAS	06
1 INTRODUÇÃO	08
2 EXPERIÊNCIA NO ESPAÇO	09
3 INTERPRETAÇÃO DO ESPAÇO ARQUITETÔNICO	11
4 INTERPRETAÇÃO DO ESPAÇO EXPOSITIVO	11
5 EXPOSIÇÃO COMO RESOLUÇÃO ESPACIAL	15
6 ESTUDOS DE CASO	16
6.1 LYGIA PAPE - RIZOMA ARQUITETURA	17
6.2 ADRIANA VAREJÃO - TACOA ARQUITETOS	20
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	27
8 REFERÊNCIAS	28

1. INTRODUÇÃO

Dentre as suas diversas ramificações, a teoria da arquitetura direciona parte dos seus esforços a tarefa de interpretar o espaço arquitetônico, analisando suas características bem como seu valor como obra de arte. Interpretar o espaço significa ir além do que está posto num primeiro contato, compreendendo os elementos e as realidades que se somam em sua composição, desde as suas dimensões físicas até a experiência do usuário.

Sendo uma produção humana, a arquitetura desempenha um papel de instrumento de intercessão entre o homem e o mundo, e define uma relação entre ambos. Assim, a arquitetura possui como um dos seus maiores conteúdos, o aspecto social: é nela que se vive, onde se desdobram ações, onde as dinâmicas sociais se inscrevem. O seu vínculo com o mundo, com os diversos tempos e contextos faz dela um objeto possuidor de inúmeros atributos e correspondências.

As exposições de arte possuem uma ligação direta com o espaço, tendo em vista que é nele onde ocorre a ação expográfica e a materialização do discurso curatorial no espaço expositivo. Para além da disposição das obras e da correlação entre elas - e com o próprio espaço - as exposições ainda desempenham um papel mediador, não só na transmissão do argumento curatorial mas também como elemento transmissor da arquitetura para além de si.

Pensando então sobre a intercessão entre a arquitetura, o espaço expositivo e a exposição de arte, se levanta um questionamento a ser refletido ao longo deste trabalho: num recorte curatorial e expográfico, como ter as artes visuais como ferramenta de interpretação de obras arquitetônicas - aqui situadas num contexto de espaço institucional. De que modo a expografia participa na construção de visões outras acerca do espaço arquitetônico e vice-versa.

Este trabalho, então, pretende explorar o vínculo entre arquitetura e expografia a partir de dois pavilhões do Instituto Inhotim - Brumadinho - MG, visitadas e fotografadas durante o mês de outubro de 2021. As fotografias aqui fazem parte do exercício interpretativo desenvolvido nos estudos de caso. As galerias foram

construídas com a finalidade de abrigar obras específicas, o que permite um exercício não só interpretativo das obras - no sentido de como comunicar através da arquitetura do pavilhão o que ele contém - mas também de disposição dessas obras, num exercício de resolução espacial. É uma via de mão dupla: de um lado, as obras alimentam o desenvolvimento do fato arquitetônico; por outro lado, ele retribui na criação do espaço ideal para essas obras.

Tal dinâmica travada entre expografia e arquitetura no contexto do Instituto Inhotim, adiciona espessura as ideias expográficas no tocante a espacialização da instalação expositiva para além de limites espaciais internos ou externos, de espaços existentes ou projetados. Aqui, a exposição toma outra forma: é permanente, porém muito mais concreta.

2. EXPERIÊNCIA NO ESPAÇO

Zevi (1996) apresenta um ponto de vista no qual “a arquitetura é como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha”. O caminhar se mostra como uma forte ação na compreensão e no entendimento do espaço arquitetônico e, é por meio do caminhar, que se logra o que é chamado por ele de quarta dimensão: “[...] todas as obras de arquitetura, para serem compreendidas e vividas, requerem o tempo da nossa caminhada, a quarta dimensão”. A quarta dimensão, então, poderia ser considerada um somatório de elementos: o caminhar; o tempo da caminhada; e o deslocamento no espaço, produtor de contínuos pontos de vista que conferem a esse espaço sua realidade tridimensional integral.

Castillo (2008) discorrendo a respeito da relação entre obra de arte e espaço expositivo, afirma que a junção de alguns fatores que fazem parte do mundo das exposições de arte resultariam numa tetradimensionalidade arquitetônica.

[...] [a] interdependência entre obra e espaço, mesmo ocorrendo em direções contrárias, implica um inter-relacionamento espacial entre obra, sujeito fruidor e tempo de fruição, que constitui uma tetradimensionalidade (arquitetônica), relacionada as exposições de arte. (CASTILLO, 2008)

Enquanto Zevi (1996) propõe uma quarta dimensão que vai além das dimensões usuais - comprimento, largura e altura - centrada diretamente no espaço e no sujeito fruidor desse espaço, Castillo (2008) amplia essa dinâmica e adiciona um novo fator: a obra de arte. A dinâmica espacial aqui se centra na espacialidade expográfica. Se amplia o escopo do olhar mas sem colocar de lado o principal componente que permite a existência da ação expositiva: o espaço.

O movimento no espaço, o percorrer um trajeto, diz respeito não só a própria ação do caminhar mas a projeção do corpo dentro desse espaço, a toda experiência multissensorial processada por ele em sua integridade. “Toda experiência comovente com a arquitetura é multissensorial; [...] [ela] reforça a experiência existencial, nossa sensação de pertencer ao mundo [...]” (PALLASMAA, 2011). A amplidão do espaço me faz sentir pequeno, vulnerável, o preenchimento dele pode me trazer conforto. Um piso que range me faz desacelerar, o cheiro da madeira antiga me carrega através da memória a lugares outros.

[...] meu corpo me faz lembrar quem eu sou e onde me localizo no mundo, não no sentido do ponto de vista da perspectiva central, mas como o próprio local de referência, memória, imaginação e integração. (PALLASMAA, 2011)

Sobre uma experiência multissensorial no âmbito expográfico, Gonçalves (2004) diz que,

ao ato de olhar, de movimentar-se no espaço expositivo, podem juntar-se aos atos de tocar, de ouvir e até o olfato, ativando-se multissensorialmente o visitante. Tal experiência pode ser marcante como fato de sensibilização na recepção estética.

Essa experiência existencial corporificada, como coloca Pallasmaa (2011), é “uma experiência de reforço da identidade pessoal”. Sendo assim, tal experiência poderia tanto ser o “local de referência, memória, imaginação e integração”, quanto fato marcante de “sensibilização na recepção estética”. Apesar de ser algo comum a todos, cada indivíduo, de acordo com sua visão de mundo, experiências e referências previamente acumuladas ao longo da sua existência, processa e interpreta uma mesma informação, um mesmo objeto, de maneiras distintas.

3. INTERPRETAÇÃO DO ESPAÇO ARQUITETÔNICO

Na historiografia arquitetônica proposta por Bruno Zevi são apresentados alguns “modos de ver a arquitetura”. Segundo ele, as interpretações acerca da arquitetura poderiam ser agrupadas em quatro categorias: conteudistas, fisiopsicológicas formalistas e espaciais. Vale ressaltar que as interpretações colocadas pelo autor não são puras em si mesmas. É possível encontrar um certo nível de cruzamento entre elas.

As conteudistas tratariam de explicar o espaço arquitetônico a partir do seu conteúdo, ou seja, das razões da sua existência em um determinado contexto, sejam eles políticos, econômicos, sociais, científico-tecnológicos ou filosófico-religioso. As fisiopsicológicas abordariam questões espaciais num nível simbólico, onde se suscitam reações no corpo e no espírito a partir das formas arquitetônicas. As formalistas, como o nome sugere, tratariam das qualidades formais do espaço: unidade, contraste, proporção, escala, simetria, etc.

A última forma de se compreender a arquitetura seria a espacial. A interpretação espacial enxerga a arquitetura como fenômeno complexo, onde não se limita sua leitura a apenas um tipo de interpretação, mas sim por meio de uma abordagem completa: “o conteúdo social, o efeito psicológico e os valores formais se materializam todos no espaço. Interpretar o espaço significa por isso incluir todas as realidades de um edifício”. A interpretação espacial diz respeito a vivência da arquitetura por parte do sujeito. O caminhar, o movimento, a experiência tridimensional que envolve sua ação no espaço interior. (ZEVI, 1996)

4. INTERPRETAÇÃO DO ESPAÇO EXPOSITIVO

Por outro lado, a interpretação arquitetônica pode ser também alcançada através de uma mediação, ou seja, de um elemento mediador. Em seu texto intitulado *Architectureproduction*, Beatriz Colomina discorre sobre a relação entre a arquitetura e a mídia, introduzindo a ideia de que a característica definitiva da arquitetura é a interpretação. A autora faz uso da lenda grega sobre o labirinto de Creta como alegoria para o seu ponto de vista a respeito do tema.

A lenda grega insiste que Dédalo foi o primeiro arquiteto, mas este dificilmente é o caso: embora ele tenha construído o labirinto de Creta, ele nunca entendeu sua estrutura. Ele só podia escapar, na verdade, voando para fora de seu vórtice. Em vez disso, pode-se argumentar que Ariadne alcançou o primeiro trabalho de arquitetura, já que foi ela quem deu a Teseu o novelo de lã por meio do qual ele encontrou seu caminho para fora do labirinto depois de ter matado o Minotauro. (COLOMINA, 2002: 207. tradução nossa)

Segundo a autora, apesar de Ariadne não ter construído o labirinto foi ela quem o interpretou, “e isso é arquitetura no sentido moderno do termo”. Ariadne alcança esse feito interpretativo por meio de um elemento mediador, uma ferramenta de interpretação: o novelo de lã. Esse dispositivo pode ser considerado o primeiro meio de transmissão da arquitetura para além de si mesma, ou seja, para além do fato arquitetônico propriamente dito, a primeira re-produção da arquitetura. E conclui:

[...] [a] arquitetura, distinta da construção, é um ato interpretativo e crítico. Tem uma condição linguística diferente da prática de construir. Um edifício é interpretado quando seu mecanismo retórico e princípios são revelados. [...] Um ato de interpretação também está presente nos diferentes modos de discurso representacional: desenho, escrita, modelagem e assim por diante. (COLOMINA, 2002: 207. tradução nossa)

Ainda de acordo com a autora, as diferentes formas de se representar - ou re-apresentar - um discurso também podem ser consideradas atos interpretativos. A interpretação poderia ser vista não só como uma releitura, mas uma nova execução do objeto interpretado.

A proposição de uma exposição de artes visuais - seja uma exposição individual ou até mesmo uma bienal internacional - segue o mesmo princípio aplicado ao campo das artes: a ênfase na autoria, num fluxo que vai do autor - o curador ou artista - para o público. A ideia de autoria subentende uma ideia de visão de mundo por parte de quem formula tal discurso. (ALBANI, 2012).

Quando se possui intenção de comunicar algo, a mensagem a ser transmitida pode assumir diversas configurações. A princípio, essa mensagem parte de um emissor

produtor dessa - para então ser transmitida pelo meio de comunicação que melhor se adequa a sua intenção final até que chegue num receptor dessa mensagem. Qualquer mediação pressupõe uma comunicação e uma intenção. A exposição assume um caráter mediador ao passo que corporifica o projeto crítico desenvolvido pelo curador da mostra. Bem, se um argumento, um discurso, é concebido a partir da seleção de obras, assume-se que houve um processo de leitura e interpretação dessas obras. Constrói-se uma mensagem. Em um segundo momento, a dimensão espacial, onde se planifica a intenção curatorial, precisará de uma resolução espacial que abarque e corrobore com o discurso original. (BLANCO, 1999). Dessa forma, um novo processo interpretativo acontece: o do espaço arquitetônico-expositivo. No processo de mediação, a exposição poderia então ser vista de duas formas: como mensagem espacializada e como elemento mediador transmissor da arquitetura para além de si mesma, uma ferramenta interpretativa da arquitetura.

Segundo Poinot (2016), “[...] a exposição é um aparato interpretativo complexo, que interage com todos os componentes sociais envolvidos na arte”. Entende-se que a arquitetura seria um desses componentes, tanto pelo seu conteúdo social, já que “são os homens que vivem os espaços, são as ações que neles se exteriorizam, é a vida física, psicológica, espiritual que decorre neles” (ZEVI, 1996), quanto pelo fato de ser nos espaços expositivos museais - arquitetônicos por natureza - que a arte se instala e a “exposição pode constituir-se como o momento de inscrição de um objeto, procedimento ou prática na ‘instituição arte’” (ALBANI, 2012).

Em seu texto a respeito dos espaços da arte e dos espaços da arquitetura, Macedo (2002) constrói uma reflexão acerca da interpenetração desses espaços tendo por mote as artes visuais como espaço analítico da arquitetura. Nele, o autor delimita quais seriam os espaços da arte e os espaços da arquitetura.

No espaço da arte, a respeito do desvelamento da verdade interna da obra de arte, argumenta que esse só acontece quando o sujeito fruidor - ou o intérprete - dá sentido a intercessão do seu mundo próprio com o mundo da obra de arte. A qualidade da obra para o sujeito fruidor “só se revela na medida em que esta lhe desvela não só seu próprio mundo, mas ajuda-o a descobrir novos sentidos para seu próprio mundo, sua própria existência”. Logo, considera-se “parte da obra de arte o

mundo que ela reúne e cujos múltiplos sentidos e significados circulam ao redor dos diversos pólos da sua existência”. É dizer, faz parte do mundo do objeto suas diversas interpretações, as quais coexistem e participam na construção dos seus múltiplos sentidos. Tal desvelamento ainda poderia ser aplicado ao artista, intérprete do seu mundo próprio e da sua própria existência na concepção do objeto artístico.

No tocante a arquitetura, Macedo (2002) debate a respeito da prática arquitetônica e da tarefa do arquiteto em criar sempre “uma coisa entre coisas, um objeto diferenciado que sintetize a experiência de quem o cria e vivência: *a priori*, uma obra de arte”. Nesse fazer arquitetônico se tornam indispensáveis as diversas representações e interpretações do objeto arquitetônico: desenhos técnicos, simulações, visualizações, etc. Dessa forma, assim como na arte, ao assumir o fato arquitetônico como objeto auto-suficiente - obra construída - e a existência do seu mundo próprio, toda representação e interpretação a respeito dele faria também parte do mundo da obra.

[..] sendo as representações da obra de arquitetura parte de seu mundo e vice-versa, é exatamente na riqueza deste acréscimo de ser mútuo entre re-presentação e obra construída representada [que] fecunda-se um possível sentido da coisa obra de arquitetura. Quanto mais íntimo e rico for este acréscimo de ser maior será a capacidade desta obra de aproximar-se não apenas de seus criadores/intérpretes, mas também de seus espectadores/intérpretes. (MACEDO, 2002)

A exposição poderia então ser vista como um acréscimo de ser, tanto das artes visuais, quanto da arquitetura, já que se trata de um exercício interpretativo acerca das obras e do discurso que sustenta, bem como do espaço no qual se insere e se espacializa como objeto auto-suficiente. Conferindo à exposição de um caráter mediador entre o campo das artes visuais e da arquitetura, tem-se por meio dela uma interpenetração capaz de estabelecer diálogos entre essas duas esferas distintas e correlatas. É por meio das representações, dos suportes mediadores, que as interpretações podem ir além do objeto interpretado. É dizer, ir além no sentido da construção de múltiplos sentidos e não fisicamente já que o espaço expositivo e o espaço arquitetônico estão sobrepostos e indissociáveis dentro desse contexto. Assim, o mundo próprio das exposições a tem como mensagem, como modo de

representação do discurso inscrito no espaço - logo como ferramenta de inscrição espaço-temporal -, como ferramenta analítico-interpretativa da arquitetura e, conseqüentemente, como meio ativo de intervenção em concepções arquitetônicas. Em outras palavras, como elemento propositor de sentidos outros acerca da arquitetura a qual se vincula.

5. EXPOSIÇÃO COMO RESOLUÇÃO ESPACIAL

O espaço expositivo é a dimensão física da ação expográfica. É onde se estabelece o diálogo entre as obras de arte e o recinto arquitetônico, onde se materializa a narrativa curatorial numa tradução espacial. A instalação expositiva, no tocante a sua relação com o espaço no qual se instala, se adequa aos balizamentos da arquitetura que a acolhe. Sua geometria, suas dimensões, sua materialidade, sua estética e, porque não, sua poética. Assim, a proposta expográfica deve ter em conta sua grande intercessão com a arquitetura para que não a oculte nem a comprometa, mas sim que possa travar uma relação de correspondência.

As galerias e museus contemporâneos costumam apresentar uma grande flexibilidade espacial, com espaços amplos, de pé direito alto e com menos estruturas seccionando o espaço interno, possibilitando mais liberdade nas proposições curatoriais e expográficas. Esses recintos mais atuais tiveram seus programas de necessidades pensados e direcionados para o seu uso como espaço expositivo contemporâneo, levando em conta as dimensões e configurações espaciais que tomam algumas obras - instalações, *site-specific* e *in-situ*. Para além da questão ampla do uso do espaço, cada uma dessas tipologias de obra possui sua própria dinâmica e diálogo, tanto com o seu próprio espaço, quanto com o espaço no qual se inserem.

6. ESTUDOS DE CASO

Alguns espaços expositivos foram pensados especialmente para abrigar uma única e específica obra, podendo até a própria arquitetura fazer parte da obra, ou ser a obra, como é o caso do *Sonic Pavillion* (2009), de Doug Aitken, ou *Folly* (2005), de Valeska Soares. Ou ainda, não apenas abrigar mas possuir uma relevante contribuição na leitura e compreensão da(s) obra(s) que abriga. Um exemplo dessa relação direta entre obra e espaço arquitetônico-expositivo seriam os pavilhões do Instituto Inhotim, Brumadinho - MG.

Num fluxo inverso dos espaços que se adaptam para funções museológicas, no Instituto Inhotim a arquitetura se molda de acordo com as obras que resguarda. O acervo de obras de um determinado artista a ser exposto permanentemente é o elemento balizador do espaço arquitetônico-expositivo, é quem direciona o diálogo a ser estabelecido entre espaço construído e obra espacializada. Pensados em conjunto com os artistas, os pavilhões têm um vínculo estético, espacial e interpretativo das obras que se traduz, ora sutil, ora explícito, na materialidade arquitetônica.

A compreensão e interpretação das obras subentende uma ideia de visão de mundo. Aqui, por parte dos arquitetos responsáveis pela elaboração do projeto arquitetônico dos pavilhões. A ideia de autoria na proposição de uma exposição, agora se desloca para autoria do espaço físico onde irão ser expostas as obras.

Dentre os diversos pavilhões do Instituto, farão parte deste texto apenas dois, numa tentativa de interpretação e análise desses pavilhões no tocante ao aspecto arquitetônico-expositivo de cada um deles. As análises partem da ideia da experiência do espaço, da quarta dimensão, como ferramenta interpretativa do espaço, se utilizando também das plantas baixas disponibilizadas pelos escritórios autores dos projetos e fotografias feitas *in loco*.

Esse recorte é importante quando se pensa no contexto de inserção do Instituto Inhotim, que mescla um conjunto de pavilhões dispersos dentro de uma propriedade de dimensões consideráveis e deslocado de centralidades urbanas. O Inhotim

propõe uma outra forma de se experienciar a arte contemporânea: espaçada e ampla, com respiros em meio a natureza. A paisagem possui um papel importante na experiência ampla da visita ao Instituto e na relação arte-natureza, porém tem-se aqui como foco e recorte uma escala menor: a escala do pavilhão e o seu aspecto como objeto autossuficiente. Os dois pavilhões que serão percorridos adiante foram escolhidos por incorporarem elementos das obras na sua materialidade, explicitando em maior grau o diálogo entre obra de arte e espaço construído. Elas não possuem apenas um caráter de galeria expositiva mas sintetizadora da obra de arte.

6.1 Lygia Pape – Rizoma Arquitetura

Numa perspectiva simbolista, o quadrado poderia representar racionalidade, estabilidade, precisão. O pavilhão dedicado a obra Teteia nº1C (2002) de Lygia Pape se firma logo após um declive, num rebaixo de solo recortado para a sua inserção. Projetado pelo escritório de arquitetura Rizoma em 2010, a obra foi concluída em 2011 e possui 441m². O volume da galeria de caráter brutalista destoa do seu entorno natural com sua concretude extrema. O peso visual que o volume possui é contrariamente proporcional a leveza e dissolução da obra que abriga.

Três quadrados fazem parte do edifício da galeria: 1) o quadrado da base do volume, o maior dos três; 2) o quadrado que coroa o volume, menor em proporção ao da base e rotacionado em relação a esse; 3) o quadrado que se insere dentro da galeria, em consonância com o da base, afastado das laterais criando as circulações de acesso ao seu interior. Uma simples rotação do quadrado menor superior desloca as arestas do volume, criando quebras e angulações nos quatro planos laterais, numa menção as linhas oblíquas da obra que resguarda (fig.1 e 2). O quadrado superior conectado com o inferior poderia ainda representar as unidades que partem do piso e vão até o teto que compõem a obra.

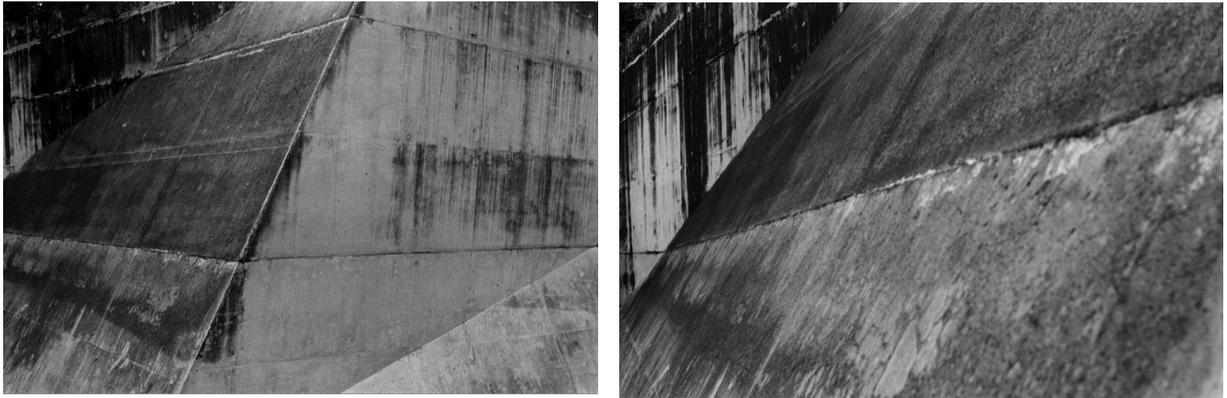


Figura 1 e 2 – registro fotográfico do autor, 2021

O acesso a galeria é único, o que poderíamos tomar como a fachada principal do volume, já que todos os lados são iguais e não possuem nenhum outro acesso nem abertura alguma. Uma circulação se forma com o afastamento do quadrado interno em relação ao da base. Ele é volumétrico no encerramento que faz do espaço interno, envolvendo e resguardando a obra. Conta ainda com dois acessos laterais, que a protegem da entrada principal, que faz a conexão com o área externa. Os acessos laterais distancia a obra de interferências luminosas que prejudicariam a sua espacialização e exibição. Percorrer esse caminho até a obra é deixar pra trás toda a influência externa, em especial a da luz natural. O caminhar se torna lento num primeiro momento, a visão ainda não adaptada a escuridão te atordoia. O pé direto achatado devido a rotação do volume contribui para um recolhimento momentâneo. A escuridão se torna mais forte, mas aos poucos a visão se acostuma e identifica uma origem luminosa mais a frente onde encontra uma passagem e se depara com a obra.

Esse espaço expositivo mexe com a percepção do visitante, o colocando num nível de suspensão: estamos no meio, abaixo não se vê claramente de onde vêm os feixes dourados; acima, não se sabe para onde vão e se fisicamente possuem um fim em si mesmos. Piso, teto e paredes negros suprimem as dimensões internas do espaço expositivo. O que por fora é bem delimitado, concreto, firme, por dentro se diluiu e se amplia numa ilusão de espaço sem fronteiras. O espaço cósmico e sua fluidez é evocado e presente. Aqui, são os pilares de luz que sustentam o espaço em sua integridade e não mais o concreto armado visto do lado de fora. As linhas oblíquas dos fios dourados cortam o espaço e se sobrepõem entre si criando novas

perspectivas a cada passo dado ao seu redor (fig.3 e 4).

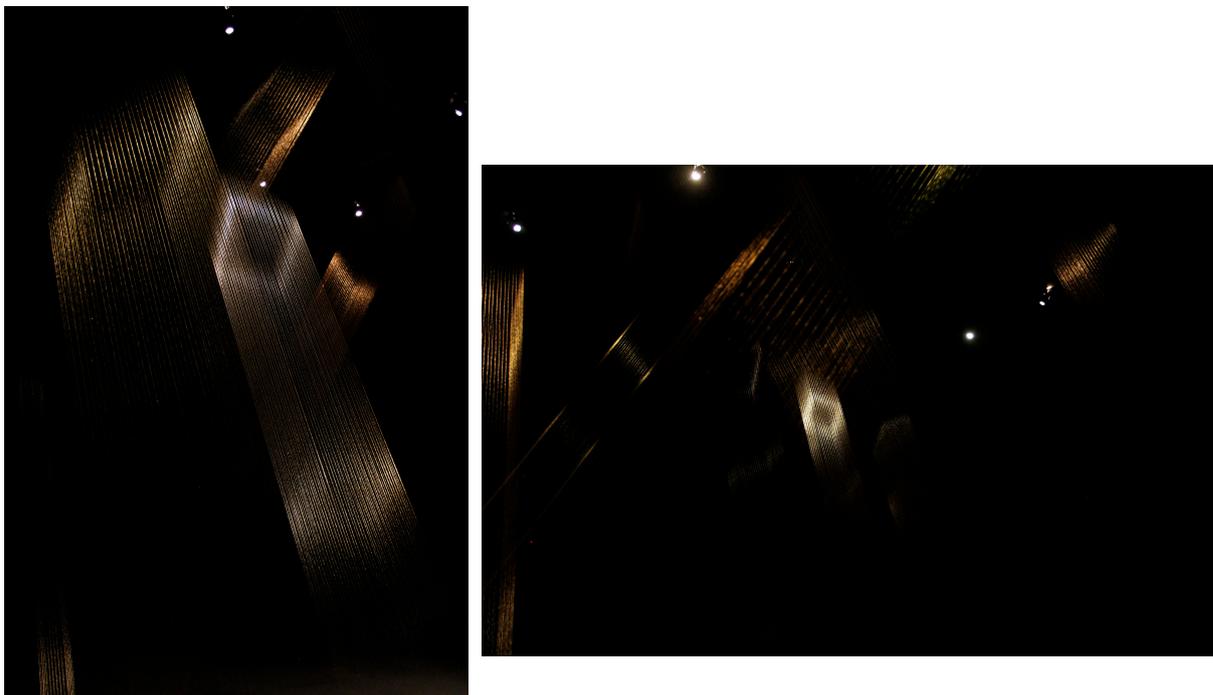


Figura 3 e 4 – registro fotográfico do autor, 2021

O tempo da caminhada aqui se mostra como um elemento importante de compreensão espacial. Desde a entrada até o entrono imediato da obra, o caminhar participa da experiência ampla da visitação da galeria e do entendimento da obra. Tteia nº1C (2002) só pode ser compreendida em sua completude por meio do deslocamento ao redor do seu dinamismo estático. Ela se configura como um site-specific, tendo em vista o seu vínculo tão específico e intrínseco com o lugar que habita. Há ainda um quarto quadrado que poderia ser citado: o plano da base da obra, de onde partem os conjuntos de fios metálicos tencionados que se direcionam retilineamente ao teto da galeria. É no movimento circular que se entende a dimensão dos quadrados da obra.

A racionalidade e precisão da obra se materializam fortemente nas escolhas volumétricas do pavilhão. Uma certa dinamicidade é lograda no volume com as quebras anguladas dos planos laterais, o que pode ser encarado como uma releitura da dinamicidade que a obra apresenta no seu aspecto multifacetado de perspectivas múltiplas. O conjunto obra de arte e espaço expositivo trava um jogo de opostos que dita o diálogo obra-espaco. O peso externo, a leveza interna. A concretude externa,

a dissolução interna. A precisão do volume externo, a imprecisão do espaço interno. A dissolução e eteriedade interna só é possível através da rigidez e precisão externa, que fornece a espacialidade necessária para que a obra encontre o seu nível cósmico e fluido em seu espaço próprio. Aqui o quadrado contradiz a si mesmo.

6.2 Adriana Varejão – Tocoa Arquitetos

Finalizado em 2008, o pavilhão dedicado aos trabalhos de Adriana Varejão, a princípio, foi projetado para expor duas obras - *Linda do Rosário* (2004) e *Celacanto Provoca Maremoto* (2004-08) -, mas com o desenvolvimento do projeto mais quatro obras foram criadas para o pavilhão - *O Colecionador* (2008), da série Saunas; *Panacea Phantástica* (2004-08); *Carnívoras* (2008); e *Passarinhos - de Inhotim a Demini* (2003-08).

O partido arquitetônico da galeria se deu a partir de uma estrutura previamente existente no local e que era utilizada como galpão de apoio para a manutenção da antiga fazenda que existia na propriedade. Ao ser retirado para dar espaço ao novo edifício da galeria, o recorte deixado no terreno serviu de ponto de partida para o desenvolvimento do projeto atual. A galeria conta com três pavimentos: 1) térreo, por onde se acessa a galeria; 2) primeiro pavimento, um vão livre que resguarda uma única obra em todo seu espaço; 3) o terraço superior, que está nivelado com a parte mais alta do declive no qual se insere parcialmente a edificação.

O quadrado se destaca como unidade formal recorrente em todo o pavilhão. Essa também é a unidade constante no trabalho de Varejão: seja ela materializada na própria dimensão da tela, tornando-a um grande azulejo, ou figurativamente, representando azulejos em suas pinturas e objetos. O volume do pavilhão se espacializa como um cubo, com todas as suas fachadas cegas. Todo o seu perímetro é revestido por placas de concreto quadradas, que nos remetem as unidades cerâmicas presentes na obra da artista. O azulejo posto pela artista como uma referência histórico-colonial passa por numa nova execução, assumindo uma linguagem arquitetônica contemporânea. Sem cores, se neutraliza e se corporifica na materialidade brutalista do concreto armado (fig. 5).



Figura 5 – registro fotográfico do autor, 2021

No topo do volume se encontra um terraço e a obra *Passarinhos - de Inhotim a Demini* (2003-08), que toma a forma de um banco contornando parte do seu perímetro. A obra expressa um convite a sentar-se e contemplar o lugar onde se está, rodeado pela natureza. Apesar de convidativo, o fato de ser uma obra de arte talvez possa gerar certa hesitação no seu uso. A obra *Passarinhos* foi uma das obras pensadas durante o processo de desenvolvimento projetual da galeria, a configurando como uma *site-specific*. O mesmo poderia ser dito sobre outras obras que compõem o acervo, já que foram criadas para a galeria. A obra conta com mais de 490 espécies de pássaros da região do rio Demini bem como da região de

Brumadinho, num vínculo de vivências da artista. O pertencimento da obra ao pavilhão e o seu entorno é alcançada num exercício contemplativo que só faz sentido a partir do terraço onde se localiza: sentado num banco de azulejo coberto de pássaros é possível vê-los rasgando o céu e se perdendo por entre a vegetação.

Dois encaminhamentos retilíneos que formam um “L” direcionam o visitante para o interior da galeria. Entre o primeiro encaminhamento e o segundo, que dará acesso ao interior do pavilhão, existe uma pausa. A plataforma que aparenta estar flutuando, rodeada por um espelho d’água também quadrado, se encontra a primeira obra da artista que o visitante tem contato: *Panacea Phantástica* (2004-08) (fig. 6). A obra retrata diversas plantas alucinógenas pintadas em azulejos e revestindo uma espécie de banco, que poderia ser interpretada de outras formas, não só pela sua localização, que poderia ser vista como um marco a te induzir a olhar em volta e tentar compreender a conexão dela com o entorno, ou também pela sua materialidade, que se mostra mais muito instigante ao olhar do que ao uso funcional como assento. *Panacea Phantástica* com sua vegetação alucinógena nos faz pensar sobre as alterações dos sentidos do corpo e nos meios pelos quais essas alterações poderiam ser alcançadas. Ela dá as boas-vindas ao visitante, anunciando a mudança na percepção que está por vir ao entrar na galeria.



Figura 6 – registro fotográfico do autor, 2021

Um grande espelho d'água se antepõe ao volume da edificação e abriga os encaminhamentos que direcionam o visitante até o interior da galeria. Ele não se limita a área externa, mas adentra até a pele de vidro que separa o espaço externo e interno da galeria, numa referência aos corpos d'água presentes em alguns dos trabalhos expostos. O espelho d'água reflete partes das obras especializadas no pavimento térreo e se conecta de forma sutil com uma delas: *O Colecionador* (2008). A obra se trata de uma pintura de grandes dimensões de um espaço arquitetônico fictício com um corpo d'água presente, o que sugere ao visitante um diálogo entre o espelho d'água e a possível piscina representada na obra. A obra foi alocada num ponto estratégico do espaço expositivo: ela se volta diretamente ao visitante que segue em direção a circulação vertical, que dá acesso ao primeiro pavimento. Ela se integra ao espaço expositivo por meio de uma solução projetual que vincula o espaço fictício da obra ao espaço real da galeria. O espaço no qual se instala corresponde à suas dimensões, e é através da manipulação da perspectiva interna da galeria que a perspectiva representada na obra se torna extensão do espaço expositivo. Esse jogo visual não se limita somente ao tangível. Aberturas zenitais permitem a entrada de luz que, de certo modo, parece tentar reproduzir a luz representada na pintura. (fig. 7)

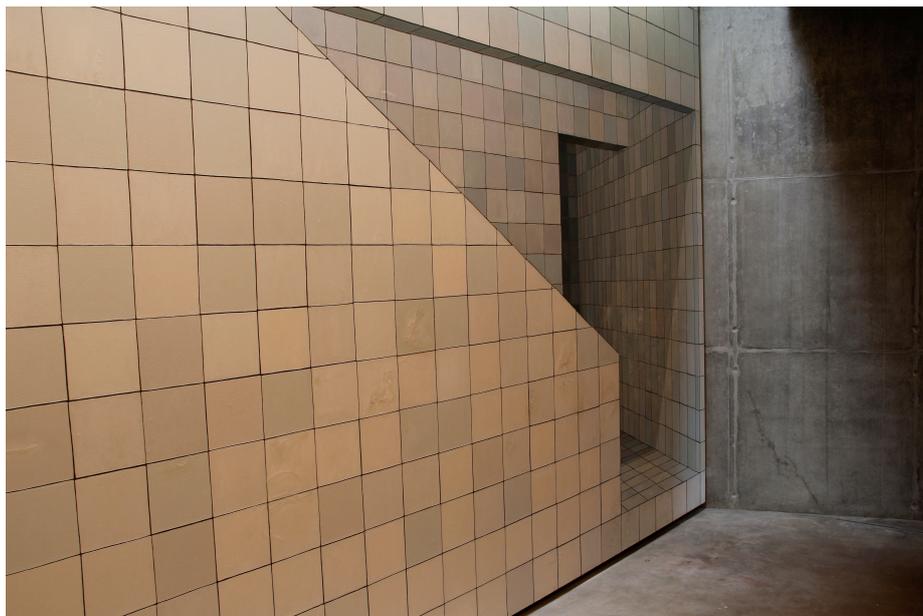


Figura 7 – registro fotográfico do autor, 2021

Enquanto *O Colecionador* (2008) se firma na sua liminaridade espacial, na suspensão do momento, *Linda do Rosário* (2004) expõe o que há por dentro. Não se trata de um objeto que referencia o espaço fictício, como *O Colecionador*, mas sim o espaço real, tão real que corporifica entranhas no seu preenchimento, trazendo em si os corpos que fizeram parte da sua história, nos sugerindo o quanto de nós está presente nas narrativas dos espaços que vivemos. Posicionada perpendicularmente ao *Colecionador* (fig. 8), o diálogo entre as obras se firma no antagonismo entre real e imaginário, mas colocado de forma sutil, nos mostrando que apesar de opostos são complementares. Não se pode ter um real sem um imaginário e vice-versa. Por um momento parece que uma das paredes retratadas no *Colecionador* se tornou



real, mas com algumas perdas ao longo do processo, o que a deixou ferida em ruínas. O obra se materializa como escultura, representando uma parede de alvenaria destruída pelo tempo recoberta de azulejos comuns, sem nenhuma ornamentação ou motivos sendo retratados. É possível contorna-la em toda sua extensão dentro do espaço expositivo, sendo grande parte do primeiro pavimento dedicado a sua espacialização, tendo em vista sua grande dimensão, 195x800x25 cm. Acompanhar sua linearidade é compreender uma certa contradição existente na obra: os azulejos tão frios e descontaminados carregam dentro de si uma visceralidade profunda.

Figura 8 – registro fotográfico do autor, 2021

Ascendemos ao primeiro pavimento e somos imersos num mar repleto de ondas. *Celacanto Provoca Maremoto* (2004-08) preenche todo o espaço do primeiro pavimento, o contornando em sua forma quadrática. Os quatro murais compostos por diversas telas, representando unidades de azulejos em escala maior que a real,

formam uma instalação que sugere um mar revolto, tão revolto que se desconstrói dentro de si mesmo (fig.9). Sutilmente a obra é rebatida no plano do piso e se expande. É possível ver o reflexo do azul vivo das telas no piso da galeria. A disposição da obra no espaço te faz querer se movimentar, e é nesse movimento próximo e observador dos fragmentos de ondas que aos poucos a revolta do mar passa a fazer sentido e se entende os movimentos de calma e revolta presentes (fig.10). *Celacanto Provoca Maremoto* exige um espaço para si, para seus movimentos e sua expansão. A obra se insere no cubo que é visto no exterior da galeria. Assim, as unidades quadradas de concreto que revestem o volume externo, refletem a obra que resguarda em seu espaço expositivo, criando um vínculo não só com a obra da artista como um todo mas com essa obra em específico. Por fora cinza e neutra, por dentro viva e energética. Há ainda um mobiliário fixo, que também segue o contorno do espaço, caso o visitante deseje sentar-se a apreciar a obra, e que faz as vezes de um guarda corpo, circundando o vão da escada.



Figura 9 – registro fotográfico do autor, 2021



Figura 10 – registro fotográfico do autor, 2021

Dois acessos laterais no primeiro piso se escondem sutilmente. Um deles com um acesso ao terraço, e outro que poderíamos colocar como um fator surpresa. Uma pequena varanda te coloca bem acima da obra *Linda do Rosário*, permitindo um novo sobre ela, de um ponto de vista impensável até então. Mas nessa pequena varanda não é o que está abaixo que te capta atenção mas sim o que está acima. Criada para preencher um vão resultante das escolhas projetuais da galeria, a obra *Carnívoras* (2008) se trata de cinco telas retratando espécies de plantas carnívoras. A localização da obra, acima de *Linda do Rosário*, nos faz pensar num possível vínculo entre as temáticas retratadas. Por um lado, as entranhas, expostas e pulsantes, por outro, plantas denominadas carnívoras, apesar de se alimentarem de pequenos insetos e não carne propriamente dita. As plantas carnívoras, de cores vivas e atraentes para suas presas, se postam imóveis, aguardando o momento certo de fazer um movimento. As carnívoras de Varejão parecem fazer o mesmo, esperar o momento certo de fazer um movimento sobre *Linda do Rosário*.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exposição poderia então ser vista como um acréscimo de ser, tanto das artes visuais, quanto da arquitetura, já que se trata de um exercício interpretativo acerca das obras e do discurso que sustenta, bem como do espaço no qual se insere e se espacializa como objeto auto-suficiente. Nessa intercessão entre arquitetura e exposição, tem-se a exposição como ferramenta analítico-interpretativa da arquitetura, logo, como meio ativo de intervenção em concepções arquitetônicas, numa construção mútua de uma expografia que não se encerra nos limites espaciais internos dos espaços expositivos, mas que transborda essas barreiras físicas, adicionando espessura ao campo das artes visuais e, conseqüentemente da arquitetura também.

Tendo em vista que as galerias foram desenvolvidas exclusivamente para as obras que resguardam - as tendo como ponto de partida para a concepção do espaço arquitetônico-expositivo - pode-se dizer, então, que a própria galeria, a arquitetura construída, seria parte da expografia. É dizer, numa expografia desenvolvida num espaço previamente existente - por exemplo, uma exposição individual de um artista - ela vai ser moldada dentro dos limites espaciais oferecidos pelo espaço expositivo e vai se utilizar das ferramentas disponíveis para que aqueles objetos se apropriem desse espaço, fazendo dele parte integrante e importante da sua espacialização. No caso das galerias do Instituto Inhotim esse pertencimento é alcançado diretamente por meio da arquitetura construída. Se as obras são o ponto de partida, e a expografia pensada num nível arquitetônico-expositivo, pode-se assumir então a galeria como uma grande exposição. A arquitetura se torna o elemento pelo qual se produz uma expografia e ao mesmo tempo faz parte dela. Ela compõe, juntamente das obras, a exposição.

REFERÊNCIAS

Carvalho, A. M. A. de. (2012). A exposição como dispositivo na Arte Contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 1(2), 47. <https://doi.org/10.26512/museologia.v1i2.12654>

BLANCO, Ángela García. La exposición: un medio de comunicación. Madrid: Akal, 1999.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. Cenário da arquitetura da arte – montagens e espaços de exposições. Coleção Todas as artes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COLOMINA, Beatriz. Architecture reproduction. In: RATTENBURY, Kester. (ed.). This is not architecture: media constructions. Londres: Routledge, 2002. p. 207-221.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Edusp, 2004.

MACEDO, Danilo Matoso. Espaços da arte e da arquitetura: reexão acerca de sua relação. *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, n. 027.06, Vitruvius, ago. 2002. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.027/762>. Acessado em: 28 maio 2019.

PALLASMAA, Juhani. Os olhos da pele - a arquitetura e os sentidos. 1a edição, Porto Alegre, Bookman, 2011.

POINSOT, Jean-Marc. A Exposição como máquina interpretativa. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionísio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (org.). História da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. FAPESP, 2016.

ZEVI, Bruno. Saber ver a arquitetura. 5. ed. São Paulo: Martin Fontes, 1996.