

## **A TRÍADE DE INHOTIM A PAISAGEM COMO IMAGEM DO LUGAR**

Ana Isabel Oliveira Ferreira<sup>1</sup> (ana.isabeloliveira@hotmail.com)  
Márcia Metran de Mello<sup>2</sup> (marciametran@yahoo.com.br)

### **Resumo:**

O presente artigo trata da construção da imagem do Instituto de Arte Contemporânea do Inhotim, com base na análise das experiências multissensoriais vividas e proporcionadas pelos três elementos fundamentais que compõem sua paisagem: o Jardim Botânico, as Galerias e as Esculturas. Pretende-se com essa pesquisa, compreender a relação das imagens individuais na construção da imagem coletiva, e como a paisagem construída em Inhotim reflete na imagem do lugar.

**Palavras-chave:** Instituto de Arte Contemporânea do Inhotim, imagem, paisagem, experiência multissensorial, lugar.

---

<sup>1</sup> Arquiteta e Urbanista, mestranda no Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade da Universidade Federal de Goiás.

<sup>2</sup> Arquiteta e Urbanista, doutora em Sociologia pela Universidade de Brasília (2004), professora da Universidade Federal de Goiás.

## 1. Introdução

Inhotim é um espaço que se transforma, como o céu: você olha para ele, e ele está de um jeito, com uma nuvem de um determinado formato. Alguns minutos depois, você olha novamente e a forma já mudou. Quando você menos espera, a nuvem desaparece. (PAZ, 2011, apud, LARA, 2011, p.26.)

No final do século XX e início do século XXI, com o desenvolvimento tecnológico e cultural os museus se afirmam como espaços produtores de conhecimento, promovendo, conseqüentemente, a valorização da arquitetura e da história. Internamente os espaços passam a ser definidos pela estrutura e há maior variedade espacial em relação aos museus do século XX com os circuitos múltiplos dos visitantes. Assim, durante o século XXI os museus passam por uma transformação crucial no que diz respeito à continuidade e adaptação de suas formas e relações arquitetônicas. É nesse contexto de mudança quanto às concepções de espaços e montagens expositivas, que é criado o Instituto de Arte Contemporânea do Inhotim.

Formado por um conjunto de galerias dispostas em um parque, que não só fazem parte da paisagem, mas também do acervo do museu, o Inhotim vem recebendo destaque quanto a sua arquitetura, capaz de potencializar a apreensão estética e que passa de monumento a elemento de ligação, passagem. Com a visitação fragmentada em diversas galerias construídas em épocas distintas, o Instituto possibilita, com a variedade de programas, a concepção de tais espaços expositivos pressupondo uma arquitetura singular, desvinculada do binômio forma-função. Representa a expansão da instalação para um todo espacial, que acaba por envolver além da arte, o edifício. A arte deixa de atender prioritariamente ao embelezamento e surge como a possibilidade de redefinir a experiência do lugar, por meio da interferência em um sítio expandido (SILVA, 2005).

Com o objetivo de facilitar o acesso da comunidade aos bens culturais, a definição das estratégias museológicas, bem como a criação do acervo artístico, foram pensadas buscando a aproximação entre o público e o conjunto de obras. Isso resultou em um modelo diferente daquele dos museus urbanos. A experiência do Inhotim está em grande parte associada ao desenvolvimento de uma relação espacial entre arte e natureza, que possibilita aos artistas criarem e exibirem suas obras em condições únicas (LARA et al., 2011). Nesse contexto, a tríade composta pelas galerias, esculturas e o Jardim Botânico do Inhotim, fazem parte da construção da paisagem do museu. Isso leva a questionar, qual a relação entre essa paisagem construída e a imagem atribuída ao lugar?

O visitante estabelece uma vivência ativa no espaço ao percorrer galerias, jardins e lagos, em meio a esculturas e instalações. É essa vivência responsável pelas experiências únicas de cada visitante e suas imagens individuais, contribuindo para a construção da imagem coletiva. Segundo Lynch (1997), na maior parte das vezes nossa percepção é bastante parcial,

fragmentária, em que quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é o composto resultante de todos eles. Essa imagem é produto tanto da sensação imediata, que envolve os cinco sentidos, quanto de um repertório cultural. É na verdade um processo bilateral entre observador e ambiente e está impregnada de memórias e significações (LYNCH, 1997).

O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador – com grande adaptação e à luz dos seus objetivos próprios – seleciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê. A imagem, agora assim desenvolvida, limita e dá ênfase ao que é visto, enquanto a própria imagem é posta à prova contra a capacidade de registro perceptual, num processo de constante interação. Assim, a imagem de uma dada realidade pode variar significativamente entre diferentes observadores. (LYNCH, 1997, p.16).

## **2. AS PERCEPÇÕES NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO LUGAR**

Segundo Lynch (1997), a imagem do lugar é consequência da inter-relação de três elementos: identidade, estrutura e significado. A identificação de um objeto implica na sua diferenciação de outras coisas. São como peculiaridades, especificidades de certos objetos e lugares. A estrutura corresponde à relação desse objeto com o observador e com outros objetos, enquanto o significado é o que o mesmo possui como conteúdo semântico quando percebido, podendo ser emocional ou prático. Assim, cada indivíduo cria a sua própria imagem, podendo variar de forma significativa entre diferentes observadores. Na realidade, a imagem é a reconstrução visual da história documental (FERRARA, 2000), o que chama a atenção para a importância em se conhecer e explorar as relações históricas do lugar.

Pallasma (2013) coloca essa relação do corpo e do observador como algo inseparável da experiência da arquitetura, em que a imagem é consequência de encontros, confrontos que interagem com a memória. É a interpretação e a concretização de uma ordem idealizada com base na relação entre as experiências do mundo e do próprio corpo do indivíduo.

[...] a tarefa da arte e da arquitetura, em geral, é reconstruir a experiência de um mundo interior, indiferenciado, no qual não somos meros espectadores, mas ao qual pertencemos de modo indissolúvel. Nas obras de arte, a compreensão existencial advém do nosso próprio encontro com o mundo e do nosso estar-no-mundo - ela não é conceitualizada ou intelectualizada. (PALLASMA, 2011, p.25).

A arquitetura é o principal meio encontrado pelo homem para estabelecer suas relações com o tempo e o espaço. Para Ando (2008), a finalidade da arquitetura é basicamente a construção do lugar, em que ela cria uma nova paisagem e por isso torna-se responsável por ressaltar as características particulares de cada lugar.

### **1.1. Múltiplos significados**

Se, desde os salões, as exposições já se caracterizavam por sua efemeridade, agora elas se tornaram o local em que a obra se constrói segundo os diferentes

modos de exibição. E, na medida em que elas se transformaram no meio de realização da obra, seu espaço assumiu o papel de lugar (CASTILLO, 2008, p.329).

No contexto norte-americano dos anos 70 tem início o processo de consolidação do museu como lugar da arte e da cultura, em um processo de deslocamento da experiência estética da arte para o lugar. Os artistas passam a ter o espaço não mais como elemento neutro e veem a possibilidade de interação direta ou indiretamente com a obra, estreitando as relações entre arte e arquitetura, interior e exterior dos espaços de exposição. Surge então o termo *site-specific art*, fundado por uma corrente artística norte-americana em que as condições físicas do lugar são partes determinantes e fundamentais para a realização do trabalho artístico (CRIMP, 2005).

Essa consolidação da arquitetura como arte do lugar desencadeia uma nova realidade em relação ao espaço. Os lugares já não são interpretados como recipientes existenciais permanentes (MONTANER, 2001), mas sim como mutáveis e dinâmicos. A definição desse “lugar” vai além de uma localização abstrata. É na verdade uma totalidade concreta de elementos conhecidos, não só formais e físicos, mas também referentes às experiências configuradas no espaço.

Os conceitos de espaço e de lugar, portanto, podem ser diferenciados claramente. O primeiro tem uma condição ideal, teórica, genérica e definida, e o segundo possui um caráter concreto, empírico, existencial, articulado, definido até os detalhes. [...] Ao contrário, o lugar é definido por substantivos, pelas qualidades das coisas e dos elementos, pelos valores simbólicos e históricos; é ambiental e está relacionado fenomenologicamente com o corpo humano. (MONTANER, 2001, p.31).

A ideia de lugar diferencia-se da de espaço pela presença da experiência e da capacidade de dar significado aos ambientes. Na arquitetura, Schulz (2008) pontua que eliminando o lugar elimina-se ao mesmo tempo a arquitetura, campo de percepções e experiências. O diálogo e a interação do homem com o ambiente é constante, o que gera significados próprios e pessoais, que reunidos criam imagens em cada indivíduo. A reunião de tais significados depende da simbolização e pressupõe uma transposição e sentidos para um lugar. (SCHULZ, 2008).

Assim sendo, o significado criado pela unidade imagem/imaginário não é outro senão a real percepção da experiência travestida no uso do espaço e lugares. O uso é o significa da experiência e sua manifestação consiste na apropriação do espaço construído [...] (FERRARA, 2000, p.117).

### **3. A PAISAGEM COMO ARTE E ARQUITETURA**

Ferrara (2000) conceitua paisagem como o aglomerado de usos que deixam marcas de visibilidade no espaço, referência de um modo específico de habitar, de usar, de relacionar-se, aproximar-se ou individualizar-se. Pode-se considerar que as operações sobre a paisagem (conservação ou transformação) são também de domínio arquitetônico-urbanístico

(LAMAS, 2000), em que ela passa de plano de fundo a palco das relações entre os indivíduos e objetos. No caso de Inhotim, a paisagem é a extensão das obras de arte e do meio edificado, das galerias. As esculturas e instalações, as arquiteturas e o meio, fundem-se em uma síntese que compõe a paisagem. Nela se constroem as relações e experiências responsáveis pela imagem do lugar.

A construção da paisagem é considerada uma ação arquitetônica, que leva em consideração não só questões físicas do meio, mas também valores culturais e hábitos dos indivíduos. Funciona como espaço de encontro, discussões e experiências corporais, e representa o papel social não só do arquiteto como do artista, reflexo da valorização do grupo sobre o indivíduo. A arquitetura reflete, materializa, e torna eternas as ideias e imagens da vida ideal (PALLASMA, 2011).

#### **4. A CONFIGURAÇÃO DAS EXPERIÊNCIAS MULTISSENSÓRIAS**

A arquitetura não só possibilita a criação de imagens por cada indivíduo, como as relaciona e emite significados, capazes de afirmar a sensação de identidade e pertencimento a um lugar. A arquitetura articula a experiência de se fazer parte do mundo e reforça a sensação de realidade (PALLASMA, 2011). As experiências permitidas pela mesma e pela arte possibilitam o desenvolvimento de percepções e pensamentos coerentes com os significados. São a priori visuais, mas envolvem o corpo e os demais sentidos, com certa carga emocional. Tais experiências sensoriais estão integradas ao corpo e em constante interação com o meio e os demais indivíduos.

Toda experiência com a arquitetura é multissensorial; as características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculo. A arquitetura reforça a experiência existencial, nossa sensação de pertencer ao mundo, e essa é essencialmente uma experiência de reforço da identidade pessoal. Em vez da mera visão, ou dos cinco sentidos clássicos, a arquitetura envolve diversas esferas da experiência sensorial que interagem e fundem entre si. (PALLASMA, 2011, p.39).

Além de captar as informações de uma experiência sensorial, os sentidos são uma forma de instigar a imaginação e o pensamento sensorial. A visão é o principal sentido utilizado pelo observador na percepção arquitetônica e construção da imagem. No entanto, deve ser analisada como complemento e não como a mais importante na experiência sensorial. O tato aparece como sentido inconsciente da visão, em que os olhos acariciam superfícies, curvas e bordas distantes, e é a sensação tátil que determina se uma experiência é prazerosa ou não (PALLASMA, 2011). O entendimento do espaço é associado à audição, em que o som mede e torna sua escala compreensível. Quanto ao paladar e ao olfato, são sentidos que em muito se assemelham e permanecem associados a imaginação e a memória.

A experiência sensorial em Inhotim começa pela escolha do lugar: 110 hectares de mata nativa com fragmentos de mata atlântica e cerrado, a 60 km de Belo Horizonte. A distância de um grande centro torna a experiência mais intensa, uma vez que o deslocamento insere o visitante em uma dedicação inteira e exclusiva a exposição e ao lugar. Os pavilhões e galerias com obras de arte e esculturas expostas ao ar livre, compõem a paisagem construída em Inhotim. Técnicas utilizadas pelos artistas e pela equipe de paisagismo intensificam a experiência sensorial, como a escolha da pavimentação dos inúmeros caminhos do instituto, dos materiais de revestimento das galerias, e do tipo de vegetação a fim de estimular o olfato pela escolha dos aromas. Essa preparação multissensorial busca sensibilizar o espectador para o tempo da obra, o que conseqüentemente permite a criação de imagens arraigadas a memória.

#### **4.1. Jardim Botânico**

Dentre os 110 hectares de área de visitação, o Instituto conta com 45 hectares de jardim. São mais de 5.000 espécies em seu acervo, o que correspondem a 28% das famílias botânicas conhecidas no planeta. Com algumas ideias patrocinadas pelo paisagista Roberto Burle Marx, os jardins de Inhotim distribuem seu acervo botânico nas áreas de visitação, desenvolvendo uma nova relação espacial entre arte e paisagem. Tomando padrões estéticos como meio de sensibilização dos espectadores, o paisagismo é caracterizado pelo uso de grandes maciços ou blocos com apenas uma espécie, além da preferência por caminhos sinuosos e passagens como elementos que desfraldam novas perspectivas. A utilização desses recursos possibilita maior absorção do som e a permeabilidade da luz e da visão através das folhagens.

Inhotim permite uma nova maneira de se relacionar com a natureza, em que a luz, a sombra, o vento e os sons, colaboram para o deslocamento e a permanência do visitante nos espaços, criando referências de lugar e tempo na memória dos mesmos. A percepção vai além da visão, e envolve outros sentidos, como o olfato, por exemplo, aguçado pelo aroma das flores e frutos da vegetação, o que permite a compreensão do caráter mutável da paisagem, que varia ao logo do dia e dos anos. As cores e a luz também se fazem importante na compreensão dessa mutabilidade, enriquecendo a experiência do espectador e a apreciação dos ritmos da natureza e do tempo.



Figuras 1 e 2, jardins de Inhotim (LARA et al., 2011).

## 4.2. Galerias

Em meio às obras de galerias e pavilhões, é nítida uma arquitetura que provoca e inspira, capaz de alterar as percepções do olhar e do que é vivido nesses espaços. Segundo Ferrara (2000), o significado criado pela imagem não é outro senão a real percepção da experiência travestida no uso do espaço e lugares. O uso é o significado da experiência e sua manifestação consiste na apropriação do espaço construído.

No caso da Galeria Doris Salcedo sua concepção foi específica para a obra *Neither* (2004), apresentada pela primeira vez na galeria White Cube em Londres. Criada por Salcedo após uma visita ao campo de concentração de Auschwitz, Polônia, a galeria foi projetada para se adequar a exibição. Mostrando a variação do papel da arquitetura, podendo ir do abrigo ao aprisionamento, a obra remete aos campos de concentração e prisões. Essa tensão sobre a arquitetura e o espectador foi atingida com as grades que envolvem o espaço, a climatização utilizada, e o isolamento acústico.

Para *Sonic Pavilion*, uma obra site-specific desenvolvida a partir de uma ideia pré-existente e para um local específico, a escolha do lugar foi de fundamental importância para o pavilhão de Doug Aitken. Localizada no ponto mais alto do Instituto, o caminho percorrido pelo visitante em um circuito espiralado, cria imagens que dão a impressão de que o que está em rotação é o próprio edifício. Um outro artifício utilizado que contribui para experiência sensorial é o som. Microfones instalados a 200m de profundidade captam os sons da terra que ecoam nas paredes do pavilhão.

É claro o diálogo nas arquiteturas do Inhotim, em que o edifício não se submete a obra e não perde sua expressão própria. É uma relação bilateral de troca de sensações e imagens.



Figuras 3 e 4, *Sonic Pavilion* e *Galeria Doris Salcedo*, respectivamente (LARA et al., 2011).

### 4.3. Esculturas

As obras em Inhotim são inseridas na paisagem e modificam o espaço, tanto pela forma como o artista trabalha o meio no qual insere a arte, quanto pelo espectador que interage e dialoga com a escultura. Esse tipo de intervenção compete diretamente com os elementos da paisagem e correm o risco de se fazerem irrelevantes e supérfluas (SILVA, 2005).

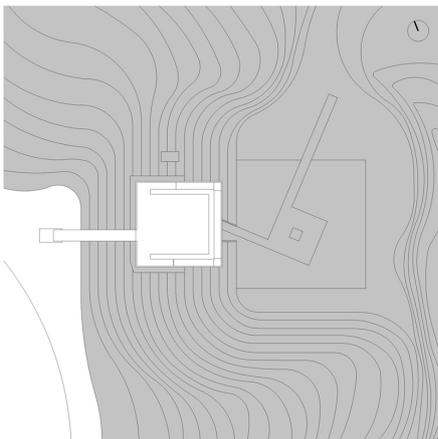
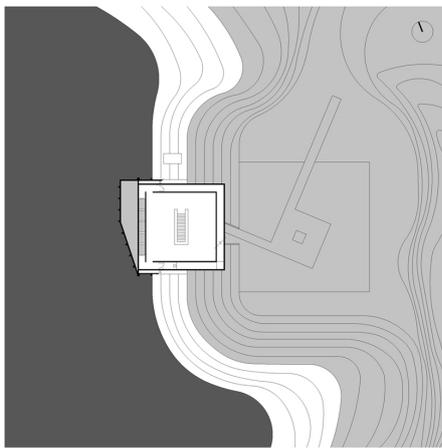
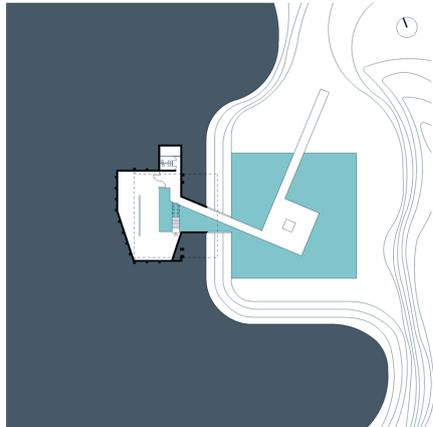
Uma obra de arte funciona como outra pessoa, com a qual conversamos de modo inconsciente. Ao confrontar uma obra de arte, projetamos nossas emoções e sentimentos na obra. Ocorre um intercâmbio curioso; imprimimos nossas emoções à obra, enquanto ela imprime em nós sua autoridade e aura. Em determinado momento nos encontramos na obra. (PALLASMA, 2011, p.61).

Para *Beam Drop*, uma escultura realizada originalmente em 1984 por Chris Burden no Art Park, foram lançadas 71 vigas de aço em uma poça de cimento fresco, remetendo a corpos caindo e batendo sobre a terra, em uma referência a *body art*. Sua magnitude dá-se pela localização em um dos pontos mais altos do Instituto e pela dimensões e caráter aleatório das vigas. Em *Inmensa*, versão da obra desenvolvida por Cildo Meireles em 1982, objetos como um jogo de mesa e cadeiras adquirem novos significados ao terem suas proporções alteradas. O diálogo com o visitante permite interpretações variadas, e dá-se de forma direta, já que pode interagir com a escultura.



Figuras 5 e 6, *Beam Drop* e *Inmensa*, respectivamente (LARA et al., 2011).

## 5. UM CASO ESPECÍFICO: A GALERIA ADRIANA VAREJÃO



Figuras 7, 8 e 9, térreo, 1º pavimento e cobertura, respectivamente. Projeto Arquiteto Rodrigo Cerviño Lopez Fonte: <http://www.tacoa.com.br/>

Projetada por Rodrigo Cerviño Lopez em parceria com a artista Adriana Varejão, a galeria inaugurada em 2008 foi criada para abrigar de forma permanente os trabalhos expostos. Trata-se de um caso específico em que obra e arquitetura se apresentam em constante diálogo e extremamente interligadas. É o ponto alto da integração da arte contemporânea com a arquitetura, em que o trabalho colaborativo entre o arquiteto e a artista, culmina na fusão do contendor espacial e do conteúdo.

A parceria entre Cerviño Lopez e Adriana Varejão vem antes de 2004, data do início do projeto da galeria. Em 2001 o arquiteto foi o responsável pelo design gráfico do catálogo de Azulejões<sup>3</sup>, exposição individual realizada no CCBB<sup>4</sup> do Rio de Janeiro. Posteriormente, ainda realizou a reforma do atelier de Varejão, e mais recentemente, no ano de 2010, foi o designer gráfico da publicação intitulada Entre Carnes e Mares<sup>5</sup>, sobre a obra da artista.

O pavilhão caracteriza-se formalmente por uma caixa de concreto que a primeira vista parece flutuar sobre o terreno. É um edifício tipicamente moderno, mas que abriga e está intimamente ligado a uma obra contemporânea.

<sup>3</sup> Instalação realizada no CCBB do Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> Centro Cultural Banco do Brasil.

<sup>5</sup> CARTAXO, Zalinda; OSORIO, Luiz Camillo; SANTIAGO, Salviano; SCHWARCZ, Lilia Moritz; SCHOLLHAMME, Karl Erik. Adriana Varejão – entre carnes e mares. São Paulo, 2009.

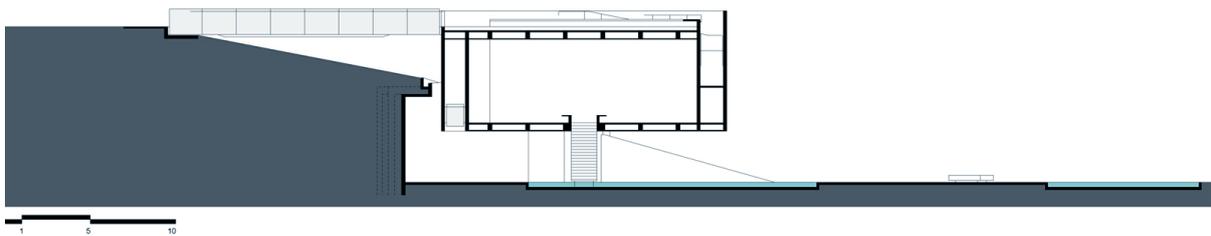


Figura 10, corte longitudinal | Galeria Adriana Varejão. Projeto Arquiteto Rodrigo Cerviño Lopez Fonte: <http://www.tacoa.com.br/>

Morfologicamente, assemelha-se ao modernismo pelo uso de linhas geométricas e bem definidas, pela escolha dos materiais, e pela ausência de aberturas nas fachadas. Do ponto de vista semântico, essa aproximação com o modernismo já não se faz mais presente, uma vez que características como, o distanciamento entre espaço e obra, não fazem parte da Galeria Adriana Varejão. No espaço expositivo moderno, a arte é individualizada e apresentada em um ambiente homogêneo que sublima as nuances arquitetônicas do edifício (O'DOHERTY, 2002). O que ocorre na galeria projetada por Cerviño Lopez é justamente o contrário. O edifício não se submete a obra e não perde sua expressão. Sua importância é equiparada a das obras que abriga.



Figuras 11 e 12, detalhe da fachada principal e implantação | Galeria Adriana Varejão. Fonte: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-adriana-varejao/>.

Uma passagem pavimentada, cercada por um denso jardim, anuncia a galeria que se apresenta a direita de um grande espelho d'água. É nítida a arquitetura que provoca e inspira, capaz de alterar as percepções do olhar e do que é vivido no espaço. O percurso que se inicia em meio às folhagens, passa por uma espécie de ilha, até alcançar o interior do edifício. É nessa plataforma que se encontra a primeira obra da artista. Panacea Phantastica<sup>6</sup>, um conjunto de azulejos que retratam cerca de 50 tipos de plantas alucinógenas, apresenta-se na forma de um grande banco ladrilhado. Em um dos azulejos, um texto retrata os efeitos causados por essas plantas e as mudanças perceptivas provocadas também pela arte. Uma forma de a artista apresentar seu fascínio pelo proibido e pelo desconhecido.

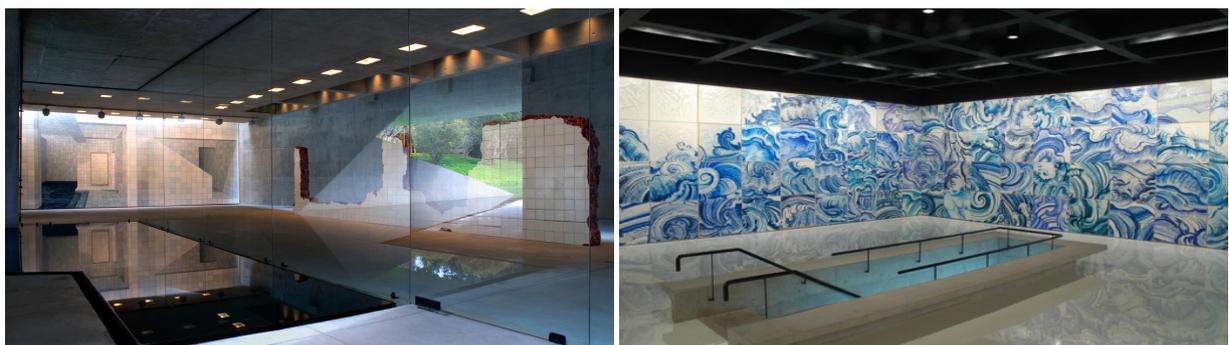
<sup>6</sup> 2003 – 2008, serigrafia sobre azulejo em um banco de 40 x 200 x 200 cm.



Figuras 13 e 14, detalhe do espelho d'água e *Panacea phantastica*, 2003 – 2008 serigrafia sobre azulejo | Galeria Adriana Varejão. Fonte: <http://www.tacoa.com.br/> e <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-adriana-varejaol/>, respectivamente.

A composição visual à medida que se continua o percurso é intrigante. Os reflexos da água se associam aos dos vidros que molduram a entrada da galeria. Entrada essa que se faz por lado e cota diferentes da saída, configurando um dos elementos-chave do projeto. Do espelhamento real passa-se ao espelhamento invertido na pintura *O Colecionador*<sup>7</sup>, uma evidência clara da associação das linguagens do arquiteto e da artista. Com jogos de luz e sombras, e a utilização de uma palheta monocromática, a pintura cria um ambiente interior idealizado, propondo uma continuidade ilusória do espaço.

No interior do espaço expositivo percebe-se um muro em ruínas, que quando visto de perto revela uma profusão de vísceras, carne humana e gordura, como sua verdadeira composição estrutural. Apresenta-se assim *Linda do Rosário*<sup>8</sup>, uma escultura em que a arquitetura se associa ao corpo, inspirada no desabamento do Hotel Linda do Rosário no centro do Rio de Janeiro em 2002. Esse cenário se repete no teto do andar superior visto pelo pé direito duplo. *Carnívoras*<sup>9</sup> é a representação de tais plantas através de uma série de cinco grandes telas que retomam a tradição da pintura de forro.



Figuras 15 e 16, *Linda do Rosário* – 2004, óleo sobre alumínio e poliuretano e ao fundo *O colecionador* – 2008, óleo sobre tela; e *Celacanto provoca maremoto*, 2004-2008 óleo e gesso sobre tela, respectivamente | Galeria Adriana Varejão. Fonte: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-adriana-varejaol/>, respectivamente.

O acesso ao segundo espaço expositivo faz-se por meio de uma escada que emerge do espelho d'água e desemboca (LARA et al., 2011) no centro da sala dedicada a obra

<sup>7</sup> 2008, óleo sobre tela.

<sup>8</sup> 2004, óleo sobre alumínio e poliuretano.

<sup>9</sup> 2008, óleo e gesso sobre tela.

Celacanto provoca maremoto<sup>10</sup>. Das quatro paredes revestidas por pinturas dispostas lado a lado, apenas uma foi exposta na Fundação Cartier em Paris, sendo as outras três construídas exclusivamente para a galeria. O visitante é inserido em uma imagem marítima, representada pelas pinturas em vários tons de azul nas paredes, e intensificada pela cor preta do teto e o piso extremamente branco e reflexivo. Uma rampa que circunda um túnel descoberto no perímetro de três faces do cubo, liga o espaço expositivo do maremoto a calmaria da cobertura.



Figuras 17 e 18, *Passarinhos – de Inhotim a Demini*, 2003 – 2008 pintura sobre azulejo; e detalhe da plataforma da cobertura | Galeria Adriana Varejão. Fonte: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-adriana-varejao/> e <http://www.tacoa.com.br/>, respectivamente.

Na chegada a cobertura encontra-se a obra *Passarinhos – de Inhotim a Demini*<sup>11</sup>. A amplitude do céu e da natureza e um enorme banco de azulejos com figuras de pássaros representados, concluem o percurso da obra em uma clara referência a um ritual de passagem: a travessia do Hades, a subida tumultuada pelo maremoto, o alcance da redenção celeste. Finalizando o percurso, uma passarela interliga, em nível, a cobertura e a saída.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O modelo de Inhotim, distante dos museus urbanos, em que os artistas exibem suas obras de forma muito particular, faz do Instituto um centro capaz de desenvolver novas experiências, além de imagens individuais e imagens coletivas. As obras, galerias e pavilhões inseridas em meio a jardins e parques, possibilitam uma nova relação espacial entre arte e arquitetura.

É claro o diálogo nas arquiteturas do Inhotim, em que o edifício não se submete a obra e não perde sua expressão própria. É uma relação bilateral de troca de sensações e imagens. O significado criado pela imagem é na verdade a percepção e a experiência vivida no uso dos espaços e lugares. Tal uso é o significado da experiência e sua manifestação é a apropriação do espaço, convertido em lugar específico.

Por ser um espaço em constante transformação e expansão, esta sujeito a alterações da imagem de seu lugar, construída por meio da sobreposição das imagens

<sup>10</sup> 2004 – 2008, óleo e gesso sobre tela.

<sup>11</sup> 2003 – 2008, pintura sobre azulejo.

individuais dos visitantes. A tríade – Jardim Botânico, Galerias e Esculturas – não só constrói a paisagem como constrói experiências únicas e memoráveis aqueles que visitam o Instituto de Arte Contemporânea do Inhotim.

#### **REFERÊNCIAS:**

- ANDO, Tadao. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 493-498;
- FERRARA, Lucrécia d'Alessio. *Os significados urbanos*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2000, p.115-131;
- LAMAS, José M. Ressano Garcia. *Morfologia Urbana e desenho da cidade*. Fundação Calouste de Gulbenkian, 2000;
- LARA, Fernando; SERAPIÃO, Fernando; WISNIK Guilherme. *Inhotim: Arquitetura, arte e paisagem*. Revista Monolito, n.4, agosto/setembro. São Paulo: Monolito, 2011;
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Traduzido por Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 1997;
- MONTANER, Josep. M. *A modernidade superada – arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001;
- PALLASMAA, Juhani. *A imagem corporificada: imaginário e imaginação na arquitetura*. Porto Alegre: Bookman, 2013, p.118-139;
- PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011, p.9-68;
- SCHULZ, Christian Norberg. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 443-461;
- SILVA, Fernando Pedro da. *Arte Pública: Diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte, Ed. C/ Arte, 2005.