

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV

THAIS MITSUNAGA ABONIZIO

ESPAÇO E LUZ EM LYGIA PAPE: A SÉRIE TTÉIA

FLORIANÓPOLIS

2023

THAIS MITSUNAGA ABONIZIO

ESPAÇO E LUZ EM LYGIA PAPE: A SÉRIE TTÉIA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Artes Visuais, do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Alice Viana Bononi.

FLORIANÓPOLIS

2023

ABONIZIO, Thais Mitsunaga. **Espaço e luz em Lygia Pape: A série Ttéia**. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina. Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Alice Viana Bononi - CEART/UDESC

Membros:

Prof^a. Dr^a. Karine Daufenbach. /UFSC

Prof^a. Dr^a. Beatriz Goudard - CEART/UDESC

Florianópolis, 31 de julho de 2023

AGRADECIMENTOS

Expresso minha gratidão aos meus pais pelo apoio singelo e silencioso durante esta pesquisa.

Sou imensamente grata à Professora Alice Viana Bononi, que esteve presente nessa jornada e que se tornou uma força motriz durante a minha escrita. Em momentos em que pensei em desistir, ela me lembrou do propósito da escrita e do quão forte podemos ser em tempos turbulentos. Obrigado por ter sido mais do que uma professora e por ter ultrapassado os limites dos seus papéis. Obrigado, assim como Lygia Pape, por ter sido uma semente transformadora.

Sou grata à minha banca, composta pela professora Karine Daufenbach e a professora Beatriz Goudard, que proporcionaram contribuições valiosas ao meu trabalho. Agradeço à UDESC, e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela oportunidade de cursar o mestrado e ter tido o contato com excelentes docentes que contribuíram significativamente para a minha formação.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES e aos investimentos de governos progressistas, que tornaram possível a implementação de programas que contribuem para o desenvolvimento da educação e da pesquisa. Graças a eles, pude realizar esta pesquisa e vivenciar pessoalmente a obra discutida, o que contribuiu de forma imensurável para o desenvolvimento deste trabalho.

Expresso meu agradecimento a todos os amigos próximos que acreditaram no meu potencial e que estiveram presentes nesta etapa de minha vida e da carreira acadêmica. Em especial, agradeço ao meu grande amigo e revisor, João Victor, que sempre me acolheu com calma, serenidade e empatia, demonstrando atenção e disposição para a escuta.

Agradeço ao Felix pela proximidade, conexão, troca e confiança. Obrigado pelo apoio constante e pelo carinho em ser meu companheiro nessa caminhada que decidimos trilhar juntos.

Por fim, expresso minha gratidão a Lygia Pape. Seu trabalho é “semente permanentemente aberta”, que me permitiu reconhecer, nos meus próprios sentidos, um retorno às minhas próprias potencialidades e fraquezas. Com Pape, me aproximo pela luz e pelo espaço, que me trazem, como reflexão, que tudo que me fascina, já foi presença ou ausência no passado. Obrigado, artista-semente.

*Art is my way of understanding
the world.*

— Lygia Pape

RESUMO

Este estudo analisa a série de obras intitulada *Ttéias*, criada pela artista brasileira Lygia Pape (1927-2004), com destaque para a obra *Ttéia 1C*, que atualmente é parte do acervo do Instituto Inhotim em Brumadinho, Minas Gerais. O objetivo deste trabalho é contextualizar essa série dentro das reflexões sobre o espaço desencadeadas pelas vanguardas do século XX e seus desdobramentos contemporâneos. Com uma produção artística coerente e tematicamente consistente, Pape buscou manipular o espaço arquitetônico e a luz, explorando suas propriedades físicas e sensoriais e buscando um equilíbrio entre a materialidade e sua dimensão metafísica, como evidenciado em *Ttéia 1C*. Nessa obra, que em grande medida é um desdobramento de suas investigações espaciais neoconcretas, a artista estabelece uma interdependência entre espaço, tempo e luz, a partir da experiência corporal do indivíduo. Argumenta-se aqui que, apesar da experiência corporal ser um elemento fundamental da obra, *Ttéia 1C* desvia-se em parte dos pressupostos do neoconcretismo, na medida em que torna esta experiência um fato ambíguo.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Espaço; Luz ; Lygia Pape

ABSTRACT

This study analyzes the series of works titled *Ttéias*, created by Brazilian artist Lygia Pape (1927-2004), with a focus on the artwork *Ttéia 1C*, currently part of the collection at the *Inhotim Institute* in Brumadinho, Minas Gerais. The objective of this research is to contextualize this series within the reflections on space triggered by the 20th-century avant-gardes and their contemporary developments. With a coherent and thematically consistent artistic production, Pape sought to manipulate architectural space and light, exploring their physical and sensory properties, aiming for a balance between materiality and its metaphysical dimension, as evidenced in *Ttéia 1C*. In this work, which is largely an extension of her neo-concrete spatial investigations, the artist establishes an interdependence between space, time, and light, based on the individual's bodily experience. It is argued here that, despite the bodily experience being a fundamental element of the artwork, *Ttéia 1C* deviates in part from the assumptions of neo-concretism, as it renders this experience ambiguous.

Keywords: Contemporary art; Space; Light; Lygia Pape.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1. BILL, Max. <i>Unidade tripartida</i> , 1948-1949. Aço inoxidável. 113,5 cm x 83 cm x 100 cm..... | 33 |
| Figura 2. PAPE, Lygia. <i>Tecelares</i> , 1958. Impressão em xilogravura em papel japonês de arroz. 29.8 x 43.2 cm..... | 35 |
| Figura 3. CORDEIRO, Waldemar. <i>Ideia visível</i> , 1956. Tinta e massa sobre madeira. 100 x 100 cm..... | 37 |
| Figura 4. OITICICA, Hélio. <i>Metaesquema</i> , 1958. Guache sobre cartão, 68 x 50 cm..... | 39 |
| Figura 5. CLARK, Lygia. <i>Bicho linear</i> , 1960. Alumínio. Dimensões variáveis..... | 43 |
| | 43 |
| Figura 6. PAPE, Lygia. <i>Roda dos prazeres</i> , 1968. Porcelana, anilinas, sabores, conta-gotas. Dimensões variadas..... | 45 |
| Figura 8. Projeto para <i>Ttéia 1C</i> , 2002 - 2003. Grafite, lápis de cor, tinta à base de gel e tinta hidrocor sobre papel..... | 48 |
| Figura 10. Galeria Lygia Pape no Instituto Inhotim, Brumadinho..... | 50 |
| Figura 11. PAPE, Lygia. <i>Ttéia 1C</i> , 2002. Fio metalizado, pregos, madeira, luz. Dimensões variáveis..... | 53 |
| Figura 12. PAPE, Lygia. <i>Relevo</i> , 1954/1956. Guache e têmpera sobre papelão sobre madeira. 40 x 40 x 5 cm..... | 57 |
| Figura 13. PAPE, Lygia. <i>Relevo</i> , 1954/1956. Guache e têmpera sobre papelão sobre madeira. 40 x 40 x 5 cm..... | 58 |
| Figura 14. PAPE, Lygia. <i>Tecelares</i> , 1958. Impressão em xilogravura em papel japonês de arroz. 29.8 x 43.2 cm cada..... | 60 |
| Figura 15. PICASSO, Pablo. <i>Guitarra</i> , 1912-1913. Instalação de metal e fio de ferro. 77,5 x 35 x 19 cm..... | 62 |
| Figura 16. PICASSO, Pablo. <i>Guitarra</i> , 1913. Carta colada, carvão, tinta, gesso sobre papel azul sobre papelão. 66,4 X 49,6 cm..... | 63 |
| Figura 17. BRAQUE, Georges. <i>Natureza-Morta com Ás de Paus</i> , 1913. Óleo, realçado com lápis e carvão sobre tela, 81 x 60 cm..... | 66 |

| | |
|--|-----|
| Figura 18. RODIN, Auguste. <i>Monumento a Balzac</i> , 1898. Bronze. 282 x 122.5 x 104.2 cm..... | 68 |
| Figura 19. <i>Livro da Criação</i> (detalhes), Lygia Pape, 1959..... | 71 |
| Figura 20. PICASSO, Pablo. <i>Natureza-morta com Cadeira de Palhinha</i> , 1912. 29 x 37 cm. Pintura a óleo sobre tela encerada, emoldurada com corda..... | 72 |
| Figura 21. TATLIN, Vladimir. <i>Contra Relevo de Canto</i> , 1914-1915. Ferro, cobre, madeira, cordas. 71 x 118 cm..... | 73 |
| Figura 22. PAPE, Lygia. <i>Amazonino Vermelho</i> , 1989/2003. Pintura automotiva em ferro. 130.2 x 49.8 x 68.6 cm..... | 75 |
| Figura 23. GABO, Naum. <i>Cabeça No. 2</i> . 1916. Aço inoxidável. 177.8 x 137.8 x 121.9 cm..... | 76 |
| Figura 24. PAPE, Lygia. <i>Ttéia nº1</i> , 1979. Fio metalizado, pregos, madeira, luz. Dimensões variáveis..... | 78 |
| Figura 25. PAPE, Lygia. <i>Ovo</i> , 1967. Performance na praia da Barra da Tijuca, 1967, Filme Super 8, convertido para digital, colorido, com som, 1'35"..... | 81 |
| Figura 26. PAPE, Lygia. <i>Divisor</i> , 1968. Performance na Favela da Cabeça, Rio de Janeiro, 1967. Filme Super 8, convertido para digital, colorido, sem som, com duração de 3 minutos e 36 segundos..... | 84 |
| Figura 27. FONTANA, Lucio. <i>Conceito espacial</i> , 1960. Óleo sobre tela. 50.48 x 73.02 x 11.16 cm..... | 85 |
| Figura 28. OITICICA, Hélio. <i>Parangolé capa 11 – Incorporo a revolta</i> , 1967. Tinta plástica sobre tecido. 67 x 73,5 cm..... | 88 |
| Figura 29. LEWITT, Sol. <i>Cinco Estruturas Modulares</i> , 1972. Tinta branca de esmalte em madeira. 62 x 98 x 62 cm..... | 90 |
| Figura 30. PAPE, Lygia. <i>Ttéia 1C, Metálico</i> , 2003. Cobre banhado a ouro..... | 91 |
| Figura 31. PAPE, Lygia. <i>Ttéia 1C</i> , 2002. (detalhes). Fio metalizado, pregos, madeira, luz. Dimensões variáveis..... | 95 |
| Figura 32. SERRA, Richard. <i>Arco inclinado</i> , 1981. Aço corten 366 x 3751 x 6 cm. Instalação no Federal Plaza, Nova York. | 98 |
| Figura 33. OITICICA, Hélio. <i>Éden</i> , 1968. Água, areia, folhas, plantas, pedras, estruturas em madeira..... | 102 |

| | |
|---|-----|
| Figura 34. CLARK, Lygia. <i>A casa é o corpo</i> , 1968. Tecido, Pvc, Espelho..... | 105 |
| Figura 35. PAPE, Lygia. <i>Wanted</i> , 1974. Instalação digital..... | 108 |
| Figura 36. PAPE, Lygia. <i>Ttéia 1C</i> , 2002. (detalhes). Fio metalizado, pregos, madeira, luz. Dimensões variáveis..... | 110 |
| Figura 37. CARAVAGGIO. <i>O chamado de São Mateus</i> , 1599-1600. Óleo sobre tela. 322 x 340 cm..... | 116 |
| Figuras 38. PAPE, Lygia. <i>Tecelares</i> , 1958. Impressão em xilogravura em papel japonês de arroz. 29.8 x 43.2 cm cada..... | 118 |
| Figuras 39. PAPE, Lygia. <i>Tecelares</i> , 1958. Impressão em xilogravura em papel japonês de arroz. 29.8 x 43.2 cm cada..... | 119 |
| Figura 40. STELLA, Frank. <i>Getty Tomb</i> , 1967. Esmalte preto sobre tela 38 x 57,7 cm..... | 122 |
| Figura 41. STELLA, Frank. <i>Gavotte</i> , 1967. Litografia em Papel Gemini. 25.4 x 40.64 cm..... | 123 |
| Figura 42. SACILOTTO, Luiz. <i>Concreção 7553</i> , 1974. Óleo sobre tela, 52,5 cm x 75 cm..... | 125 |
| Figura 43. PAPE, Lygia. <i>Ttéia, n.º 7</i> , 1991. Pirâmide de madeira, luz, pigmento azul, tecido. Dimensões variáveis..... | 127 |
| Figura 44. MOHOLY-NAGY, László. <i>Light Space Modulator</i> , 1930. Alumínio, aço, latão niquelado, outros metais, plástico, madeira e motor elétrico. 151.1 x 69.9 x 69.9 cm..... | 130 |
| Figura 46. PAPE, Lygia. <i>O olho do Guará (n.13)</i> . 1984. Pele sintética, gesso e luminária de neon. 60 x 60 x 4 cm..... | 134 |
| Figura 47. FLAVIN, Dan. <i>Sem título (para Barnett Newman)</i> , 1971. Luzes fluorescentes azuis, vermelhas e amarelas. 243.8 x 121.9 cm..... | 136 |
| Figura 48. PAPE, Lygia. <i>Faca de luz</i> , 1975. Dimensões variáveis..... | 138 |
| Figura 49. FLAVIN, Dan. <i>Ursula's One and Two Picture 1/3</i> , 1964. Tubos de luz fluorescentes. Dimensões Variadas..... | 141 |
| Figura 50. TURRELL, James. <i>Bridget's Bardo</i> , 2009. Instalação de elementos luminosos. Dimensões variáveis..... | 143 |

- Figura 51. ELIASSON, Olafur. *Din blinde passager* (Passageiro cego), 2010. Lâmpadas fluorescentes, lâmpadas monofrequência (amarelas), máquina de fumaça, ventilador, madeira, alumínio, aço, tecido, folha de plástico. Dimensões variáveis. s..... 145
- Figura 52. PAPE, Lygia. *Ttéia 1C*, 2002. (detalhes). Fio metalizado, pregos, madeira, luz. Dimensões variáveis..... 146

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 15 |
| 2 FORMA..... | 27 |
| 2.1 Raiz, razão geométrica..... | 30 |
| 2.2 Corpo a corpo com a expressão..... | 41 |
| 3 ESPAÇO..... | 53 |
| 3.1 A obra e o espaço real..... | 57 |
| 3.2 Arte e corpo, arte e vida..... | 80 |
| 3.3 Espaço como lugar simbólico..... | 93 |
| 4 LUZ..... | 110 |
| 4.1 Luz e sombra..... | 114 |
| 4.2 Luz como matéria..... | 127 |
| 4.3 Luz como transcendência..... | 139 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 149 |
| REFERÊNCIAS..... | 153 |

1 INTRODUÇÃO

Ao longo da História da Arte, as categorias de *espaço* e de *luz* constituíram o objeto de investigação nos trabalhos de artistas em movimentos artísticos diversos. Durante os múltiplos períodos que compõem esse campo de estudos e de produção, novos conceitos e significados foram atribuídos aos fenômenos destacados, sendo posteriormente colocados em discussão. Os reflexos desses debates, cabe ressaltar, ecoam até hoje.

De fato, a questão espacial tem sido tratada através de diferentes concepções científicas e filosóficas no decorrer dos séculos, com frequência apresentando abordagens divergentes. Se até quarenta anos atrás o conceito de *espaço*, conforme Jammer e Ribeiro (2009, n/p), ainda se estabelecia como “uma questão em aberto”, mais recentemente os avanços na filosofia do espaço físico na modernidade se utilizam do conceito einsteiniano no que concerne à natureza do espaço ou do “caráter espacial da realidade”, tal qual exposto por Einstein e replicado por Jammer e Ribeiro (2009, n/p): “não existe espaço sem campo”. Em outras palavras, o espaço e o campo estão interconectados, não podendo, atualmente, ser considerados separadamente. Efetivamente, essa é uma das premissas fundamentais da teoria da relatividade de Einstein.

Ao tratar da questão no campo da arte, é pertinente realizar uma breve genealogia do *espaço* e da *luz* na História da Arte, para que seja possível elencar períodos antecedentes fundamentais a este trabalho, de modo a observar os efeitos do passado no paradigma espacial do século XX e, ainda, analisar a luz como possibilidade de criação. Cabe apontar, então, que foi decisivo, nas chamadas vanguardas históricas, o distanciamento de tradições naturalistas e a percepção da tela como suporte bidimensional. No que concerne à configuração espacial no contexto, Argan (1992, p. 427) esclarece:

O espaço não é nada que exista em si, é a realidade ordenada e configurada na consciência; desse modo, não pode existir nada de incerto, ilusório ou alusivo na forma do espaço. As únicas dimensões certas, na realidade, são a altura e a largura, que se traduzem respectivamente na vertical e na horizontal: a terceira dimensão é ilusória.

Muitos artistas buscaram, com propósito, o rompimento com os modelos clássicos, rejeitando a ideia de um espaço tridimensional como representação ilusionista da realidade. Além disso, com frequência os artistas modernos procuraram romper as relações espaciais tradicionais entre a obra de arte e o espectador, na busca pelo envolvimento direto do público na criação e interpretação da obra, confundindo os limites entre os trabalhos produzidos de arte e seus espaços circundantes.

De modo geral, é na segunda metade do século XX, durante a década de 1950, que temas referentes ao espaço e a luz se tornam mais recorrentes no meio artístico brasileiro. Os movimentos conhecidos como *Concretismo* e *Neoconcretismo* são vistos como um símbolo entusiástico, uma promessa quanto ao desenvolvimento da indústria no Brasil. Nesse processo, questões relacionadas à valorização da cultura nacional e ao desprendimento de questões figurativas na arte trouxeram contribuições para também pensar plasticamente a dinâmica espacial.

Diante do cenário em questão, uma artista que esteve engajada, ao longo de sua trajetória, em debates que passaram a refletir sobre espaço e luz foi a artista brasileira Lygia Carvalho Pape. Atuando junto ao *Concretismo* e, mais tarde, ao *Neoconcretismo*, devido às divergências teóricas e estéticas entre os grupos paulista e carioca, Pape possuiu papel ativo na formulação de ideias e concepções que resultaram, em 1959, na publicação do *Manifesto Neoconcreto*. Tal documento, que se configura como marco inicial do movimento no Brasil, foi redigido e assinado por Ferreira Gullar, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape, o documento resulta na *1ª Exposição de Arte Neoconcreta* do país, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, também em 1959. Ainda nesse mesmo ano, o *Manifesto Neoconcreto* é publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*.

Artista fluminense, natural de Nova Friburgo, Pape articulou de maneira plural, por mais de cinco décadas, os campos da arte, atuando como gravadora, pintora, designer e diretora de cinema, sendo considerada, atualmente, uma das maiores artistas brasileiras. Sua obra se encontra no limiar entre o moderno e o contemporâneo, com uma produção que trouxe a

liberdade de experimentação em linguagens consideradas emergentes durante a década de 1950 e que, por sua vez, incorporaram ativamente a postura do público, como o *happening* e a *body art*, a título de exemplo.

Suas investigações, conduzidas por movimentos artísticos europeus, mas também por uma ufania (ainda que breve) proporcionada pela elite de empresários brasileiros — que, impulsionados pela vitória do exército brasileiro em relação ao eixo na *Segunda Guerra Mundial*, decidem renovar e financiar aspectos culturais do país, incluindo a arte brasileira, para que o Brasil se encaixasse novamente no circuito artístico internacional — surgiram no fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, e abordam questões sobre a forma pura geométrica, a industrialização e a presença da tecnologia na revitalização e na automação dos centros urbanos.

Pape tinha, como premissa, a superação dos suportes artísticos tradicionais. Tornou-se pioneira no fluxo de materiais que utilizava em suas obras, envolvendo de modo incessante sua produção na renovação da arte brasileira na segunda metade do século, propondo uma reinterpretação do vocabulário concretista europeu. A artista não se prendia a uma linguagem somente. De fato, como indica Vanessa Machado (2008), o trabalho de Pape se insere em um trânsito de linguagens, que consistia em resolver a questão formal em mente e transpassá-la ao suporte considerado mais pertinente ao tema trabalhado.

Ao longo de sua vida, a artista também se envolveu com o mundo acadêmico, tendo se graduado como Bacharel em Filosofia, campo no qual se voltou para as discussões vinculadas à cultura e às identidades nacionais. Posteriormente, tornou-se Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), defendendo a dissertação intitulada *Catiti catiti na terra dos brasis*, na qual, em diálogo com a obra de Mário Pedrosa, abordou o problema da crise da arte no mundo contemporâneo. Na pesquisa em questão, Pedrosa foi definido por Pape (1980, p. 2) como “crítico de arte admirável, homem de filosofia, pensador de convicções profundas e definidas e militante político”. A artista atuou, ainda, como docente, lecionando, entre 1968 e 1970, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ); entre 1976 e 1977, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage; entre 1973 e 1989,

na Faculdade de Arquitetura Santa Úrsula; e, entre 1982 e 2004, na Escola de Belas Artes da UFRJ.

Contudo, é importante salientar que apesar de seu grande papel na arte brasileira e de um recente reconhecimento no cenário internacional, Pape geralmente é investigada juntamente a outros artistas em dissertações e teses, de modo que as pesquisas que tratam especificamente de suas obras são ainda escassas. Cabe, então, um levantamento direcionado a autoras/es que, em suas pesquisas, tratam somente da produção de Pape, para que se possa compreender em partes a fortuna crítica da artista, cuja produção é comparável à de colegas como Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1988), que se destacaram na transição da arte brasileira ao período contemporâneo. Para tal análise, o período temporal foi estabelecido a partir da última década, compreendendo pesquisas elaboradas entre os anos de 2012 e 2022.

Foi constatado que as temáticas predominantes sobre a produção de Lygia Pape dizem respeito a sua relação com o contexto urbano, abordando tanto o impacto da industrialização no contexto fabril, com o desenvolvimento tecnológico observado no Brasil em meados da década 1950, quanto sua relação com a cidade (entendida como “andarilha”), tendo a urbe como lugar de deslocamento, criação, experimentação e vivência artística.

A título de exemplo, a dissertação de Vanessa Machado (2008), intitulada *Lygia Pape: Espaços de ruptura*, explora o contexto urbano pautado na investigação da produção da artista, tendo como objeto de análise os trabalhos concretos e neoconcretos elaborados por ela entre as décadas de 1950 e 1960, tais como as xilogravuras *Tecelares* (1955-1959), além das obras *Livro da criação* (1959) e *Balés neoconcretos* (1958-1959). Machado também discorre sobre as relações que Lygia Pape estabelece com as condições da nacionalidade brasileira no quesito das culturas populares e indígenas, bem como no que concerne aos elementos culturais que caracterizam os espaços urbanos onde se inserem os indivíduos de uma nação. Para tanto, são discutidas obras como o projeto *Eat me: a gula ou a luxúria?* (1976), bem como os filmes *Wampirou* (1974) e *Carnival in Rio* (1974).

A investigação de Machado (2008) merece destaque, uma vez que traz obras de períodos específicos da produção da artista, não como modo de aproximação e homogeneização, mas como reflexo de uma vasta produção que pode ser ainda mais explorada. Efetivamente, a pesquisadora descreve de modo detalhado sua transição e posição crítica aos movimentos artísticos e políticos do final do século XX, salientando que as obras de Pape explicitam um conjunto de projeto cultural moderno.

Machado (2008) explora, ademais, as propostas que surgem na produção artística de Pape a partir da década de 1960 e as mudanças de paradigma em relação aos suportes artísticos desse período, expressas em propostas artísticas como *Ovo* (1968), *Divisor* (1968) e *Roda dos prazeres* (1968), de caráter predominantemente coletivo. Nelas, a arte se torna um objeto público, sendo essa esfera o que possibilita suas transformações e relações com a cidade. Tal caráter coletivo, vale dizer, relaciona-se com o movimento conhecido como *Neoconcretismo*. Nesse contexto, portanto, a cidade é concebida como um local passível de interferências.

Outra abordagem observada diz respeito aos estudos sobre a transição de Lygia Pape do modernismo à arte contemporânea, verificada, por exemplo, na dissertação de mestrado de Caroline Souza (2013). Intitulada *A pele de todos: o divisor como síntese do percurso de Lygia Pape*, a pesquisa dá continuidade aos possíveis diálogos com os trabalhos de participação coletiva da artista. A obra *O divisor* é descrita por Souza (2013) em sua estrutura material e conceitual, sendo destacadas pela autora relações da produção de Pape com o espaço urbano.

Retornando à produção acadêmica de Vanessa Machado, anteriormente citada, sua tese de doutorado *Dos "Parangolés" ao "Eat me: a gula ou a luxúria?" - mutações do "popular" na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970*, defendida em 2014, dedica-se à relação que os trabalhos de Lygia Pape estabelecem com aspectos populares culturais brasileiros, incluindo aspectos controversos relacionados à industrialização e à mecanização que estão inseridos no processo da obra concreta. Nela é abordada, ainda, a relação com a cultura do morro e a espacialidade da favela, citando também Hélio Oiticica como

um artista que dialoga com saberes populares no Brasil. Além disso, sua pesquisa ressalta temas como a história do Brasil, subjetividades femininas e o urbano contemporâneo no que diz respeito à cultura consumida em massa no trabalho de Pape. A esse respeito, a série *Tecelares* (1955-1959) é evidenciada em função de suas aproximações com técnicas resgatadas do imaginário cultural brasileiro, tais como as gravuras e as literaturas de cordel.

Por sua vez, Viviane Merlino Rodrigues (2017), em sua tese de doutorado, cujo título é *Caminhos Transversais: Análise da Tese de Doutorado de Décio Pignatari e da Dissertação de Mestrado de Lygia Pape*, dedica-se às pesquisas de Pignatari e de Pape, entendendo-as como buscas por uma arte construtiva e industrial na construção dos chamados “objetos-bens-de-consumo”. Rodrigues (2017) ressalta a observabilidade das concepções fenomenológicas de Merleau-Ponty na obra de Pape, indicando a relação intrínseca entre o percurso profissional e a trajetória acadêmica da artista.

Finalmente, a tese de doutorado de Priscilla Nanini (2017), denominada *Palavra e imagem: possíveis diálogos no universo do livro de artista*, propõe uma aproximação com a obra de Pape a partir de perspectivas oriundas da diagramação e do design gráfico. Trata-se de uma pesquisa que enfatiza a necessidade de compreender os aspectos do alfabetismo formal por meio de obras que ultrapassam as fronteiras atribuídas a suportes e meios tradicionais relacionados a esse processo, tal como a literatura formal. Os livros de Pape, neste trabalho, assumem local de objeto arte, dando lugar a uma nova linguagem. Desse modo, Nanini (2017) procura na poesia concreta aspectos formais e sonoros da palavra que se desdobram em novas linguagens e que possibilitam relações entre a literatura e as artes. Nesse sentido, a obra de Lygia Pape abordada trata de caixas de poesia, nas quais a artista busca a relação entre palavra, imagem e tridimensionalidade. Nelas, a leitura é ampla e sem medidas de posicionamento, de maneira que as narrativas construídas são vistas a partir das formas, páginas e objetos.

Por fim, destaca-se a produção no que diz respeito a livros, textos ensaísticos e catálogos provenientes de exposições publicadas nos últimos anos. Chama a atenção, de início, que Frederico Moraes não tenha escrito livros exclusivamente sobre a artista plástica. No entanto, é possível localizar referências à obra e à trajetória da artista em textos e ensaios escritos pelo autor, que podem ser encontradas em publicações como *Experiência neoconcreta* (2007), organizada por Ferreira Gullar, que relata as etapas de formação dos artistas do chamado “grupo carioca”, desde a ruptura com os concretos paulistas.

Outro exemplo bibliográfico que localiza Pape junto a outros artistas concretos e neoconcretos é encontrado na publicação *Projeto Construtivo Brasileiro*, escrito por Aracy Amaral (1977), no qual a autora oferece uma visão abrangente da carreira de Pape e de seu lugar na cena artística brasileira. O livro inclui suas principais obras e exposições, representadas por uma ampla gama de imagens. Vale ressaltar, de igual modo, a publicação da coleção *ABC – Arte Brasileira Contemporânea* (1983), dedicada inteiramente a Lygia Pape, na qual são incluídos textos assinados pela artista e por Hélio Oiticica, pelo crítico Mário Pedrosa e, ainda, um poema de Luis Otávio Pimentel. Nessa publicação, os textos procuram sintetizar obras-chave de sua carreira, desde a série *Tecelares* até *Espaços Imantados*. Já Denise Mattar (2003), em *Lygia Pape: Intrinsecamente Anarquista*, realiza uma introdução à artista, destacando o caráter extenso e vigoroso de sua produção.

A coletânea de trabalhos reunidos em *Gávea de tocaia*, idealizada nos anos 2000, reúne a produção da artista juntamente a textos sobre suas obras a partir da ótica de autores e de críticos de renome. Nessa antologia, o crítico e pesquisador britânico Guy Brett, que esteve presente e acompanhou a produção de Pape desde meados da década de 1950, no texto *A Lógica da Teia*, reproduz a declaração de Hélio Oiticica (2000, p.304) sobre a artista, para quem Pape era uma “semente permanentemente aberta”, “porque suas obras são centros de energia aguardando o momento de irromper”. O livro em questão traz uma análise aprofundada da obra Pape e de seu lugar no cenário artístico brasileiro, abrangendo seus primeiros anos como membro

dos movimentos concreto e neoconcreto, assim como seus trabalhos posteriores, incluindo suas instalações e performances. Em seu texto dedicado à artista, Oiticica aborda a característica de obra aberta e manipulável tanto ressaltada por ele. Além disso, tanto Oiticica quanto Brett evidenciam a importância do trabalho de Pape para a arte brasileira no século XX e para períodos posteriores.

Por sua vez, o catálogo *Lygia Pape: Espaços Imantados*, resultante da mostra histórica apresentada no Museu Reina Sofia e na Serpentine Gallery entre os anos 2011-2012, é tido como a primeira publicação em inglês sobre a artista. Publicado em 2011, o catálogo é constituído por diversos ensaios, além de um amplo panorama da obra de Pape, no qual é posta em destaque a percepção de espaço nas obras da artista, assim como a maneira como Pape o utilizou como ferramenta para explorar diferentes dimensões da arte.

De modo similar, outra obra oriunda do contexto internacional é o catálogo *Lygia Pape: A Multitude of Forms* (2017), derivado de uma exposição realizada no The Met, em Nova York. Organizado por Iria Candela e Glória Ferreira, o catálogo apresenta, além de ensaios de historiadores da arte da América do Norte e da América do Sul, duas entrevistas anteriormente não traduzidas com a artista, bem como uma cronologia ilustrada de sua trajetória. O livro pode ser compreendido como uma prova da importância significativa de Pape para a arte brasileira e para o cenário artístico latino-americano como um todo, assim como de sua posição como uma figura importante na vanguarda internacional. O conteúdo apresentado abrange seus primeiros anos nos movimentos concreto e neoconcreto, além de seus trabalhos posteriores, incluindo seus filmes e suas instalações experimentais.

Ainda no contexto internacional, é possível destacar, mais recentemente, a publicação *Lygia Pape: The Skin of All* (2022), que reúne ensaios de diversos autores, tais como Briony Fer, Paulo Herkenhoff, Paula Pape (filha da artista) e Michelle Sommer, dentre outros pesquisadores, que descrevem um arco de engajamento criativo e político contínuo na trajetória de Pape, enfatizando as afirmações do sensual e do compartilhado, uma

característica fundamental da obra de arte experimental, política e participativa da artista. De modo geral, então, os livros citados procuram fornecer uma riqueza de informações sobre a produção de Lygia Pape e suas contribuições para o mundo da arte.

Atualmente, Pape possui em torno de 384 exposições, entre elas individuais e coletivas, incluindo póstumas, sendo a mais recente *The Skin of All¹* realizada no museu de arte moderna Kunstsammlung, na Alemanha, em 2022, que buscou reunir obras célebres da artista brasileira em uma retrospectiva de sua carreira. Dentre outras obras, estiveram presentes nessa exposição, conforme divulgação compartilhada em redes sociais do perfil *Projeto Lygia Pape*, trabalhos como *Pintura* (1953), *Tecelares* (1953-1960), *Livro do Tempo*, *Livro da Criação* (1961-1963), e, ainda, a montagem de *Ttéia 1C* (2002).

Cabe ressaltar, em uma cronologia progressiva, suas principais exposições, sendo a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, intitulada *Concreta'56: A Raiz da Forma*, no MAM/SP, em 1956, o marco de início do movimento concreto brasileiro. No ano seguinte, em 1957, tal exposição foi apresentada novamente, dessa vez no MAM/RJ. Com alta relevância na produção artística de Pape, destacam-se também as exposições *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no MAM/RJ em 1967, e *Orgamurbana*, que se deu no MAM/RJ em 1968.

O trabalho de Pape foi pautado na liberdade com que experimentou e manipulou as diversas linguagens e formatos, incorporando o espectador como agente ativo. A respeito dessa característica, é possível atribuí-la às novas linguagens desenvolvidas a partir da década de 1950. Com efeito, suas obras de característica “aberta” geram, de modo contínuo, reflexões sobre a inclusão do público, que, até então, era tradicionalmente pensado como passivo, mas que, a partir de uma perspectiva ativa, passa a compartilhar a possibilidade de criação. A partir da interação e da experimentação com esses sujeitos, a construção conjunta da luz, do espaço e da arquitetura, assim como do conceito da obra como um todo, são características marcantes de seu trabalho.

¹ Em tradução livre, *A pele de todos*.

A presente pesquisa se debruça sobre as obras da série *Ttéia*, com enfoque particular sobre a instalação *Ttéia 1C* (2002), realizada na fase final da carreira de Pape. Tal instalação integra, atualmente, parte do acervo do Instituto Inhotim, localizado em Brumadinho, no estado de Minas Gerais. A série tem início com *Ttéia redes* no ano de 1977, e dela fazem parte também *Ttéia 1A* (1979), *Ttéia n.º 7* (1991), *Ttéia 1B* (2000), *Ttéia 1C* (2003) e *Ttéia 1C metálico* (2003).

De acordo com informações cedidas pelo Instituto Inhotim, a série *Ttéia* resulta do interesse da artista pelas perambulações na cidade e de suas “investigações artísticas enquanto professora na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro na década de 70” (INHOTIM, 2022), momento em que, segundo Machado (2008, p. 12), ela “explora os fluxos e as dinâmicas inerentes à temática do urbano, o inchaço da periferia, o crescimento da população (p.12)”, além do contexto repressivo da ditadura. Em especial, a instalação *Ttéia 1C* é atravessada por campos correlatos na poética de artistas pertencentes ao movimento neoconcreto, tais como: a busca incessante e efetiva do espaço da obra com o espaço real (sendo essa uma questão frequentemente reforçada por Pape em suas obras); as possibilidades entre a relação mental e sensorial na produção artística; e, por fim, a aproximação entre a arquitetura e a escultura como meio de exploração entre forma, luz e experiência espacial.

Por meio das referências bibliográficas apresentadas, foi possível constatar as temáticas citadas na produção de Lygia Pape. Todavia, não foram identificadas pesquisas que discutem a obra *Ttéia 1C*, aqui proposta como objeto principal de análise. Nos trabalhos referenciados, as discussões sobre a série *Ttéia* não são aprofundadas, sobretudo no que diz respeito às categorias plásticas do espaço e da luz no contexto das artes visuais.

Assim, esta pesquisa de mestrado se mostra pertinente precisamente por propor debates ainda não levantados acerca dessa artista. Ademais, ampliar o campo de estudo sobre parte do acervo onde *Ttéia 1C* se encontra, o Instituto Inhotim, confere relevância ao acervo do Instituto e contribui na produção de conhecimento sobre suas obras. Sob essa perspectiva, tem-se, como objetivo geral, situar a série *Ttéia* nas reflexões sobre o espaço

desencadeadas pelas vanguardas do século XX e seus desdobramentos contemporâneos. Como metodologia empregada, foi desenvolvida uma pesquisa básica, qualitativa e exploratória, baseada em referencial bibliográfico, mas também em dados obtidos *in loco*, a partir de uma visita ao Instituto Inhotim realizada em agosto de 2022, cujo intuito foi reconhecer a instalação aqui discutida, recolhendo informações sobre ela.

Ttéia 1C, de Lygia Pape, promove uma interdependência entre espaço, tempo e luz, a partir da experiência corporal do indivíduo, fato este que torna a obra herdeira das contribuições do neoconcretismo. No entanto, assume-se aqui como hipótese que, apesar da experiência corporal ser elemento fundamental de *Ttéia 1C*, a mesma desvia-se em parte dos pressupostos do neoconcretismo, na medida em que torna esta experiência um fato ambíguo. Se em experimentações neoconcretas o sujeito é quem cria a obra, e esta se faz apenas a partir dele, *Ttéia 1C* põe em xeque tal pretensão de controle do sujeito. Este nem sempre é agente participativo, por vezes faz-se necessário um distanciamento, um estranhamento, e a dúvida se impõe.

Além desta introdução, este trabalho é composto por outros três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *Forma*, contextualiza a trajetória artística de Lygia Pape, analisando sua relação com o *Concretismo* e o *Neoconcretismo* brasileiro durante as décadas de 1950 e 1960, sendo o objetivo aqui refletir sobre a valorização da forma abstrata, geométrica e da dinâmica espacial. Neste capítulo, também são discutidas as divergências teóricas entre os artistas paulistas do *Grupo Ruptura* e os artistas do *Grupo Frente* no Rio de Janeiro, que contribuíram para a dissidência neoconcreta em 1959.

No segundo capítulo, intitulado *Espaço*, são exploradas as reflexões contemporâneas sobre o espaço, situando-as no contexto das vanguardas históricas do início do século XX e nas práticas artísticas atuais. Essas considerações encontram-se presentes na obra de Lygia Pape, com destaque para sua obra *Ttéia 1C*. O caminho percorrido aqui é o de uma teia, em que os trabalhos e reflexões de Pape são entrelaçados e confrontados com contribuições das vanguardas europeias e brasileiras, buscando

estabelecer aproximações e desvios.

O terceiro e último capítulo, intitulado *Luz*, concentra-se na exploração da luz nas obras artísticas de Lygia Pape, bem como os diálogos que a artista estabeleceu com exemplos da História da Arte, a fim de avaliar possíveis referências e influências. O capítulo também dedica-se a examinar a transformação da luz como materialidade tangível até sua dissolução, adquirindo um caráter metafísico.

Por fim, nas considerações finais, são retomadas as principais questões discutidas ao longo da dissertação, com base nos objetivos estabelecidos. Pretende-se que a pesquisa aqui apresentada contribua para a criação de novas investigações acerca do trabalho de Pape e das novas formas de vivência estética promovidas por ela.

2 FORMA

Lygia Pape, artista exploratória, incorporou em sua obra características tanto do *Concretismo* quanto do *Neoconcretismo*, movimentos dos quais fez parte e que foram, por ela assimilados em sua essência. Sua arte propôs uma constante teia de relações entre forma, corpo, sentido, espaço e cidade.

Do *Concretismo*, ela observou a forma e sua articulação no espaço bidimensional. Já do movimento *Neoconcreto*, que desempenhou um papel fundamental em sua trajetória artística, destacou-se a inclusão da participação do espectador na obra e a integração da obra de arte com o espaço real. No entanto, Pape também desafiou os conceitos impostos pelo *Neoconcretismo*, questionando até que ponto ocorre o envolvimento com a obra. Assim, ela colocou em dúvida a noção, defendida pelos neoconcretistas, de total integração entre corpo e obra.

Nesse sentido, *Ttéia* pode ser entendida como uma consequência do *Neoconcretismo*, mas inaugura, em si, um novo modo espacial. De fato, dá-se, na convergência de temas trabalhados em sua produção como um todo – mas especialmente em *Ttéias* –, a discussão sobre uma nova espacialidade na arte contemporânea, que aborda questões simbólicas do indivíduo diante da experiência artística.

Neste capítulo, de caráter contextual, pretende-se discorrer sobre a trajetória artística de Lygia Pape em cruzamento com suas contribuições ao *Concretismo* e o *Neoconcretismo* brasileiro nas décadas de 1950 e 1960. As produções da artista estiveram presentes em ambas as vanguardas e servem de análise e reflexão sobre a valorização da forma abstrata, geométrica e a dinâmica espacial frente ao objeto tridimensional. Sabe-se que o contexto de surgimento da *Arte Concreta* no Brasil foi contemporâneo ao governo de Juscelino Kubitschek e seu programa de modernização “50 anos em 5”. Tratava-se de um momento desenvolvimentista, de otimismo e ênfase nos benefícios da máquina e da indústria, algo que de certo modo se refletiu também na arte.

No primeiro subitem serão analisadas as divergências teóricas que geraram a cisão entre os artistas paulistas que fizeram parte do *Grupo Ruptura* com os artistas signatários do *Grupo Frente* no Rio de Janeiro, iniciadas já com a *Exposição Nacional de Arte Concreta* em 1956. Os artistas concretistas, liderados pelo *Grupo Ruptura*, que surge em São Paulo, rompem com a figuração e com o naturalismo e se aproximam dos estudos iniciados pelos cubistas, relacionados à bidimensionalidade do suporte, à ênfase no racionalismo, à objetividade e ao afastamento da obra de arte de qualquer conotação lírica. Aqui serão investigadas as principais contribuições do concretismo por meio das produções de Lygia Pape, sendo abordadas as seguintes obras: *Tecelares* (1958), de autoria de Lygia Pape; *Unidade Tripartida* (1948-1949), de Max Bill; *Ideia visível* (1956), de Waldemar Cordeiro; e *Metaesquemas* (1958), de Hélio Oiticica.

Já o segundo subitem aborda o desenvolvimento da dissidência neoconcreta na arte e a contribuição de Lygia Pape nesse processo. Os artistas cariocas alegavam a rigidez racionalista do grupo paulista, que, por meio de sua aplicação mecânica, sobrepunha a teoria em relação à obra. Os chamados *Neoconcretos* defendiam um resgate das intenções expressivas e a liberdade da arte como experiência, almejando uma pesquisa orgânica em conjunto com o retorno da subjetividade e da experimentação ambiental e espacial na busca de uma relação entre exterior e interior. Logo, o que buscavam seria o contato vivencial com a forma a partir da análise do gesto e movimento do espectador (agora chamado *participador*), momento esse em

que a prática artística se tornaria fruto de uma produção coletiva. Neste tópico serão analisadas as seguintes obras: *Bichos* (1960), de Lygia Clark; *Roda dos Prazeres* (1968), *Espaços Imantados* (1968) e *Ttéia 1C* (2002), todas de Lygia Pape.

Como aparato teórico principal, serão utilizados ensaios de relevância para o contexto discutido, escritos por: Ferreira Gullar (*Manifesto Neoconcreto e Teoria Do Não-Objeto*); Frederico de Moraes (*Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da "Obra"*); Lorenzo Mammi (*Concreta '56: A Raiz da Forma*); e, ainda, Mario Pedrosa (*A Bienal de Cá para Lá*). Tais ensaios são apresentados nos livros *Ensaio Fundamentais: Artes Plásticas* (2010), organizado por Sérgio Cohn; *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1985), idealizado por Ronaldo Brito; e *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo* (1985), escrito por Ferreira Gullar. Há, também, outras referências de apoio.

2.1 Raiz, razão geométrica

Lygia Pape, ao longo de sua vida pessoal, apresentou pontos que podem ser compreendidos como manifestações que, posteriormente, foram expressas em sua trajetória artística. Com relação a sua infância, passada próximo ao alto do Rio Comprido, Afonso Henriques Neto (1983, n/p), no texto para o livro *Lygia Pape*, explica a relação que a artista, ainda menina, estabelecia com sua primeira casa: “a casa era o imaginário. A menina vivia dentro de uma tenda construída em seu próprio quarto, e uma das brincadeiras preferidas era jogar facas nas portas para treinar pontaria”.

Anos depois, Pape parte em mudança à Arraial do Cabo, local onde inicia seu interesse pelas artes plásticas e sua carreira como pintora, influenciada pelo “azul e a intensa luz do céu em encontro com o mar”, conforme Neto (n/p). Este autor pontua, também, que a artista se encanta novamente pela forte luminosidade ao se mudar para Petrópolis, local em que morou durante a década de 1950 e onde estudou diretamente com Fayga Ostrower, tornando-se próxima de Décio Vieira e de um grupo de pintores que se reunia no *Palácio de Cristal*. A partir dessas reuniões, indica Rodrigues (2009), Décio Vieira a apresentou a Ivan Serpa, que se tornaria seu professor e amigo.

Entre os anos de 1953 e 1954, os encontros na casa de Serpa acabaram por formar as bases para uma nova conscientização artística e política, com relação à qual Pape adquiriu progressivo destaque como integrante. O que ela buscava, aponta Rodrigues (2009, p. 68), era “uma arte clara e rigorosa, criada a partir da articulação das formas geométricas”. Pape muda-se, então, para o Rio de Janeiro. Lá estabelece uma relação ainda mais próxima com Ivan Serpa, que impulsiona, de maneira efetiva, sua trajetória no campo das artes plásticas, levando a sua profissionalização. A partir desse ponto, ela começa a frequentar encontros promovidos por artistas cariocas, que se engajaram em discussões mais aprofundadas sobre arte. Como resultado dessas pesquisas e reflexões conjuntas, surge, em 1954, o *Grupo Frente*, de vertente concreta.

Pape se autodenominava uma “artista inventora”, pois ressaltava que apenas os “artistas inventores” seriam capazes de desempenhar o papel de exploradores do novo frente às “vanguardas decadentes, cada vez mais sofisticadas e inúteis” (PAPE, 1980, p. 3). Em sua percepção, portanto, somente por meio da pesquisa e do processo criativo seria possível avançar com o *Projeto Construtivo Brasileiro*, explicado por Brito (1985, p. 65) da seguinte forma:

Vértice e ruptura da tradição construtiva brasileira (permita-se o uso dessa expressão tão discutível), o neoconcretismo em suas duas vertentes básicas tinha o projeto comum: reorganizar os postulados construtivos dentro do ambiente cultural brasileiro. O projeto era renovar a vanguarda construtiva. Uma exposição neoconcreta aparecia, então, como o ponto mais avançado e ‘livre’ da pesquisa de arte no país. Representava, é claro, uma conquista local com respeito à especificidade do trabalho de arte: algo não submetido a injunções políticas imediatas, nem a um plano ligado diretamente ao processo desenvolvimentista do país.

Aqui, faz-se necessário analisar as influências que contribuíram para a disseminação dessas novas ideias no campo cultural e político do país. No início da década de 1950, diversos fatores desempenharam um papel significativo no surgimento dessas manifestações no Brasil, onde um evento precedente determinante foi a influência do *Movimento Concreto*, criado por Theo Van Doesburg em 1930, na Europa. Segundo Gullar (1985), o objetivo desse movimento era dar um nome a uma arte que havia se libertado completamente da imitação da natureza ao questionar os pontos de vista dos artistas: “se essa pintura – então chamada de abstrata – não mais lidava com formas abstraídas da natureza, não havia motivo para chamá-la de arte abstrata” (GULLAR, 1985, p. 207).

Essa nova percepção da arte resultou, por sua vez, na incorporação de novos programas nas escolas de arte na Europa, que tinham como objetivo a negação ao abstracionismo tradicional. Duas importantes escolas nesse contexto são a Bauhaus, em que a ênfase fundamental era a formação de equipes em que a “personalidade individual se diluía em prol de uma harmonia global” (GULLAR, 1985, p. 214), e a Escola de Ulm, fundada por Max Bill (escultor e pintor que alcançou projeção internacional após a Segunda Guerra) em 1951. Ao proposições da Escola de Ulm, mostravam-se contrárias às da Bauhaus, sendo assim resumidas em seu próprio programa:

Um espírito de iniciativa que caracterizava a juventude, ensinando dentro de um sentido de colaboração, cultivando o senso de responsabilidade do jovem em relação à vida em comunidade, incentivando-o a abordar problemas de importância social e familiarizar-se com as formas de vida da era técnica em que vivemos. Os alunos trabalhavam em grupos e mantinham um contato próximo com os professores, o que garantia uma formação individual. Para serem capazes de pensar de forma metódica e trabalhar de maneira independente, eles deviam ser capazes, a qualquer momento, de justificar os trabalhos que realizavam (BILL, 1952, Apud GULLAR, 1985, p. 214).

Logo, o debate em oposição à Bauhaus residia no fato de que, no contexto da Escola de Ulm, era necessário preservar a individualidade do aluno “dentro de uma formação técnica e de equipe, permitindo que sua própria personalidade, plena capacidade de arbitrariedade, invenção e crítica florescessem” (GULLAR, 1985, p. 214).

No cenário artístico brasileiro, pode-se observar reflexos da produção concreta com o surgimento da *1ª Bienal de São Paulo*, sediada em 1951 e idealizada por Francisco Matarazzo, empresário brasileiro que, por meio de seu poder econômico, buscou colocar o Brasil em destaque no contexto artístico internacional. Entretanto, como destacado por Mário Pedrosa no texto *A Bienal de Cá para Lá* (1970), o evento surgiu como uma iniciativa momentânea, não necessariamente indicando continuidade.

Nas palavras do autor, a atitude de Matarazzo era comparável àquela de alguém que “joga uma semente de sapoti no terreiro da casa para ver se pega” (PEDROSA, 2010, p. 37). Concebida nos moldes da *Bienal de Veneza*, a *Bienal de São Paulo* teve como primeiro resultado romper o círculo fechado no qual as atividades artísticas no Brasil haviam até então se desenrolado, retirando o país de um estado de isolamento provinciano. Trata-se de um evento que proporcionou um encontro internacional no Brasil, permitindo que os artistas e o público brasileiro tivessem contato direto com o que havia de mais novo e audacioso no mundo (PEDROSA, 2010). Realizada em meio a um intenso debate entre os defensores da arte abstrata e da arte figurativa, o acervo da exposição abrangia obras tanto de origem clássica quanto de vanguardas heróicas. Foi nesse contexto que a nova arte concreta se destacou, resultando na concessão do prêmio de melhor escultura a *Unidade Tripartida* (figura 1), de Max Bill.

Também merecem destaque eventos de grande relevância anteriores à *Bienal*. No ano de 1950, no Museu de Arte de São Paulo, foi realizada uma exposição dedicada exclusivamente ao artista suíço Max Bill. Essa exposição, descreve Pedrosa (2010, p. 61), foi uma revelação para os artistas “mais inquietos e jovens do Rio de Janeiro e São Paulo”. Nela, Bill apresentou um conjunto abrangente de sua obra, desde séries progressivas de formas geométricas até construções espaciais fundamentadas em figuras topológicas, como a *Fita de Möbius*, também utilizada por Pape em suas obras.

Em *Unidade Tripartida*, que venceu como melhor escultura na referida 1ª *Bienal*, o artista aborda e ilustra um problema matemático por meio do exemplo da *Fita de Möbius*. A obra consiste em uma faixa com largura constante em todos os pontos, sendo que a partir de suas margens, paralelas, forma-se um novo espaço. Ao comentar a experiência da obra, Gullar (1985, p. 211) pontua que Bill “buscava experimentar e revelar a experiência da continuidade de uma superfície que anula o conceito euclidiano de espaço”. E, ainda acerca dela, Calixto (2016, p. 16) comenta:

[...] existe a dualidade da forma que se torna evidente e tridimensional considerando os planos em diferentes superfícies sem indicar uma direção para criar outros planos. Isto acontece em um apelo matemático genuíno observado por Moebius, uma formalidade geométrica apresenta por ele na fita que leva seu, a fita de Moebius, em que uma superfície plana, com uma simples torção, torna-se em diferentes superfícies não direcionadas, criando outros planos.

Figura 1. BILL, Max. *Unidade tripartida*, 1948-1949. Aço inoxidável. 113,5 cm x 83 cm x 100 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo.



Nesse contexto, a conquista de Max Bill como melhor escultura durante o evento “abriu as portas para que os jovens artistas se entregassem de forma mais decidida às experiências no campo da linguagem geométrica”, como salienta Gullar (1985, p. 211). Vale destacar que, contrariamente a períodos anteriores, o estímulo à inserção do Brasil no circuito internacional de arte permitiu que a produção do país se fizesse contemporânea à produção internacional na década de 1950, de modo que os movimentos concretos nacionais ocorreram simultaneamente aos europeus.

Nacionalmente, as obras oriundas desse movimento surgiram e ganharam destaque como uma reação à arte brasileira de caráter clássico, que não tencionava uma profunda ruptura nesse contexto, como explica Ferreira Gullar (1985, p. 227):

Àquela altura o ambiente artístico do país nesse setor era dominado ainda pela figura de Cândido Portinari, posto pela crítica acima de qualquer discussão. Di Cavalcanti, Segall e Pancetti constituíam o segundo anel do prestígio e a arte brasileira parecia destinada a seguir o rumo que a obra desses artistas – e particularmente a de Portinari – lhe traçara.

Amplamente explorada no país, principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, a *Arte Concreta* foi influenciada, como ressaltado anteriormente, pelo intenso desenvolvimento industrial, momento em que dois grupos, *Frente* e *Ruptura*, formados no início da década de 1950, ganharam espaço e embarcaram na experimentação e no avanço das práticas artísticas. Em virtude de todas essas influências e efervescências culturais no Brasil na década de 1950, ambos os grupos decidiram se reunir e promover a primeira exposição concreta. Batizada de *Concreta 56*, o evento foi inicialmente sediado em São Paulo, em 1956, e em 1957 se deu sua realização no Rio de Janeiro. A respeito dessa exposição, Lorenzo Mammi (2010, p. 86) explica como ela colocou de maneira definitiva, ao público e à imprensa dedicada à arte,

Uma vanguarda artística capaz de estratégias articuladas, de uma reflexão teórica sistemática, de uma produção menos episódica e fragmentada do que anteriormente.

Pape encontrava-se entre os 26 artistas que fizeram parte da exposição, tendo sido categorizada como a única gravadora a participar dos eventos em São Paulo e no Rio de Janeiro, apresentando suas obras *Tecelares* (figura 2), criadas entre 1953 e 1960, que serão discutidas em detalhes posteriormente.

Nessa série de xilogravuras, ela articula o espaço bidimensional de modo a criar planos por meio de relevos positivos e negativos na madeira, ao mesmo tempo em que imprime gestos gráficos através da linha. É apresentado, assim, um trabalho artesanal e manual da artista, o que posteriormente se revela como um desafio aos princípios rígidos do *Concretismo*, demonstrando, portanto, uma abordagem mais aberta, que contrastava com os rigores teóricos promovidos pelos concretistas. De acordo com Fernando Cocchiarale (1994) no texto *Entre o olho e o espírito*, essa série marca a transição da artista para o Neoconcretismo, sendo considerada como os princípios fundamentais da obra *Ttéia 1C*.

Figura 2. PAPE, Lygia. *Tecelares*, 1958. Impressão em xilogravura em papel japonês de arroz. 29.8 x 43.2 cm cada. Acervo da Associação Cultural Projeto Lygia Pape.



Fonte: <https://www.phillips.com/detail/lygia-pape/NY010915/18>

É sabido, todavia, que a exposição concreta gerou polêmica entre os grupos cariocas (*Frente*) e paulistas (*Ruptura*). Ao manter suas raízes na abstração e na geometria, o *Concretismo* paulista buscou romper com formas tradicionais de representação para se concentrar puramente na estrutura construtiva, como enuncia Ronaldo Brito (1985, p. 36):

A formulação básica do concretismo plástico brasileiro é a especificidade da arte enquanto processo de informação, sua irreduzibilidade aos conteúdos ideológicos e a objetividade de seu modo de produção.

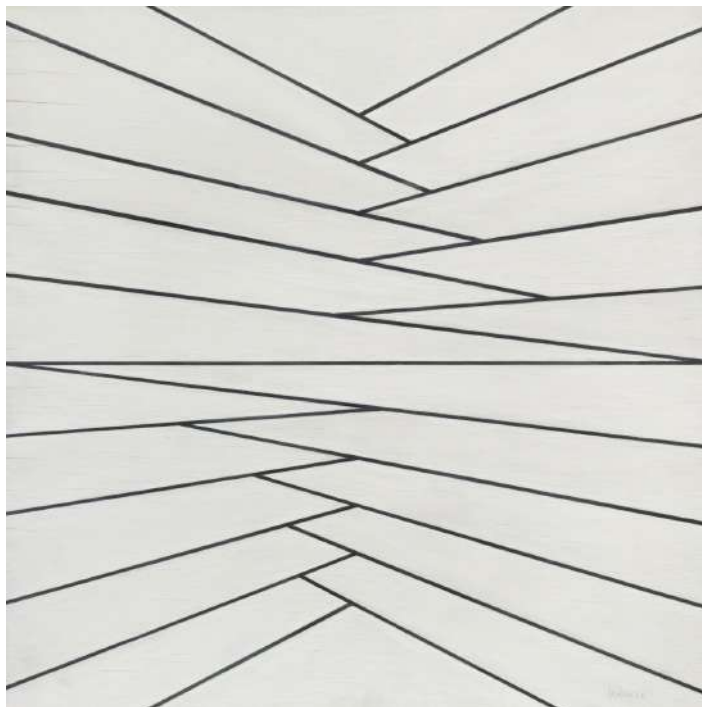
Diante da polêmica gerada, explica Lorenzo Mammi (2010), Waldemar Cordeiro, líder teórico do *Ruptura*, posicionou-se favoravelmente ao concretismo de caráter tradicional, defendendo “uma objetividade absoluta da forma, que vedava qualquer carga simbólica”, e ressaltando, ainda, que “uma linha era uma linha: não podia significar outra coisa além de si mesma” (MAMMI, 2010, p. 95). Progressivamente, divergências práticas e teóricas entre ambos os grupos se tornaram mais comuns e ficaram evidentes, como ressalta Ferreira Gullar (1985, p. 229):

Para esses artistas, a linguagem geométrica não era um ponto de chegada, mas sim um campo aberto à experiência e à indagação. Esse dogmatismo dos concretistas cariocas – que teria importantes consequências para o desenvolvimento da arte concreta no Brasil – separava-os, desde o início, do grupo concreto de São Paulo, por volta de 1951.

De certo modo, o *Grupo Ruptura* se entusiasmou com a possibilidade de articular o espaço por meio de aparatos pictóricos e estéticos. De acordo com Gullar (1985), o próprio grupo definiu sua prática como sendo uma forma de atuar como o “barroco da bidimensionalidade”, com um interesse especial na vibração ótica como uma espécie de busca pelo movimento. Tal interesse é mencionado por Waldemar Cordeiro no texto *O objeto*, publicado na vigésima edição da revista *Arquitetura e Decoração* (AD): “a representação transcende o plano, mas não é perceptiva, é movimento” (CORDEIRO, 1956, apud GULLAR, 1985, p. 229).

É importante, portanto, analisar as diferenças presentes na obra de Cordeiro, como exemplificado em sua obra *Ideia visível* (figura 3), que expressa os postulados defendidos por ele e por outros artistas com maior inclinação para os princípios do movimento paulista. Posteriormente, essas tendências seriam descartadas por Pape e pelos neoconcretos.

Figura 3. CORDEIRO, Waldemar. *Ideia visível*, 1956. Tinta e massa sobre madeira. 100 x 100 cm.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2389/ideia-visivel>

Em *Ideia visível*, o que se observa é o cruzamento de linhas perpendiculares que convergem em direção ao centro, embora não se encontrem. O desencontro ocasiona a percepção de movimento, criando uma ilusão tridimensional em um espaço bidimensional. A obra revela uma ilusão óptica que só adquire significado na relação temporal e na atenção do espectador. Essa relação surge da ideia de adotar uma postura em relação aos princípios teóricos da escola psicológica da Gestalt, como pontua Mammi (2010, p. 91):

No primeiro contato, uma obra concreta desse período apresenta uma forma simples, quase banal. É apenas por uma análise mais detalhada que o observador descobre que o equilíbrio geral é dado por um somatório de deslocamentos e que a simetria do conjunto é resultado de um tratamento assimétrico das partes. Se a obra for boa, a oscilação do conjunto às partes gera um enriquecimento contínuo e potencialmente infinito da percepção. Mas é um enriquecimento baseado em procedimentos argumentativos, que nada têm a ver com uma intuição imediata. Graças ao reconhecimento progressivo das características formais do objeto, o observador adquire consciência racional dos mecanismos da própria percepção.

A estética concreta, fiel à visão de Max Bill, não buscava uma experiência imediata de revelação estética, mas, antes, uma atividade estruturante (mental) que organizasse os elementos de acordo com certas ordens, para que assim a expressividade e o conteúdo da obra pudessem ser percebidos conforme a essa atividade organizadora.

Logo, o movimento concretista tinha como objetivo promover uma arte racional, focada no coletivo e negadora da individualidade, que visava o crescimento da sociedade por meio da produção. No entanto, nesse contexto, “a produção industrial começou a se concentrar cada vez mais na criação de imagens dos objetos, transmitidas pelos meios de comunicação de massa”, como explica Mammi (2010, p. 91). Desse modo, essa transição para uma produção centrada nas imagens desafiava a passagem racional e significativa da parte para o todo e vice-versa.

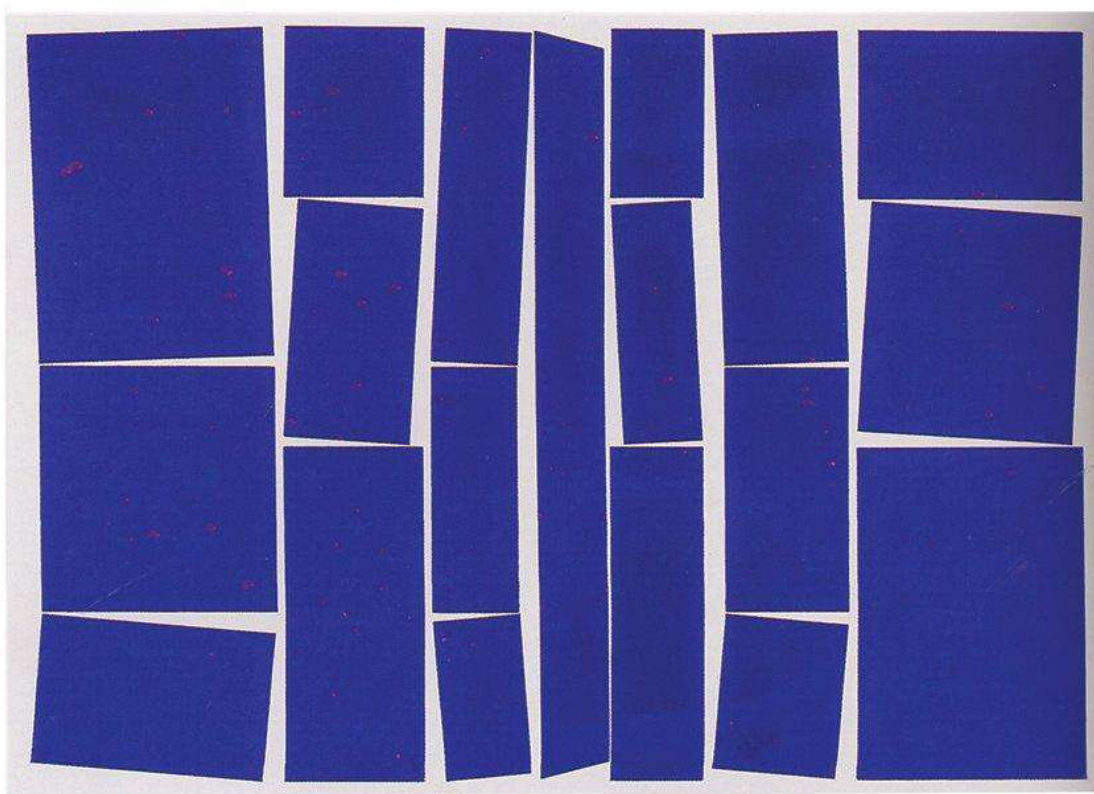
Novas críticas surgiram em relação à postura concretista, argumentando sobre sua ingenuidade diante das tensões sociais que impossibilitavam suas utopias progressistas. Em citação feita por Mammi (2010, p. 96), Gullar afirma que “a linha, antes de ser uma linha, é uma experiência do sujeito que a traça ou observa, e que essa experiência original, envolvendo espaço, corpo, matéria, ausência e presença, é o verdadeiro objeto da arte”. Mammi conclui, então, que essa posição “se aproxima não de uma semiótica, mas sim de uma fenomenologia e de uma crítica da experiência”.

Frente às propostas perceptivas dos concretos, Hélio Oiticica, assim como Pape em *Tecelares*, expressava sua insatisfação em relação à racionalidade e à cientificação da arte em favor da matemática. Em seus *metaesquemas* (figura 4), Oiticica questiona a ênfase excessiva na lógica e na estruturação matemática como base para a arte. As obras em questão, abstratas, são compostas por formas geométricas e por cores vibrantes, mas se diferenciam dos princípios concretistas ao introduzir o desalinhamento entre os retângulos, que provocam movimento e sensorialidade, além de uma sugestão de ultrapassar o plano da tela. Oiticica buscava, dessa maneira, resgatar a experiência pessoal e sensorial na apreciação da arte, contrapondo-se à ideia de uma arte puramente racional e desvinculada das

emoções e vivências individuais, incluindo a do próprio artista. Em análise sobre esses trabalhos, Fernanda Silva (2007, p. 22) comenta:

Nos metaesquemas (espécie de síntese dos mestres da Arte Moderna cujo aprendizado, por parte de Oiticica, havia se dado no Grupo Frente (1954) com Ivan Serpa e que apontavam um planejamento rigoroso e uma aceitação dos pressupostos construtivos) havia a materialização do projeto de estrutura planar no espaço bidimensional. Nos trabalhos da série, o que fornecia a idéia de movimento era o desalinhamento dos retângulos e a quebra do vocabulário geométrico tradicional, numa espécie de sensibilização e subversão e do vocabulário geométrico assimilado anteriormente, numa posição de outros possíveis esquemas.

Figura 4. OITICICA, Hélio. *Metaesquema*, 1958. Guache sobre cartão, 68 x 50 cm, Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Fonte: <https://mam.rio/obras-de-arte/metaesquemas-1956-1958/>

Tais divergências teóricas e estéticas – como visto, expressas não apenas por Pape, mas também por outros artistas – resultaram em uma cisão entre os dois grupos e deram origem, em 1959, a um novo modo de criação e conceituação artística: a *Ruptura Neoconcreta*. Essa ruptura enfatizava a importância da experiência sensorial e da participação ativa do espectador na compreensão e construção da obra de arte, como enfatiza Brito (1985, p. 58)

ao indicar que se tratava de um “retorno das intenções expressivas ao centro do trabalho de arte, que resgatava a noção tradicional de subjetividade contra o privilégio da objetividade concreta”.

Pape desempenhou, portanto, um papel central na renovação da linguagem artística no Brasil por meio de sua produção artística. Sua busca por abordagens inovadoras e experimentais abriu novos caminhos para a exploração de territórios artísticos, desafiando convenções e ampliando os limites das Artes Visuais. Sua obra não apenas reflete seu compromisso com questões estéticas, mas também revela seu empenho em explorar a interação entre o espectador e a obra de arte, estimulando a participação ativa e a reflexão crítica desse sujeito, sendo essa uma dimensão que será aprofundada em relação a suas experiências neoconcretas no subitem a seguir.

2.2 Corpo a corpo com a expressão

É no campo da experimentação que teremos possibilidades e chances de detectar os indícios de uma arte nova, de uma linguagem já desligada dos moldes internacionalistas, como invenção e possibilidade de significar algo novo para esses povos emergentes, nós mesmos, econômica e socialmente. Não podemos continuar usando modelos que não são nossos (PAPE, 1980, p. 7).

Como indicado anteriormente, em sua dissertação de mestrado, intitulada *Catiti-Catiti na terra dos Brasis*, Lygia Carvalho Pape (1980) aborda a crise da arte no mundo contemporâneo, tendo por objetivo é discutir a formação de uma consciência artística genuinamente brasileira, distanciada dos tradicionais modelos europeus, que foram importados para o país desde os primeiros tempos coloniais. Contrariamente à abordagem narrativa comumente adotada em relação aos dois grupos (*Frente e Ruptura*) e seu breve rompimento, a artista apresenta, em sua dissertação, uma perspectiva distinta, lançando luz sobre o contexto e esclarecendo que

[...] essas conceituações extrapolam os índices diacrônicos de leitura do real e propõem uma visão sincrônica de um trabalho em progresso. Como uma imensa fita de Moebius, um fora e um dentro contínuos, sem posição privilegiada – estrutura circular – cremos ter presenciado e participado do início da pré-história de uma arte pós-moderna brasileira (PAPE, 1980, p. 23).

Compreende-se, então, que Lygia Pape define o *Concretismo* como a semente geradora e o *Neoconcretismo* como sua concepção plena. Tal perspectiva contribuiu para uma ampliação sequencial de ideias entre os dois movimentos, sendo que o *Neoconcretismo* foi influenciado significativamente pela cultura brasileira ao introduzir novos critérios de criação, marcados por uma postura libertária em relação às linguagens artísticas.

Reconhecemos realmente um tropismo construtivo na arte brasileira e que com facilidade refere-se a origens no Índio, no africano, no objeto de uso reciclado do nordestino, na permanência de elementos geométricos dos carnavais, nas colchas de retalhos mineiras, nas cerâmicas populares, na arquitetura espontânea de beira de praia, etc. (PAPE, 1980, p. 22).²

² Destaca-se também as considerações de Brito (1985) sobre ambos os grupos. Em seus termos: “o *Concretismo* seria a fase dogmática, o *Neoconcretismo*, a fase de ruptura; o *Concretismo*, a fase de implantação, o *Neoconcretismo*, o choque da adaptação local” (BRITO, 1985, p. 55).

Logo, parte-se, no *Neoconcretismo*, do pressuposto de que a obra de arte é um objeto a ser vivenciado, cujo significado emerge a partir da interação entre o público, o corpo e o espaço, assim como da experiência temporal. O objetivo era, portanto, estabelecer, pela primeira vez na arte brasileira, uma trajetória interna evolutiva que fosse relativamente autônoma em relação a influências estrangeiras, permitindo alcançar posições extremamente audaciosas e originais, ao mesmo tempo em que se mantinha a exigência de rigor formal herdada da vanguarda construtiva. Como explica Gullar (1985, p. 242), os neoconcretos

[...] propunham uma revisão das idéias expendidas a respeito de Mondrian, de Malevitch, de Pevsner e outros, e partiam da convicção básica de que a obra de arte não pode ser mera ilustração de conceitos apriorísticos. A essa convicção tinham eles chegado por sua própria experiência e – o que é mais importante – depois de trabalharem dentro da área concretista. Foi o próprio trabalho (e o pensamento sobre esse trabalho), que os levou a um ponto em que as ideias formuladas da arte concreta já não eram suficientes para a compreensão do que faziam nem se harmonizam mais com seus propósitos. Essa situação levou-os a uma crítica das idéias concretistas e, naturalmente, à necessidade de um reexame do processo que conduziu a arte construtiva do cubismo ao grupo da Escola de Ulm.

A partir dessas considerações, é possível concluir que o movimento concreto, ao desenvolver uma concepção teórica da forma, acabou por limitar-se a esquemas perceptivos pré-definidos, que podem ter levado a uma certa rigidez na expressão artística, resultando na anulação da liberdade e da espontaneidade artísticas em prol de uma abordagem mais estruturada e controlada. Em certo ponto, essa abordagem chegou a negar as formas simbólicas gerais do corpo humano, negando assim a própria essência do ser humano.

Consequentemente, o *Neoconcretismo* assumiu a responsabilidade de resgatar o corpo e o mundo, valorizando e integrando todas as faculdades do indivíduo – tanto a mente quanto os sentidos – na criação artística. Nesse movimento, tanto a obra quanto o espaço afetam o indivíduo e instigam a explorar sua subjetividade individual, de forma que a arte se torna um processo em constante transformação, em contraste com a ideia do resultado estático defendido pelo movimento concreto. Essas diferenças conceituais foram assim resumidas por Brito (1985, p. 55):

Passou-se da semiótica saxônica (Peirce) e da teoria da informação (Norbert Wiener) para uma filosofia mais especulativa (Merleau Ponty e Suzanne Langer); passou-se do âmbito da rigorosa manipulação de elementos discretos para uma área que, sem renegar de todos esses postulados, recolocava questões ontológicas no centro das teorizações sobre a linguagem.

Tais ideias se tornam mais claras a partir de análises de obras dos artistas neoconcretos, incluindo Lygia Pape e Lygia Clark, entre outros exemplos contemporâneos. Na série *Bichos* (figura 5), de Clark, a artista solicita – ou até mesmo “obriga” – a manipulação do público com relação às obras apresentadas. Sua arte, nesse momento, envolve o corpo (embora de uma maneira mais manipulativa do que imersiva), convidando-o a fazer parte da experiência corporal-espacial-temporal proporcionada por suas criações.

Figura 5. CLARK, Lygia. *Bicho linear*, 1960. Alumínio. Dimensões variáveis
Cortesia da Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark"



Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2429>

Desenvolvidos entre os anos 1960 e 1980, os trabalhos da série são compostos por estruturas modulares formadas por hastes metálicas articuladas. Cada escultura pode ser manipulada pelo espectador, permitindo que as partes sejam movidas e reorganizadas de diferentes maneiras, conferindo possibilidades múltiplas de configurações à estrutura. Essa característica interativa convida o público a participar ativamente da obra,

reconfigurando seus elementos e experimentando-os sob diversas formas e possibilidades. Em *Bichos*, portanto, pode-se observar uma síntese da abordagem experimental e inovadora que também viria a aparecer nas obras propositivas de Pape.

Com efeito, ambas as artistas exploram a relação entre o espectador e o espaço. Nesse contexto filosófico, Pape, influenciada pelos pressupostos de Merleau-Ponty, buscava transcender a bidimensionalidade em suas obras, explorando a compreensão da experiência humana e a importância da corporeidade. Em suas próprias palavras:

Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) e que ruem em todos os campos a começar pela biologia moderna, que supera o mecanicismo pavloviano, os concretos-racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

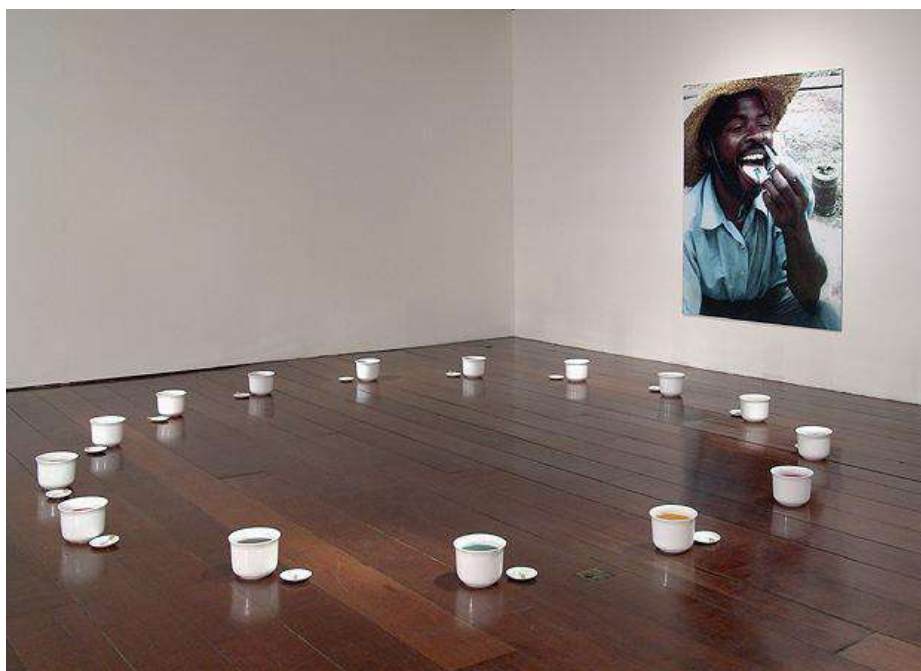
Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Langer e W. Wleidlé, nos organismos vivos (PAPE, 1980, p. 55).

É sob essa perspectiva que Pape se conecta com o mundo e dele extrai seu processo criativo em conjunto, realizando, em 1968, a obra *Roda dos Prazeres* (figura 6), na qual são dispostas, em círculo, 16 bacias com cores fortes e vivas repetidas alternadamente. Cada uma delas apresenta um sabor diferente (agradável ou não), que poderia ser degustado com um conta-gotas. É refutada, por conseguinte, a ideia de reflexão prévia enfatizada pelos concretos, uma vez que, através do paladar e dos sentidos, busca-se complementar aquilo que chamou a atenção do espectador (em um primeiro momento, por estímulos visuais). A ação sensorial na obra é conjunta, pois sem a participação do indivíduo, seriam apenas 16 bacias espalhadas pelo chão. Além disso, a obra explora o caminhar, uma vez que os potes são organizados em círculo, despertando a relação do corpo com o espaço (que

seria investigada posteriormente em sua série *Ttéias*). Efetivamente, ao discorrer sobre o trabalho em questão, Silva (2007, p. 47) pontua:

Se o 'Eu' do espectador é construído na própria experiência artística, da mesma forma, a obra passa a existir somente quando é animada pelo espectador, quando é ativada por ele.

Figura 6. PAPE, Lygia. *Roda dos prazeres*, 1968. Porcelana, anilinas, sabores, conta-gotas. Dimensões variadas. Instalação realizada no Itaú Cultural em São Paulo.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14847/roda-dos-prazeres>

Outro exemplo relevante se dá na série de fotografias *Espaços imantados* (figura 7), também de autoria de Pape. Nelas, a artista parte da esfera pública e dos espaços urbanos para compreender as condições coletivas e individuais por meio de sua própria experiência ótica. Produzida em 1968, trata-se de um conjunto de imagens que reflete, conforme Machado (2008, p. 47), “o interesse de Pape em comparar os espaços imantados da cidade com a imantação causada pelo camelô, que conseguia reunir as pessoas ao redor de seu discurso e controlar o espaço que criava”. Essas revelações proporcionadas pela cidade eram incorporadas por Pape em sua obra como uma possibilidade de experiência estética que provém do urbano. A esse respeito, Silva (2007, p. 80) aponta:

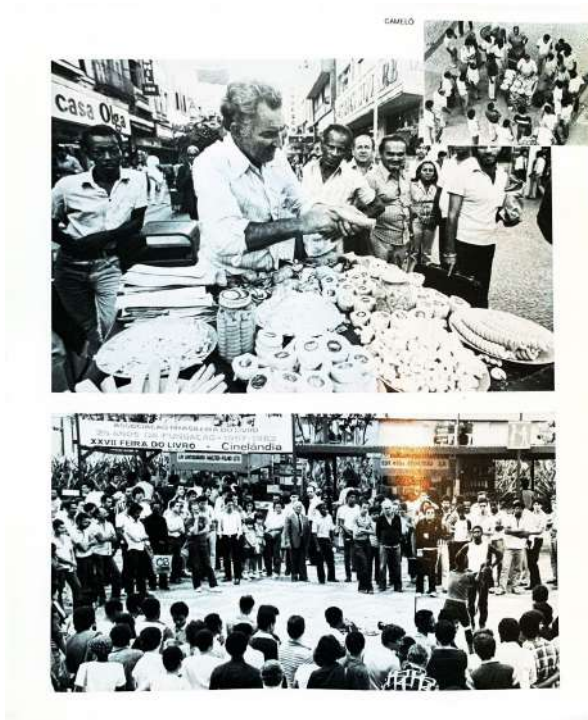
A artista acreditava que as manifestações espontâneas eram verdadeiras performances e suas invenções eram como esculturas. Ela também acreditava que os locais onde essas práticas ocorriam eram, na realidade, “espaços imantados” que reuniam e congregavam pessoas de diversas origens, ou seja, espaços banais que eram subitamente atravessados por uma possibilidade de percepção incomum.

Ainda no que tange a essas novas relações estabelecidas no contexto urbano, a própria artista esclarece, no texto *Espaços imantados*, publicado no livro *Lygia Pape* (1983), que em suas andanças de carro pela cidade ela foi

[...] percebendo um tipo novo de relação com o espaço urbano, assim como se fosse uma espécie de aranha tecendo o espaço pois é um tal de vai daqui, cruza ali, dobra adiante, sobe e desce em viadutos, entra e sai de túneis, eu e todas as pessoas da cidade, que é como se passássemos a ter uma visão aérea da cidade e ela fosse uma imensa teia, um enorme emaranhado. E eu chamei de espaços imantados porque aquilo tudo era uma coisa viva, como se eu fosse caminhar ali dentro a puxar um fio que se trancasse e se enovelasse ao infinito (p. 47).

Nesse sentido, tal sensibilidade pode ser associada à imagem idealizada dos *Tecelares* e posteriormente, na década de 1970, a *Ttéias*.

Figura 7. PAPE, Lygia. *Espaços Imantados*, 1968.



Fonte: Livro *Arte Brasileira Contemporânea*, Lygia Pape, 1983. – Escaneado pela autora em 2023

A produção consistente e coesa de Pape revela a presença de conceitos recorrentes ao longo de suas obras. Além de explorar questões estéticas da própria arte, tais como os conceitos de luz, sombra e a dimensão espacial, ela também aborda a relação andarilha entre espaços urbanos e a inclusão do espectador como agente ativo na vivência artística. Como visto, Pape traça um caminho claro em sua trajetória artística, e sua consolidação conceitual se dá em sua instalação *Ttéia 1C*, que hoje faz parte do acervo do Instituto Inhotim, localizado em Brumadinho, no estado de Minas Gerais, e que se encontra em sua própria Galeria Lygia Pape, projetada em 2012 e assinada pelo escritório de arquitetura Rizoma Arquitetura³.

A série *Ttéias*, que será discutida em maiores detalhes nos próximos capítulos, foi desenvolvida entre 1977 e 2003, englobando os seguintes trabalhos: *Ttéia redes* (1977), *Ttéia 1A* (1979); *Ttéia, nº 7* (1991); *Ttéia 1B* (2000); *Ttéia 1C* (2002); e *Ttéia 1C, Metálico* (2003). Trata-se de obras que demonstram com precisão os princípios e os conceitos derivados do *Neoconcretismo* em relação à nova forma de observar o tempo, o espaço e a subjetividade do sujeito na arte.

Em uma entrevista⁴ disponível no canal do Instituto Inhotim na plataforma *YouTube*, Jochen Volz, curador e diretor artístico do museu de 2005 a 2012, discute o percurso que levou a obra *Ttéia 1C* a integrar o acervo da instituição. Volz (2012) explica que Pape começou a trabalhar nessa obra já nos anos 70, expondo-a pela primeira vez em 2002, quando foi convidada para uma exposição em Milão. Ainda conforme seu relato, a artista desenvolveu diversos projetos relacionados à instalação *Ttéia* (figura 8), sendo que a versão atualmente presente no Inhotim foi montada pela primeira vez em 2005, na exposição *Através*, mostra que reuniu 15 artistas que estavam construindo um novo plano de atuação artística e que foi sediada na Galeria Bergamim, em São Paulo. Posteriormente, em 2009, Volz, na posição de curador convidado para a Bienal de Veneza, trabalhou em colaboração com a família de Pape e

³ Conforme informações fornecidas pelo próprio escritório em seu *site*, a Rizoma Arquitetura conta, atualmente, com cinco arquitetos e um geógrafo, apresentando duas sedes. Uma delas está situada em Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais, e a outra na cidade de Berkeley, no estado norte-americano da Califórnia. Para mais informações, conferir: <<https://cargocollective.com/rizomaarqu/Contato-Contact>>. Acesso em: 9 de nov. de 2022.

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2rGYukikoeY&ab_channel=Inhotim>. Acesso em: 10 de jul. de 2023

com o projeto Lygia Pape para apresentar a obra *Ttéia 1C* em Veneza (figura 9). A instalação destacou-se na Bienal e recebeu uma *Menção Especial* na 53ª edição do evento. Foi a partir dessa experiência, então, que surgiu a ideia de criar uma instalação permanente para a obra no Inhotim, de modo que a galeria dedicada a Lygia Pape foi concebida especialmente para abrigar *Ttéia 1C*.

Figura 8. Projeto para *Ttéia 1C*, 2002 - 2003. Grafite, lápis de cor, tinta à base de gel e tinta hidrocor sobre papel. Coleção Roger Wright, em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

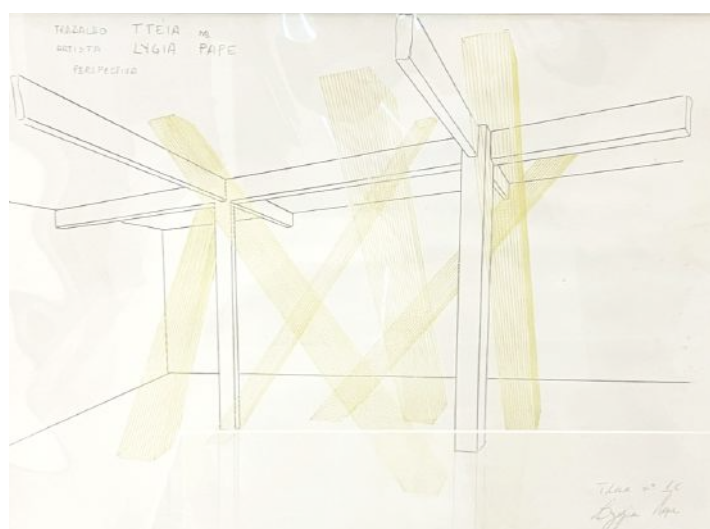
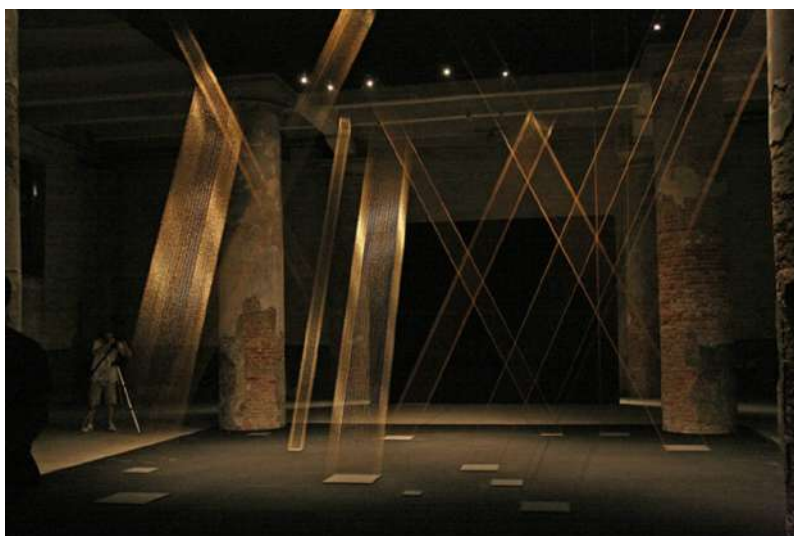


Foto Andrey P, 2023.

Figura 9. PAPE, Lygia. *Ttéia 1C*, 2002. Instalação com fios dourados realizada para a 53ª Exposição Internacional de Arte, La Biennale di Venezia, 2009.



Fonte: <https://universes.art/en/art-destinations/venice/biennale-di-venezia/arsenale/lygia-pape>

Os artistas neoconcretos não se limitavam a abordar o espaço da obra de maneira convencional, eles o experimentavam e buscavam vivenciá-lo, agindo contra a concepção tradicional de relação entre o sujeito observador e a obra de arte. Em seu entendimento, era fundamental, para além da dimensão física e arquitetônica do espaço, a experiência do espaço da obra, abarcando a relação subjetiva e sensorial do indivíduo com o trabalho apresentado. Preocupavam-se com a interação do sujeito em trânsito pelo espaço e com a criação de um ambiente atmosférico propício para a experiência simbólica, no qual o público fosse convidado a vivenciar a obra em seus plenos sentidos. Desse modo, desafiavam as convenções estabelecidas, que mantinham o observador em uma posição passiva diante da obra de arte.

Tais questões são observadas em *Ttéia 1C*, tendo início logo no ato da caminhada pelo percurso até o local em que se encontra a Galeria Lygia Pape (figura 10) no Instituto Inhotim. O caminho, rodeado pela vegetação plural, revela um encontro inesperado com o bloco maciço e vedado do prédio, que expõe a passagem do tempo por meio de influências climáticas e se entrega às condições de seu próprio contexto, inserindo-se junto à vegetação e incorporando a imersão com aquele ambiente.

Efetivamente, a própria arquitetura do prédio se apresenta como uma barreira visual, impedindo o contato entre o interior e o exterior da construção. Tem-se a impressão de ser necessário adentrar e abraçar o espaço para vivenciar verdadeiramente essa experiência, que fica oculta do lado de fora. A galeria possui uma fachada imponente, que evoca a técnica japonesa *kirigami*, na qual o papel é dobrado para criar figuras tridimensionais. Segundo Paz (2016, n/p), “a ideia era criar uma base de 21x21 metros e um topo de 18x18 metros, girando a base em relação ao topo, de modo que as paredes ficassem quebradas ou triangulares”. Essa associação com a figura de um cubo distorcido resulta em paredes internas com diferentes inclinações e alturas onde no interior da construção, sendo que tais variações proporcionam, conforme Silva (2019, p. 12), “sensações diversas, pois os visitantes perceberão trechos mais estreitos seguidos de espaços mais amplos”.

A estrutura é construída com a solidez do concreto, o que inicialmente pode assustar quem se aproxima da galeria, pois não sugere que em seu interior habita o sensível, o efêmero que amplia os sentidos e até mesmo confunde-os, dissolvendo noções espaciais e temporais. Para os neoconcretistas, essa era uma preocupação essencial, como indicado por Brito (1985, p. 80) ao indicar que buscavam “deixar suspenso o tempo de produção de modo a permitir a intervenção do espectador quase no sentido de completar os trabalhos, recriá-los, lê-los, a cada vez de maneira mais diversa, viver os instantes de produção”.

Figura 10. Galeria Lygia Pape no Instituto Inhotim, Brumadinho.



Fonte: <https://www.archdaily.com/349967/lygia-pape-gallery-rizoma-arquitetura>

A imponência do concreto bruto ganha destaque em meio à exuberância verde, enquanto sua tonalidade cinza e sua solidez pesada contrastam com a sensibilidade e com a delicadeza que habitam seu interior. Desprovido de janelas, a interferência da luz natural dentro do prédio/caverna é quase nula. A escuridão preenche o espaço e, ao mesmo tempo, sugere o vazio e a dissolução total da exterioridade do mundo concreto. É possível se perder, não encontrar o chão com os olhos, sentindo apenas com o tato do calçado, além

de não conseguir ver a palma de sua própria mão nos corredores presentes no espaço. Quando a visão é ocultada, é preciso colocar em ação outros sentidos na procura da percepção do ambiente. Esse recurso aos sentidos e/ou subjetividades, pode-se dizer, traz em si uma herança das experimentações neoconcretas, que apelavam aos sentidos como um dos principais motes da obra, tal como argumentado por Morais (2010, p. 55): “a obra, no caso, é uma proposta de tensionar o ambiente, visando um alargamento da capacidade perceptiva do homem”.

O silêncio no interior da galeria é absoluto. As paredes pesadas e largas, que apresentam recortes geométricos visíveis no exterior, provocam a sensação de frieza, sendo confirmado no toque é confirmado o gélido. A temperatura interior do ambiente se difere, não há a presença de músicas ou sons que ali interfiram, sendo um dos poucos lugares onde isto ocorre no Instituto Inhotim. É possível dizer que ocorre uma “quase” sacralização do espaço: é o respeito pelas condições espaciais criadas pela artista (ainda que projetada após o seu falecimento), que se torna o prolongamento de sua obra de característica propositiva e contestadora.

Segundo Brito (1985), o sujeito, assim como seus valores ontológicos, deveria ser enfatizado no *Neoconcretismo*. A seu ver, o movimento prezava por uma arte de caráter mais humanista e menos tecnicista, procurando pensar “o trabalho de arte como totalidade mítica, engendrado por um sujeito de alguma forma privilegiado, o artista” (BRITO, 1985, p. 86), que assumia assim suas singularidades, renegadas no contexto concretista.

No interior do espaço, o resquício de iluminação artificial se encontra distribuído pelos dois corredores que desembocam no vão onde *Ttéia 1C* se apresenta. São quatro luzes no corredor direito e onze no corredor esquerdo, que não trabalham como instrumento de guia para alcançar um determinado lugar, mas que contribuem, antes, para a criação de uma penumbra que se faz presente por todo o espaço, e que proporcionam, assim, um convite ao despertar e ao desembocar com os sentidos ampliados no destino final. Cabe aqui, por conseguinte, uma aproximação a proposição neoconcreta:

O desejo neoconcreto se opunha ao modo de relação evidente com a arte e ao processo de leitura estabelecido: contra a passividade, o convencionalismo, o platonismo e a fruição “norma”, buscava ensiná-la, explodi-la em seus limites tradicionais (BRITO, 1985, p.82).

A obra em si é simples, consistindo em uma plataforma na qual os fios estão fixados no chão e no teto, formando várias colunas que criam a sensação de infinito. Ela é composta por um único fio que começa no canto desse quadrado e vai descendo, tecendo todo esse quadrado em movimentos ascendentes e descendentes. O trabalho evoca a sensação de se perder no espaço, criando uma experiência imersiva.

De modo sintético, a experiência que ocorre dentro da galeria revela uma sensibilidade em relação à geometria, a raiz de ambos os movimentos concretos. Cabe observar, contudo, que o *Neoconcretismo*, longe de afastar dos ideais comprometidos, concentra-se na detecção e no realce dos resíduos do humanismo e da subjetividade negados pelo *Grupo Ruptura*, sendo que essa análise diferenciada da geometria revelava-se por meio de uma busca constante por uma estética que estivesse mais em sintonia com a experiência humana e que, conseqüentemente, valorizasse os aspectos subjetivos e sensoriais da arte.

O próximo capítulo procura refletir sobre os diferentes caminhos percorridos pela historiografia da Arte ao longo do século XX, que possibilitaram uma nova visibilidade ao espaço e que contribuiram para a reflexão do paradigma da obra espacial. Com efeito, tais transformações permitiram o deslocamento da obra de arte por meio do ambiente em que ela se insere, tornando possível, a partir da década de 1960, a criação de obras como *Ttéia 1C*.

3 ESPAÇO

É preciso escolher. Uma coisa não pode ser ao mesmo tempo verdadeira e verossímil. (ARGAN, 1992, p.430).

Figura 11. PAPE, Lygia. *Ttéia 1C*, 2002. Fio metalizado, pregos, madeira, luz.
Dimensões variáveis. Coleção Inhotim, Brumadinho.



Fonte: Elaborada pela autora (2022).

Uma caixa cinza. Entro nela. Medo, resistência. Primeiros passos. Caminho pelo vazio escuro. Vejo ao fundo uma luz, longe... distante. Assim percebi *Ttéia 1C* (figura 11). A princípio, a luminosidade distribuída pelo espaço da obra dissolve sua estrutura física e o que era, no exterior, peso, massa e gravidade, logo se dissipa. Se antecipadamente não se soubesse a extensão do prédio ou se o recurso da visão fosse impedido por uma venda antes de adentrar o lugar, não seria possível decifrar a sua dimensão. A obra em si não sugere pistas e a escuridão em seu interior omite o que é real, restando somente a projeção imaginária criada pela luz.

O ambiente provoca questionamentos, gera dúvidas, e na imersão escura que antecipa o contato com a obra surgem indagações de como será a interação com *Ttéia 1C*. *Qual o tamanho do espaço a percorrer? Será possível sentir o calor ou a frieza das paredes pela epiderme? Será possível a aproximação com a obra? É possível o toque? Como romper o medo iminente de tocá-la?* Ainda sem respostas a essas questões, compreende-se, de modo gradativo, o espaço como possibilidade criativa. Não há dúvidas: é preciso estar disposto ao que a artista propõe, é preciso entrar e experimentar a obra, o espaço.

O presente capítulo trata sobre o espaço, sobretudo com relação à espacialidade criada por Lygia Pape em sua obra *Ttéia 1C*, que permite reflexões sobre a experiência mental e sensorial incorporada à arte contemporânea. Trata-se de uma obra que une ambos os conceitos e cuja concepção, pertencente à série *Ttéias* (idealizada no início da década de 1970), apresenta uma relação sensível com a percepção humana, proporcionando uma experiência imersiva ao espectador. Além de possibilitar considerações quanto ao uso de novas materialidades associadas à indústria e aos processos de manufatura, *Ttéia 1C* instiga, também, a pensar sobre o paradigma do espaço, localizando-se na esteira de transformações que afetaram profundamente as reflexões e a criação de obras a partir da década de 1960.

A proposta do presente capítulo é investigar a contribuição de *Ttéia 1C* às considerações sobre o espaço trazidas pela arte contemporânea, propondo situá-la no campo reflexivo sobre a experiência espacial que teve início com as vanguardas históricas de princípios do século XX e se desdobrou com as práticas contemporâneas. O caminho aqui é o de uma teia, em que trabalhos e reflexões de Lygia são tecidos e cruzados com contribuições das vanguardas europeias e brasileiras, buscando aproximações e desvios.

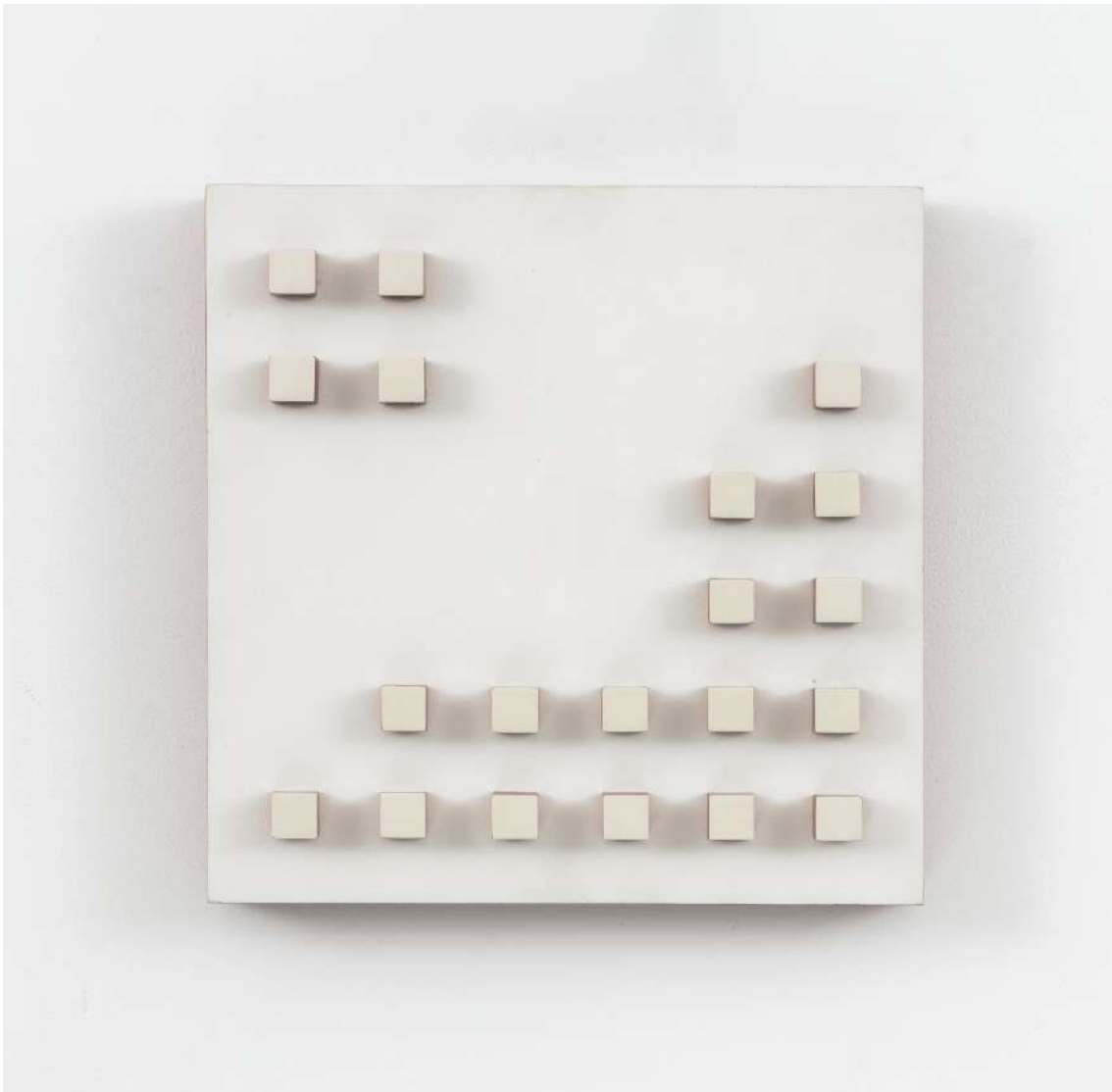
O primeiro subitem, *A obra e o espaço real*, reconhece as aproximações entre alguns trabalhos de Pape e as experimentações das vanguardas modernas que gradativamente incorporaram, na apreciação da obra de arte, dados do ambiente e que, por conseguinte, acabaram por romper as barreiras entre o espaço da obra e o espaço real do observador. São analisadas, nele, as contribuições de Pape tanto em obras próprias, como *Relevos* (1954-56), *Tecelares* (1955-59), *Livro da Criação* (1959), *Amazoninos* (1989), *Ttéia 1 A* (1979), quanto no trabalho de outros artistas, como *Natureza-morta com Cadeira de Palhinha e Guitarra* (1912-13), de Pablo Picasso; *Natureza-morta com Ás de Paus* (1913), de Georges Braque; *Monumento a Balzac* (1898), de Auguste Rodin; *Contra-Relevo de Canto* (1914-1915), de Vladimir Tatlin; e, por fim, *Cabeça No. 2*. (1916), de Naum Gabo.

Já o segundo subitem, intitulado *Arte e corpo, arte e vida*, é dedicado à investigação das obras e experimentações de Pape nas décadas de 1960 e 1970, nas quais foi abordada a dinâmica espacial, contribuindo para o arcabouço conceitual para as obras da série *Ttéias* (1977-2002). Diferentemente das obras tradicionais de galerias e espaços fechados, essas obras propõem uma nova leitura do espaço da vida cotidiana, da paisagem, do contexto urbano e da arquitetura, enfatizando a transformação do lugar por meio do deslocamento, elemento esse que se destaca na percepção das obras coletivas de Pape. Nesse subitem, então, são abordadas as seguintes obras: *Divisor* (1968), *Espaço imantados* (1968), *O Ovo* (1968) e *Ttéia 1C* (2002) e *Metálico* (2003), todas de Pape, e os trabalhos *Parangolé* (1964), de Hélio Oiticica, e *Cinco Estruturas Modulares* (1972), de Sol Lewitt.

Finalmente, no último subitem, denominado *Espaço como lugar simbólico*, são discutidos os desdobramentos da *Arte Moderna* alcançados pela *Arte Contemporânea* na produção de Pape. Através da consolidação e do resultado das experiências coletivas da artista no espaço urbano, e da exploração de novas categorias e práticas artísticas, como a instalação, busca-se pensar o espaço como um lugar simbólico de reflexão sobre a própria arte. São abordadas, nessa seção, as instalações da série *Ttéias*, como *Ttéia 1C (2002)* e *Wanted (1974)*, de Pape; *Arco inclinado (1981)* de Richard Serra, *Éden (1968)*, de Hélio Oiticica, e *A casa é o corpo (1968)* de Lygia Clark. Como principais referenciais teóricos a esse capítulo se tem as obras *O espaço moderno (2001)*, de Alberto Tassinari; *Intenções espaciais: A plástica exponencial da arte (2012)*, de Stéphane Huchet; *Caminhos da escultura moderna (1998)*, de Rosalind Krauss; *Arte Moderna (1992)*, de Giulio Carlo Argan; e *Minimalismo (2001)*, de David Batchelor.

3.1 A obra e o espaço real

Figura 12. PAPE, Lygia. *Relevo*, 1954/1956. Guache e têmpera sobre papelão sobre madeira. 40 x 40 x 5 cm. Acervo do Projeto Lygia Pape e Galeria Hauser & Wirth.

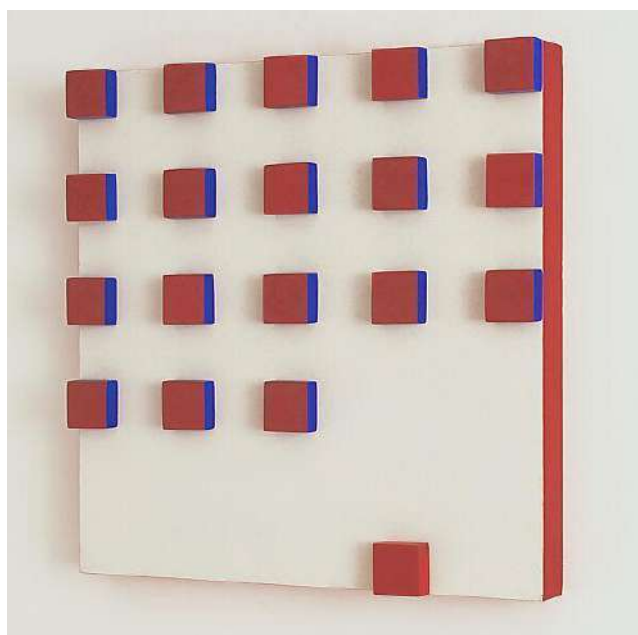


Fonte: <https://ocula.com/art-galleries/hauser-wirth/artworks/lygia-pape/relief-relevo/>

Penso na visão prévia do espectador que observa a obra acima frontalmente (figura 12). A percepção inicial de uma bidimensionalidade remete ao plano pictórico da pintura, onde o branco sobre fundo branco é acompanhado por pequenas impressões de sombras que variam em tons de cinza, e o olhar mais atento já permite notar pequenos detalhes vermelhos nas laterais dos 20 pequenos tacos quadrados que a compõem; o achatamento causado pelo ponto de vista, todavia, limita a visão.

As sombras, regiões do espaço que não recebem luz direta, percorrem todo o espaço da tela, provocadas pelos relevos das peças, e contrastam com o branco do fundo do painel de madeira, sugerindo matizes de cor. Elas, assim, contribuem para a percepção da profundidade e do volume e de pequenos detalhes não enfatizados frontalmente, que se tornam mais evidentes quando o observador se desloca da posição frontal. Cabe destacar que essa percepção de profundidade é criada por um fenômeno natural e físico, e não pelos artifícios pictóricos e técnicos das tradições acadêmicas do passado. Tal efeito é igualmente observado em outra obra da mesma série (figura 13).

Figura 13. PAPE, Lygia. *Relevo*, 1954/1956. Guache e têmpera sobre papelão sobre madeira. 40 x 40 x 5 cm. Acervo do Projeto Lygia Pape e Galeria Hauser & Wirth.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/700833>

Aqui, alinhadas milimetricamente sobre uma superfície de madeira, pintadas em guache, dispõem-se 19 peças quadradas colocadas em paralelo. Em suas laterais, o azul contrasta com a cor vermelha frontal, o que enfatiza o efeito ótico da composição — a obra parece sair da parede para o espaço real do observador. Apenas uma peça, inteiramente pintada de vermelho, depreende-se fora do alinhamento do conjunto, destacando-se. Sobre esta composição, cabe ressaltar um comentário de Cocchiarale (1994, n/p):

[...] destas duas quebras cromáticas das espessuras em relação às superfícies da parede e do suporte, resulta uma sensação perceptiva de continuidade que faz com que os relevos pareçam uma protuberância geométrica das paredes do espaço expositivo.

As obras pertencentes à série *Relevo* foram realizadas por Pape entre 1954 e 1956. Apesar de apresentarem relevo e profundidade, as peças penduradas na parede sugerem, de início, uma percepção bidimensional, na qual, através de um mínimo movimento, a sombra aparece e se nota a transição do plano para o relevo. Tais obras testemunham as investigações de Pape em sua fase concreta, em que a artista discute a questão da planaridade, apontando para os legados do modernismo europeu com respeito à questão espacial. Em termos de fatura, percebe-se o conjunto como um esquema rígido e ordenado; o gesto humano é obliterado, seguindo a cartilha concreta de romper com qualquer elemento de lirismo ou subjetividade.

Assim como na primeira obra (figura 12), a sombra é uma entidade real que se origina da interação entre os espaços vazios e cheios, sendo influenciada pela relação dinâmica que o observador estabelece com a tela e que refletindo a relação entre luz, sombra e o deslocamento da obra para o espaço circundante. Esses são temas recorrentes na produção artística de Pape e que, de certo modo, alcançaram expressão máxima em *Ttéia 1C*. Já em obras como *Tecelares* (figura 14), que antecederam *Ttéia*, é notada uma problematização espacial a partir das relações entre claro e escuro, luz e sombra, em que a relação dinâmica com o espectador também ocorre, ainda que apenas a nível da percepção ótica.

Em *Tecelares*, obra em que é predominante a presença de um dinamismo que se manifesta por meio de *zigue-zagues* organizados no espaço bidimensional e que explora a possibilidade do vazio e do cheio por meio de jogos entre o escuro e o claro na pintura (também explorada em *Ttéia 1C*), Pape reinterpreta o processo da xilogravura, criando peças únicas que, assim como em outras peças da série, valorizavam o poder de expressão em oposição aos modos pré-determinados, definidos por conceitos concretos.

Figura 14. PAPE, Lygia. *Tecelares*, 1958. Impressão em xilogravura em papel japonês de arroz. 29.8 x 43.2 cm cada. Acervo da Associação Cultural Projeto Lygia Pape.



Fonte: <https://www.artic.edu/exhibitions/9622/lygia-pape-tecelares>

A investigação presente nas gravuras da série *Tecelares*, que envolve a exploração do vazio e do cheio, assim como a sugestão de um espaço que se articula na dualidade entre dentro e fora, surge a partir de reflexões inspiradas por diversos objetos de estudo ao longo da trajetória artística de Lygia Pape. Um exemplo é a *Fita de Möbius*, que ilustra sua concepção de desorientação espacial e confunde a percepção do que é interno e externo e desempenha um papel metafórico nas obras de Pape, sendo explorada de diferentes maneiras para questionar a relação entre forma e conteúdo, espaço e tempo, como comentado pela própria artista em entrevista concedida a Denise Mattar:

[...] quando você tem uma fita, inicialmente há sempre um lado de dentro e um lado de fora; mas se você torcer uma destas pontas, tornar a ligá-la e então passar a percorrê-la com o dedo, você não vai ter mais o dentro e o fora. Você vai ter um plano contínuo, o conceito passando de um espaço interno para um espaço externo num movimento deslizante. (...) Introduce a idéia de arte e vida se misturando, abolindo ou negando o espaço sacralizado da sala de exposição etc., coisas que me mobilizavam muito” (2003, p. 79).

Tanto em *Relevos*, como em *Tecelares* é ilustrada uma reflexão recorrente no campo da História da Arte: a relação bidimensional e tridimensional em que a tela, ou a superfície, consiste antes em um anteparo do que um objeto de ilusões tridimensionais. A tela e a pintura devem servir a si mesmas, e o trabalho do artista é entendê-las a partir de sua bidimensionalidade.

Tais colocações exemplificam, talvez, boa parte das questões evidenciadas pelas obras aqui analisadas, desde a série *Tecelares* até as obras da série *Ttéias*, objeto deste estudo. É possível notar, em grande medida, uma continuidade conceitual entre ambas séries nos termos colocados pela metáfora da *Fita de Möbius* onde o trânsito, ou melhor, a indefinição entre dentro e fora é visível tanto em obras como *Tecelar*, quanto na própria *Ttéia* 1C. Tal jogo entre dentro e fora, em grande medida, foi colocado já em princípios do século XX pelas experimentações cubistas da fase analítica, como na pintura *Guitarra* (figura 15), elaborada por Pablo Picasso e apresentada a seguir.

A obra mencionada apresenta um violão cuja forma foi fragmentada e recomposta em planos, formando uma unidade ainda reconhecível. As curvas e contornos da guitarra são achatados, dando-lhe uma qualidade bidimensional, e as cordas do instrumento são sugeridas apenas por fios finos, que dão sensação de movimento e ritmo à peça. Assim como nos *Relevos* de Pape, a guitarra está pendurada na parede, tendo sido pensada para ser vista frontalmente, como um objeto bidimensional. Contudo, se em *Relevos* o volume só é notado a partir de um deslocamento – ainda que mínimo –, na obra de Picasso já é possível observar as sombras que geram volume por meio da montagem fragmentada de partes da obra.

Figura 15. PICASSO, Pablo. *Guitarra*, 1912-1913. Instalação de metal e fio de ferro. 77,5 x 35 x 19 cm. Coleção The Museum Of Modern Art, Nova York.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/80934>

Guitarra serve como um experimento mental, em que se procura observar o objeto tridimensional por uma montagem de múltiplos pontos de vista, um elemento-chave da linguagem cubista e passo inicial para “compreender o espaço moderno – por meio de uma generalização da colagem – como um espaço manuseável”, conforme Tassinari (2001, p. 44). Os volumes sugeridos no objeto expressam a rigidez do material, mas ele é trabalhado de modo a sugerir as imperfeições do trabalho manual, algo que é notado também nas xilogravuras da série *Tecelares*. A sombra revela a tridimensionalidade do objeto e acompanha o olhar do observador, sugerindo volume e perspectiva, o que possibilita uma interação dinâmica entre os aspectos bidimensionais e tridimensionais da obra de arte.

O *papier-collé* de mesmo título, *Guitarra* (figura 16), produzido no mesmo ano, também possibilita algumas considerações. Nele, a questão espacial é construída mediante os deslocamentos entre as partes decompostas e sua disposição sobre um fundo azul que ressalta as formas, no qual possíveis relevos são construídos pelos recortes e suas reorganizações. Porém, pequenos elementos sugerem uma nova possibilidade de planaridade

no desenho e que ali se escondem, possivelmente, um instrumento, talvez dois, ou até três.

O recorte em círculo no papel de jornal atribui à pintura uma unidade de reconhecimento, a partir da qual os outros elementos se articulam. O jornal *El Diluvio* se divide em dois e é recortado de maneira precisa, para que se encaixe nas linhas curvilíneas da caixa de ressonância, ao passo que sua outra metade se encaixa linearmente ao lado. Ainda, mais contornos e linhas retas integram-se aos recortes. Conserva-se o *chiaroscuro* e manchas de carvão se sobrepõem entre o instrumento e o jornal, os papéis colados são recobertos por ornamentos que sugerem sombras e volumes e provocam a percepção de um espaço onde elementos se alinham um a frente do outro. As linhas à direita traçam arcos de circunferência, que sugerem planos e indícios de tridimensionalidade ilusória. Na parte inferior, mais quadrados e círculos são criados em preto-carvão.

Figura 16. PICASSO, Pablo. *Guitarra*, 1913. Carta colada, carvão, tinta, gesso sobre papel azul sobre papelão. 66,4 X 49,6 cm. Coleção The Museum of Modern Art, Nova York.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/38359>

Elementos abstratos e estáticos confundem o modo de observação, cabendo à imaginação do espectador se reorganizar em um jogo perceptivo, em que as partes podem se reagrupar e revelar os instrumentos. Na nova possibilidade espacial oferecida pelos artistas modernos, exige-se, portanto, o processo de imaginação do observador, algo possível apenas com as transformações na pintura que se dariam nos processos pictóricos do século XX. Acerca da imaginação nesse processo, Tassinari (2001, p. 42) comenta:

Uma imaginação em processo, literal, à vista. Não é o mesmo por esquemas, alguns mais alusivos, outros mais concretos, alguns que se movimentam, outros mais estáticos, que se tenta pela imaginação visualizar um objeto tridimensional?

Desse modo, pressupõe-se, no processo imaginativo proposto pelas obras cubistas, que o sujeito espectador domine o objeto, exercendo controle e conhecimento sobre ele. Logo, supõe-se que a guitarra decomposta pelo artista é a mesma imaginada pelo sujeito. Acerca desse processo, Tassinari (2001, p. 43) comenta:

Desnudar a imaginação, ou, o que de fato importa, nos passar a impressão de fazê-lo, é como pôr a arte fazendo a nossa frente. Para tal é necessário que o espaço da pintura esteja disponível para o teatro de operações que se exhibe na obra. Só com a colagem, com seu espaço que já é quase um anteparo para o assentamento de operações artísticas, isso se torna possível.

A partir dessas reflexões, cabe aqui pensar como a imaginação opera na obra *Ttéia 1C* de Pape. A instalação, formada por linhas esticadas e completamente estáticas, provoca unidades idênticas de intervalos entre os fios, que contribuem para a totalidade da obra; no entanto, *Ttéia* cede a uma forma variável com o caminhar ao seu redor. A sensação ilusionista causada pelo efeito óptico e a resposta perceptiva do público tornam sua forma mutável, sendo o espectador quem, no espaço contemporâneo, dita a mobilidade de *Ttéia*. A cada passo, uma nova interseção entre colunas de linhas, a cada mudança de ângulo, outra; porém, a obra gera uma perda de controle e de sentidos quando em contato com o caminhar. É preciso o deslocamento, mas deslocar-se implica em liberar os sentidos e entrar mental e fisicamente no ato proposto por Pape.

A mobilização da imaginação do espectador na percepção da obra e a nova estrutura espacial oferecem uma *Nova Objetividade*⁵ aos trabalhos modernos e contemporâneos, o que só foi possível graças à abertura do espaço moderno para novas operações pictóricas. Convém, então, explorar outro exemplo de construção espacial por meio dos trabalhos de Georges Braque, que, juntamente a Picasso, desenvolve os pressupostos da nova pintura, porém, de maneira um tanto díspar.

Argan, em sua análise de *Natureza-Morta com Ás de Paus de 1911* (figura 17), descreve como Braque resolve o problema da terceira dimensão na planaridade:

Braque elimina a distinção entre os volumes sólidos e o fundo. Desmonta formas planas justapostas. Sua decomposição é mais arrojada porque não discrimina entre espaço e os objetos, e menos porque não consegue absorver de todas as formas das coisas, as quais, de fato, nesse espaço já sem capacidade, sobrevivem como puros resíduos gráficos (cacho de uva, maçã, carta de baralho). (1992, p. 427).

Outro elemento da abordagem espacial e destituição da perspectiva em Braque que o diferencia de Picasso — que aplica o volume como solução ao impasse — é a completa eliminação do *chiaroscuro* e a decomposição por meio de planos. Nessa técnica, as formas se sobrepõem e suas transparências sugerem a ilusão de movimento, a despeito da ausência de tridimensionalidade; novamente, trata-se de um local concebido pela imaginação do observador, projetado em sua mente.

As cores neutras e as variações cromáticas de cinza em *Natureza-Morta com Ás de Paus* sugerem uma nova possibilidade de construção mental do espaço pela cor, uma nova leitura de planos cromáticos por meio de tracejados de lápis sugerem cor e luz, criando elementos estáticos que implicam movimento. A cor, portanto, não é sensorial, mas cria espaço. Já a unidade no centro e as bordas opacas sugerem, conforme Argan (1992, p. 430), uma visão fragmentada: “Braque considera a operação por meio da cor não mais como

⁵ A proposta central do *Movimento da Nova Objetividade* na arte brasileira era explorar o “objeto” de forma sensorial, que rompe com os limites entre o público e a obra. Ao contrário da atitude contemplativa tradicional, o objetivo era que o público experimentasse a obra de forma sensorial, inclusive.

sensação visual, e sim como elemento essencial da construção mental do espaço. É um fato intelectual e não mais sensorial”.

Figura 17. BRAQUE, Georges. *Natureza-Morta com Ás de Paus*, 1913. Óleo, realçado com lápis e carvão sobre tela, 81 x 60 cm. Coleção Centre Pompidou, Paris.



Fonte: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cubisme/popup03.html>

Os demais elementos compõem a unidade da obra, em que objetos planos se transformam em códigos de leitura e a mente sugere uma posição, mas alterna-se para visualizar outro fragmento do quebra-cabeça. Embora a composição contenha resquícios de elementos figurativos, como um cacho de uvas e uma maçã organizados na parte superior da tela, os elementos cotidianos, como as letras do alfabeto, são tratados como símbolos e códigos gráficos, evidenciando sua relevância, como ressalta Argan (1992, p. 430):

São tipos formais, módulos; prestam-se a indicar que os objetos da realidade são como as letras alfabéticas, signos que, em si, não significam, mas que são combinados de várias maneiras para significar alguma coisa (no caso dos objetos, o espaço).

Nesse sentido, é possível associar a análise de Braque e suas formas simbólicas à percepção por meio do código. Embora esse artista insira formas reconhecíveis na composição, a forma sofre variações, contribuindo para a compreensão do tempo na percepção da obra:

Daí se reduz que na visão empírica o mesmo objeto não pode se encontrar em lugares diversos ao mesmo tempo, nessa realidade inteiramente mental que é o espaço (como realidade ordenada e configurada na consciência), o mesmo objeto pode existir com muitas formas diferentes que, naturalmente, ocupam situações diversas (ARGAN, 1992, p.430).

Trata-se de uma questão temporal antecipada por Rosalind Krauss (1941-) para abordar a quebra da figuração no século XIX. Em seu livro *Caminhos da Escultura Moderna*, Krauss (1998) se refere à discussão iniciada no século XVIII com Lessing (1729-1781) sobre as distinções em relação às chamadas formas temporais que tratam sobre a linguagem da poesia, e as formas espaciais, em que as artes visuais estariam presentes. Segundo a autora, para Lessing, a definição do que seria uma escultura se dá no modo em como ocorre a organização formal dos objetos no espaço, colocando o argumento de Lessing em exposição:

Se a representação de ações no tempo é natural para a poesia, argumenta Lessing, não é natural para a escultura ou a pintura, pois o que caracteriza as artes visuais é o fato de serem estáticas. Em decorrência dessa condição, as relações entre as partes isoladas de um objeto visual são oferecidas simultaneamente ao observador; estão ali para serem percebidas e absorvidas em conjunto e ao mesmo tempo (KRAUSS, 1998, p. 3).

Ao retomar a discussão, Krauss rebate tal reflexão em relação à escultura moderna e descarta a possibilidade da linguagem visual como matéria inerte presa em sua forma espacial, propondo que “[...] mesmo em uma arte espacial, não é possível separar espaço e tempo para fins de análise”, afirmando, ainda, que “toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência corporal” (KRAUSS, 1998, p.4).

Para Krauss (1998), o marco de início da escultura como veículo de passagem e condição temporal se dá antecipadamente nas obras de Auguste Rodin (1840-1917). Em sua descrição da obra *Monumento à Balzac* (figura 18), tal autora ressalta o gesto em suas obras, o registro das marcas de dedos

impressas na modelagem que realça os sinais expressivo, e a quebra do contorno no sentido em que a obra não sugere uma correta estrutura anatômica. Tais questões possibilitam a observação da passagem temporal ainda no século XIX, e como a abordagem da escultura como objeto estático e idealizado torna-se um veículo temporal e material:

[...] a imagem da passagem serve para colocar tanto o observador como o artista diante do trabalho, e do mundo, em uma atitude humildemente fundamental a fim de encontrarem a profunda reciprocidade entre cada um deles e a obra (KRAUSS, 1998, p.342).

Figura 18. RODIN, Auguste. *Monumento a Balzac*, 1898. Bronze. 282 x 122.5 x 104.2 cm. Coleção Museum of Modern Art, Nova York.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/80862>

De modo semelhante, toma-se como exemplo a passagem temporal em outras obras de Pape. Todavia, procedimentos e técnicas que exploram o tempo transformam-se por meio do material utilizado. Se antes o gesto expressivo registrava a marca de um tempo, agora a inserção de motivos externos à pintura e o início do envolvimento ativo do espectador na obra trazem à tona a questão. Mas para Pape e para os artistas da década de 1950, questões ainda que mentais transpassam o limite da mente e configuram-se no

limiar entre espacial e sensual. Segundo a própria artista, o sensorial atuaria “como uma forma de conhecimento e consciência” (1996, n/p.).

Segundo Guy Brett (2000), Pape, juntamente a outros colegas, trazia a ânsia de reconfigurar o sensorial e o intelecto. Assim, pretendiam

reconfigurar aquele relacionamento – impossível de captar e explicar completamente porque jamais podemos estar fora dele – entre nosso cérebro e nosso corpo, o intelectual e o sensual, um relacionamento que, nas tradições da cultura ocidental, se encontra sujeito há muito tempo a um dualismo resolutivo (BRETT, 2000, p. 304).

Nesse contexto, destaca-se, dentro da trilogia de livros de Pape (*Livro do Tempo*, *Livro da Criação*, *Livro da Arquitetura*), o *Livro da Criação* (figura 19), organizado entre os anos 1950-60 e que revela a importância da participação do espectador na obra. De início, vale ressaltar a própria terminologia “livro”, muito utilizada por artistas neoconcretos, e que é assim justificada por Brett (2000, p. 308): “o interesse pelo livro e pela caixa acompanha de perto o apego destes artistas à base ordenadora do construtivismo geométrico, um “apego”. Mas também pela sua própria tipologia de objeto que remete ao toque e à manipulação por parte daqueles que se dispõem a interagir com ele.

No entanto, a linguagem escrita é deixada de lado na maioria das folhas — que estão soltas — embora apareça ocasionalmente. Em entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist em 2002, Pape esclarece o significado do título: “se chama assim porque eu uso palavras em formas” (2018, p. 82). Quando presentes, as frases remetem a fenômenos relativos à criação do universo e os leitores são convidados a interagir com as páginas, manipulando-as e organizando-as de acordo com sua vontade. Tal abordagem permite que o espectador-leitor se torne parte ativa da criação, desafiando a noção tradicional de um livro como um objeto estático:

Uma ênfase na sensação do livro entre as mãos conduziu a uma participação mais escultórica – onde, por exemplo, o “leitor” ergueria um cubo sob o qual está escrita uma palavra – que por sua vez levou a um envolvimento corporal total (BRETT, 2000, p. 310).

O livro explora a relação entre forma e palavra, permitindo que o leitor estabeleça suas próprias conexões e significados ao manipular as páginas. Esse desafio à noção tradicional de um livro como objeto estático, bem como o convite para que o leitor se envolva ativamente na obra, provoca o rompimento

das barreiras entre artista e espectador, incentivando uma experiência compartilhada e coletiva, refletida em outros trabalhos de Pape. É importante ressaltar que o livro assume uma manifestação da realidade mundana, em que a obra se projeta para o espaço real, mediante a inserção de objetos do cotidiano, como o livro, ou referências a eles e também por meio da manipulação realizada pelo espectador. O trabalho é descrito pela artista como sendo composto por

[...] unidades de 30x30cm, que se expandem do plano para o espaço, ou seja, à medida que se manuseia o livro, as estruturas vão se formando e a “leitura” se desenvolve por meio das formas coloridas (PAPE, 1983, p.46).

Como destacado por ela mesma, existem duas interpretações plausíveis. Em suas palavras, “o livro representa o livro da criação do mundo enquanto que para outras pessoas pode ser o livro da criação” e que de certo modo, “essa abertura de significados é resultado de vivências pessoais, um processo de estrutura aberta, no qual cada estrutura montada desencadeia uma leitura própria” (PAPE, 1983, p. 46). É relevante salientar que na série de fotografias de *Livro da Criação* registradas por Paula Pape⁶, a artista cria cenários nos quais suas obras interagem com objetos cotidianos. Efetivamente, conforme a própria Lygia Pape, suas obras eram levadas para “para um passeio pelo mundo”⁷, de maneira a promover o encontro entre o objeto e itens mundanos. Trata-se de um processo que reforça a nova inclusão no espaço real, algo de grande destaque no movimento neoconcreto.

⁶ Filha de Lygia Pape e diretora na associação cultural Projeto Lygia Pape.

⁷ Lygia Pape em carta a Guy Brett 13 de julho de 1988.

Figura 19. Livro da Criação (detalhes), Lygia Pape, 1959. Acervo do Projeto Lygia Pape e Galeria Hauser & Wirth.



Fonte: Livro Gávea de Tocaia, L. Pape, M. Pedrosa, G. Brett, H. Oiticica - 2000. – Escaneado pela autora em 2023.

Ao analisar a inserção de objetos comuns no contexto da arte, é válido considerar as semelhanças entre as experimentações de Pape e o *Cubismo*, movimento no qual Picasso já havia feito a introdução de elementos do mundo comum já em 1910, por meio de seus relevos e colagens. O artista ampliou, assim, as possibilidades do objeto terreno na obra de arte, algo que se reflete no contexto contemporâneo. De fato, tanto Braque quanto Picasso buscaram confundir o real e o irreal em suas obras, inserindo fragmentos da realidade no mundo fictício da pintura. A título de exemplo, Picasso aplicou a inserção de objetos pertencentes à realidade em suas obras de vanguarda, sendo sua pintura inovadora *Natureza-morta com Cadeira de Palhinha* (figura 20), de 1912, um dos primeiros exemplos de colagem, caracterizando-se como uma obra que desafiou as noções tradicionais de perspectiva e representação.

Tal pintura, com suas dimensões de 29x37cm, apresenta uma composição de objetos pictóricos que remetem ao tema da natureza morta. Dentre esses objetos, podemos identificar uma garrafa, um copo, um jornal, um instrumento musical e letras que formam a palavra *Jou*. Outro elemento interessante a ser observado é a escolha de Picasso em utilizar um pedaço de tecido de tela para criar uma ilusão visual que imita o revestimento de cadeiras, ao invés de recorrer à utilização do material real. Contudo, o artista também

insere objetos reais no suporte, no qual o componente mundano entra em ação; com cordas, ele constrói a moldura da obra, ou seja: trata-se de uma peça qual o materialmente real e o falso existem em conjunto, exemplificando a busca do artista em explorar os limites entre o real e o irreal e desencadeando, por conseguinte, uma reflexão sobre a natureza da representação artística.

Figura 20. PICASSO, Pablo. *Natureza-morta com Cadeira de Palhinha*, 1912.

29 x 37 cm. Pintura a óleo sobre tela encerada, emoldurada com corda.

Coleção Musée National Picasso, Paris.



Fonte: <https://www.museepicassoparis.fr/fr/nature-morte-la-chaise-canee>

Natureza-morta com Cadeira de Palhinha e *Guitarra*, ambas produzidas Picasso, assim como *Relevos* (figura 13), de Pape, remetem a duas abordagens do conceito de espaço, uma conceitual e outra real. *Relevos*, por sua vez, aponta para um espaço pictórico, conceitual, motivado pela relação figura e fundo dos quadrados, mas também desvela uma sombra real, ocasionada pelo volume das pequenas caixas. Essas duas dinâmicas espaciais encontram paralelos nas correntes construtivas russas, com destaque para o escultor Naum Gabo e o artista russo Vladimir Tatlin. Tatlin, no contexto europeu do início do século XX, introduziu suas obras *Contra Relevos de Canto*

(figura 21) como uma forma de explorar as possibilidades tridimensionais da arte.

Esses objetos desafiaram a tradicional planaridade da pintura e buscaram uma integração com o espaço arquitetônico e o ambiente circundante, sendo concebidos como elementos que poderiam, simultaneamente, ser incorporados e interagir com o espaço físico em seu entorno.

Figura 21. TATLIN, Vladimir. *Contra Relevo de Canto*, 1914-1915. Ferro, cobre, madeira, cordas. 71 × 118 cm. Coleção The Virtual Russian Museum.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Counter-relief_by_V.Tatlin_%281914,_GRM%29_by_shakko_01.jpg

Cada obra consiste em uma estrutura com diferentes camadas sobrepostas, criando um efeito de profundidade e tridimensionalidade. Tais camadas, semelhantemente às colagens de Picasso, são compostas por diferentes materiais, como folha de flandres, cordas, madeira, papelão e arame, dentre outros, que criam efeitos óticos variados e jogos de luz e sombra. Partindo do encontro arquitetônico entre dois planos, Tatlin, ao integrar elementos arquitetônicos na obra, rompe com a concepção de um espaço

transcendental, como proposto pelos futuristas, e contribui para expansão da noção da obra de arte, relacionando-a mais diretamente com o mundo, de forma a abranger o ambiente. Cabe destacar que, conforme Krauss (1998, p. 67), “a função do canto de Tatlin é a de insistir em que o relevo constitui uma continuidade em relação ao espaço do mundo e depende deste para ter um significado”.

Na obra, outro fator importante é a descentralização frontal em relação ao núcleo central do objeto. Mesmo quando observada frontalmente, o deslocamento dos materiais é planejado para não criar um ponto de foco específico, resultando em uma assimetria no trabalho que, de acordo com Krauss “[...] sublinha a qualidade anti-idealista da estrutura, numa declaração de que o núcleo não é o centro da obra a produzir uma série de emanações em relação ao exterior” (1998, p.69).

Novamente, Krauss (1998) avalia a proposta de Tatlin e traz uma nova interpretação do espaço expositivo. A autora sugere que a experiência dos *Contra-relevos* se caracteriza por uma consciência mais aguçada da situação em que habitam, na qual as medidas arquitetônicas se conectam em conjuntura com a obra para criar uma experiência ambiental ao espectador. Tal aspecto da forma em relação ao espaço arquitetônico e ao observador são características importantes, notáveis também em *Amazoninos* (figura 22) de Pape, cuja série de obras em ferro sintetiza as explorações contínuas da artista com relação ao espaço, ao volume, à cor e à forma, sinalizando a inclusão do público em outra dinâmica espacial.

Em *Amazoninos* (1989-2003), Pape desloca as grandes estruturas da parede e as impulsiona em direção ao ambiente na medida em que ocupam o espaço. Para ela, assim como para os artistas que fizeram parte do *Neoconcretismo*, é a obra que deveria tocar o espectador, e não o contrário. Assim como no relevo de Tatlin, são borradas as fronteiras entre pintura e escultura.

Figura 22. PAPE, Lygia. *Amazonino Vermelho*, 1989/2003. Pintura automotiva em ferro. 130.2 x 49.8 x 68.6 cm.



Fonte: <https://ocula.com/art-galleries/hauser-wirth/artworks/lygia-pape/red-amazonino-amazonino-vermelho>

Por sua vez, contrariamente a Tatlin e a seus *Contra-relevos*, o escultor russo Naum Gabo promove uma outra possibilidade de análise da escultura na qual é desconsiderada a espacialidade real do objeto, empregando o que ele denominou de “construção estereométrica”. Entre 1915 e 1920, Gabo aplicou essa técnica na construção de cabeças e figuras que apresentavam temas tradicionais e figurativos. Em *Cabeça No.2* (figura 23), o artista, por meio de interseções em planos lisos simples criados por meio de papelão liso e compensado, expõe o núcleo estrutural da obra, que normalmente é visto como uma massa fechada. Além disso, na remoção da estrutura interna, é exposto o núcleo da escultura, revelando uma outra camada, que apresenta “[...] ao observador estacionário uma síntese de todos os pontos de vista isolados de que ele se disporia se circunavesse o exterior do objeto”, como explica

Krauss (1998, p. 72). De certa forma, Gabo apresenta uma única visão do objeto, mas essa visão incorpora a soma de todas as possíveis perspectivas.

Figura 23. GABO, Naum. *Cabeça No. 2*. 1916. Aço inoxidável. 177.8 × 137.8 × 121.9 cm. Coleção Tate Modern, Londres.



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-head-no-2-t01520>

É pertinente apontar que ambas as concepções espaciais fazem referência, de algum modo, à estrutura da *Ttéia 1 A*, de 1979 (figura 24), uma obra feita para ambientes internos e espaços de galeria, mas que resulta da experiência de deambulação pela cidade e das investigações da artista enquanto professora da *Escola de Artes Visuais do Parque Lage*.

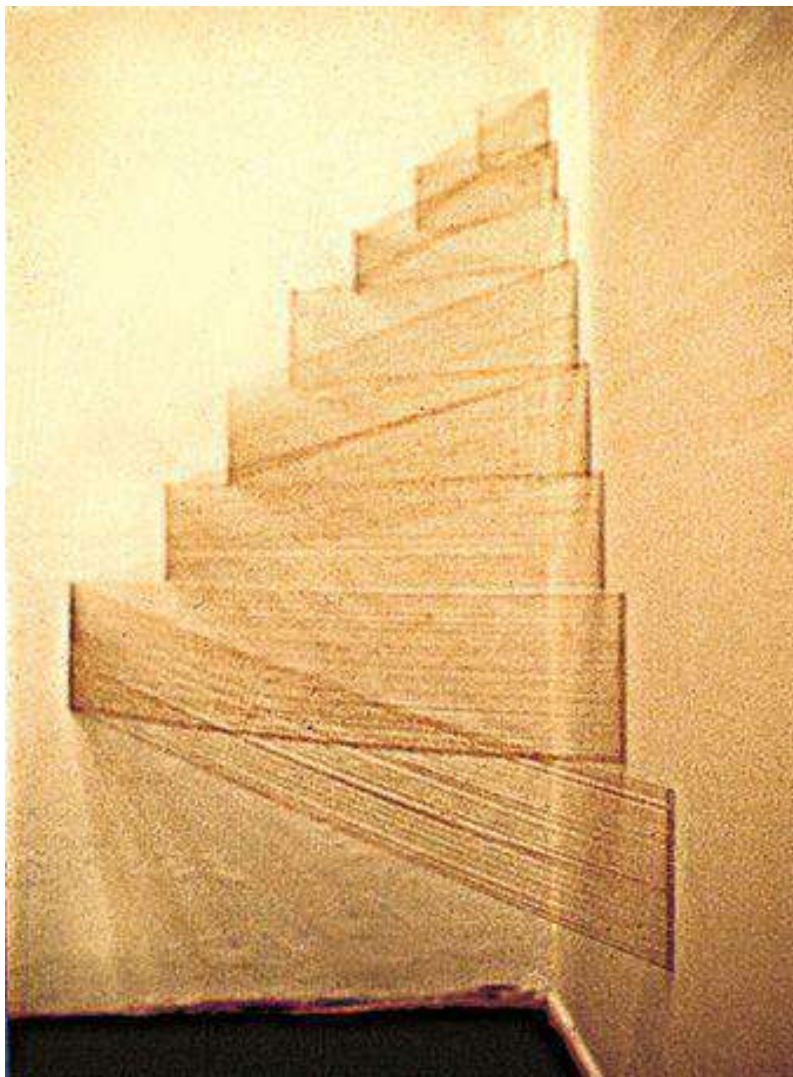
Entre todas as suas obras, as *Ttéias* são talvez as mais emblemáticas e representativas do processo criativo de Pape. Elas emergem como instalações construídas pela disposição geométrica de fios dourados no espaço, alocados, nesse caso, na parede, no canto. Sua construção delineia volume e o entrecruzamento de linhas quase invisíveis posicionadas delicadamente na junção entre as paredes. *Ttéia 1A* produz um impacto cativante e, à medida em

que o espectador se movimenta, elas irradiam reflexos da luz ambiente. Seu diagrama espacial é bastante semelhante ao dos *Tecelares* (figura 14) e a tudo o que se pode observar nessas xilogravuras, como os veios da madeira da matriz, a disposição diagonal dos grafismos e os vazios e cheios que se interpenetram. Por analogia, “o deslumbramento silencioso provocado por essas instalações pode ser comparado àquele causado pela combinação de peso e leveza que se encontra nas catedrais” (COCCHIARALE, 1994, n/p).

Em *Ttéia 1A*, Pape demonstra sua materialidade por meio da disposição dos fios, abrindo-se ao espectador e apresentando uma multiplicidade de visões que se alteram com o deslocamento do olhar. Ocorre aí um experimento mental no qual a montagem se dá por uma pluralidade de planos, sendo possível constatar que o que nos *Tecelares* é um grafismo na superfície, que sugere ilusão do espaço, em *Ttéia* se dá no tridimensional. Nessa perspectiva, surge uma intrigante confusão entre fio real e ilusão, destacando o interesse pela manipulação da luz na criação de planos no espaço. A partir dessa concepção, *Ttéia* compartilha semelhanças com as obras de Gabo, como a exposição do núcleo da obra e a busca por uma integração efetiva do espaço, embora, no caso de Gabo, isso se dê de maneira transcendental, ao passo que, nas obras de Tatlin e Pape, tal fenômeno se manifeste de forma tangível.

A interação entre elementos bidimensionais e tridimensionais é evidente, revelando a exposição da estrutura e influências dos estudos sobre a luz presentes nas catedrais góticas. Esse resultado é fruto do caráter experimental e coletivo, bem como da abstração geométrica e das referências da espacialidade construtivista russa, ao mesmo tempo em que incorpora a subjetividade corpórea do espectador, um elemento comum a todas as expressões neoconcretas.

Figura 24. PAPE, Lygia. *Ttéia n°1*, 1979. Fio metalizado, pregos, madeira, luz. Dimensões variáveis. Acervo do Projeto Lygia Pape e Galeria Hauser & Wirth.



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/lygia-pape/tteia-1a-1979>

Para Tassinari (2001, p. 94), “uma escultura contemporânea não apenas convida a participar desde fora dela, desde o mundo em comum, de sua espacialidade. Ela também se põe como algo exterior ao expectador”. Partindo dessa premissa, foi possível identificar, neste primeiro subitem, as causas que aproximam a arte da experiência mundana e que contribuíram para a dissolução das barreiras entre parede e ambiente, assim como para criação de um novo espaço manuseável, em que a obra ocorre simultaneamente na interação gestual do espectador e no espaço da vida, possibilitando a sua total inserção no espaço real.

Como afirmado, esses fatores contribuem para a dissolução dos limites entre a obra de arte e o espaço circundante por meio da interação entre aspectos bidimensionais e tridimensionais, abrindo novas possibilidades para a escultura contemporânea. O próximo subitem, então, se dedica à exploração de como essas possibilidades espaciais se expandem para além do espaço expositivo e ganham a cidade e a vida em comum como processo criativo, em um momento em que fazer arte se torna um fluxo e não apenas um produto final, e no qual o espectador se torna um agente direto na construção da obra no espaço da vida comum.

3.2 Arte e corpo, arte e vida

Ora, como dizem os acusadores, é um mal ser espectador, por duas razões. Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir (RANCIÈRE, 2012, p.8).

Possivelmente, a diferença essencial na transição do moderno para o estado contemporâneo reside na inclusão do espectador como participante ativo no processo criativo e na concepção da obra como um espaço de interação criativa. Em seu livro *O espectador emancipado*, Jacques Rancière (2012) aborda a experiência do público em espetáculos teatrais, argumentando que o papel do espectador deve superar a tradicional distinção entre atores e plateia. Em suas palavras: “o espectador deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido” (RANCIÈRE, 2012, p. 10).

No Brasil, a compreensão da arte como um processo em constante desenvolvimento e também como um produto final ganhou destaque graças ao caráter experimental adotado por artistas envolvidos em movimentos como o *Neoconcretismo*. Essa abordagem artística fundamenta-se na integração do corpo do indivíduo como parte integrante da obra, sendo que tal integração pode ser constatada já em *Ttéia n.º 1* (figura 24).

A obra em questão transcende os limites convencionais da arte ao explorar a interação entre o corpo do espectador e a própria obra. Sua instalação, projetada em um canto específico, convida o espectador a se envolver em uma experiência sensorial na qual, ao adentrar o espaço onde *Ttéia n.º 1* está disposta, o espectador é imediatamente confrontado com uma teia delicada de fios quase imperceptíveis, visíveis tão somente quando o corpo do espectador os faz balançar. E, embora a luminosidade atraia o corpo em direção à obra, o toque permanece improvável. O simples ato de perceber a existência dos fios, da luz e do movimento do próprio corpo já convida aqueles que se deparam com a obra a situar-se no espaço e em relação à teia. *Ttéia* desperta o corpo previamente estático e sua relação com a obra já não é mais

externa, mas atua em congruência com ele. Essa interação íntima entre corpo e arte possibilita uma experiência única e transformadora, na qual o espectador se torna parte essencial do processo de criação e da própria obra de arte.

Essa nova abordagem experimental e participativa do *Neoconcretismo*, exemplificada em *Ttéia n.º1*, marcou um importante ponto de inflexão na compreensão da arte no Brasil. Ao valorizar a interação entre o espectador e a obra como um aspecto essencial do processo criativo, abriu-se caminho para que o corpo e a experiência do espectador desempenhassem papéis centrais na apreciação e no processo de criação na arte contemporânea. Trata-se de algo evidenciado nas novas propostas de integração introduzidas por Pape, dentre as quais é possível destacar *O ovo* (figura 25), de 1967.

Figura 25. PAPE, Lygia. *Ovo*, 1967. Performance na praia da Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1967 Filme Super 8, convertido para digital, colorido, com som, 1'35". Acervo do Projeto Lygia Pape e Galeria Hauser & Wirth.



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/lygia-pape/the-egg-1967>

Diante do mar, um cubo branco rasgado por uma mulher – a própria Lygia Pape. Com o rosto escondido, seu corpo se move lentamente através da fenda. Parte dele caminha em direção à areia, indicando uma busca pelo exterior, ainda que sua saída não se dê por completo. A imagem sugere, dessa forma, um novo caminho a ser seguido.

Para fins de documentação, a ação foi filmada pela artista na praia em 1968. Sua configuração evoca uma metáfora do nascimento, em que, no ato de adentrar o espaço cúbico, o indivíduo que o habita, após uma fase de maturação ou metamorfose no *Ovo*, rompe a membrana e nasce novamente, adentrando no mundo. Pode-se inferir, assim, um reflexo do surgimento de uma nova arte sensorial, que passa a se deslocar para o exterior.

O cubo branco do *Ovo* remete a uma tela bidimensional que, em função de sua forma cúbica, é também tridimensional. O *Ovo* quadrado, entretanto, também pode simbolizar o movimento neoconcreto rompendo com a geometria do “cubo branco”, posto que a alusão ao espaço expositivo de paredes brancas, geralmente sem interferências visuais, pode remeter a uma possível idealização do ambiente expositivo moderno, como propõe Brian O’Doherty (2002, p. 16) em seu livro *No interior do cubo branco*:

O propósito desse ambiente não difere do propósito das construções religiosas - as obras de arte, como as verdades da religião, devem parecer intocadas pelo tempo e suas vicissitudes.

Todavia, cabe aqui uma diferenciação entre a crítica de O’Doherty (2002) sobre o espaço moderno e a proposição *O ovo*, de Pape. O’Doherty (2002) propõe que a sacralização do espaço artístico aborda a questão do espaço moderno, que desloca o objeto artístico da realidade física e o coloca em qualidade metafísica, de modo que todo o contexto que envolve a obra reafirma tal local de afastamento. No entanto, em *O Ovo*, a proposição não se coloca como uma entidade onipotente que domina aqueles que a contemplam. Antes, ela convoca a percepção dos estímulos presentes no ambiente. A busca pela integração efetiva do espaço da obra com o espaço real constitui um denominador comum nas poéticas de artistas neoconcretos. A esse respeito, Pape, em contraste aos artistas paulistas, enfatiza a necessidade corporal e sensorial que busca incorporar em sua obra:

Não sei se é por causa da praia, da floresta, e aí o corpo se faz sempre presente. Não se pode nunca esquecer do corpo, não é possível ficar trancado no ateliê, pensando. O corpo é usado o tempo todo, e por isso ele acaba aparecendo no trabalho (PAPE in OBRIST, 2018, p. 79).

Os artistas do *Neoconcretismo*, tencionavam, pois, uma nova percepção da experiência corporal do espectador. Ao incorporá-la ao ambiente que circunda esse sujeito (tendo em vista, por exemplo, a deliberada supressão da moldura nos trabalhos bidimensionais, bem como da base nos tridimensionais), buscavam a superação do dualismo existente entre o espaço convencional da arte e o espaço real, ou, em outros termos, entre o lugar da arte e o mundo. O que diferenciava tais artistas, conforme Brett (2000, p. 304), era o fato de que “o seu encontro da mente com o corpo era de uma mutualidade intensa”.

Data desse período um dos primeiros experimentos coletivos de Lygia Pape, intitulado *O Divisor* (figura 26), de 1968. Nessa obra, ela transforma a força motora individual em um pretexto para a mobilização coletiva. *O Divisor* é uma escultura viva composta por uma membrana branca permeável de 30 por 30 metros, que mantém uma multidão unida. Embora estejam juntos, os participantes também estão distantes, caminhando pelas ruas como se fizessem parte de um desfile ou manifestação. Carregam consigo um pedaço de tecido branco que lembra uma tela monocromática, branca, de grande proporção.

Figura 26. PAPE, Lygia. *Divisor*, 1968. Performance na Favela da Cabeça, Rio de Janeiro, 1967. Filme Super 8, convertido para digital, colorido, sem som, com duração de 3 minutos e 36 segundos. Acervo do Projeto Lygia Pape e Galeria Hauser & Wirth.



Fonte: <https://www.hauserwirth.com/ursula/24707-conversation-paula-pape-susie-guzman/>

As cabeças dos participantes aparecem através das fendas que os conectam, enquanto são separadas de seus corpos, e o caminhar de cada um define a proximidade entre eles. Com isso, Lygia Pape estabelece um paralelo com a questão da tela branca utilizada na arte e cria uma experiência semelhante à obra de Lucio Fontana (figura 27)⁸.

Era sinal de uma relação nova com a natureza, o corpo e a psique. Isto aparece sob várias formas, e foi, talvez, primeiramente proclamada pelos cortes e perfurações de Fontana, os quais transformaram numa membrana o plano de representação pictórica (BRETT, 2000, p. 308).

⁸ Artista argentino do século XX, conhecido por fazer parte do movimento Espacialismo, no qual explorava a relação entre espaço e arte através de cortes em telas.

Na obra *Ttéia 1C*, assim como em *O Divisor*, é estabelecida uma outra relação significativa. No caso de *Ttéia 1C*, o ato individual de caminhar entre os fios desencadeia uma transformação na percepção do espaço, alternando entre a revelação e o desaparecimento dos fios conforme a iluminação se modifica. Essa experiência é semelhante à observação dos fios de teias de aranha quando atravessados por uma incidência luminosa. Já em *O Divisor*, a interação vai além do âmbito individual, pois o balanço da membrana é sustentado e controlado por um conjunto de pessoas e, durante esse movimento, o tecido obstrui, em determinados momentos (de forma parcial ou completa) a visão do grupo, à medida em que eles se unem para criar uma experiência coletiva. Resulta, dessa ação conjunta, a moldagem do espaço e a reconfiguração tanto da percepção individual quanto da percepção do grupo.

Figura 27. FONTANA, Lucio. Conceito espacial, 1960. Óleo sobre tela. 50.48 x 73.02 x 11.16 cm. Coleção do Museu de Arte Buffalo AKG.



Fonte:

<https://buffaloakg.org/artworks/197148-concetto-spaziale-attese-spatial-concept-waiting>

Ao passo que no período moderno a membrana se restringia apenas à tela, no *Neoconcretismo* nos deparamos não apenas com o espaço arquitetônico, mas também com o espaço público e livre. “O *Divisor*”, explica Brett (2000, p. 308), “focaliza as pessoas como individual e socialmente constituídas, na criação experimental do que Lygia Clark chamaria, posteriormente, de um “corpo coletivo”. Originalmente, Pape havia planejado a obra *Divisor* para um espaço interior no qual as pessoas poderiam enfiar suas cabeças em fendas uniformemente espaçadas em um grande tecido branco. Todavia, como isso não pôde ser realizado, ela levou o tecido para a Favela da Cabeça, no Rio de Janeiro, onde o entregou para as crianças brincarem. Em entrevista a Olivier Renaud-Clément para a *Galeria Hauser & Wirth*, Paula Pape relata o experimento lúdico no primeiro contato das crianças com a obra, destacando o momento em que “pegam o tecido e intuitivamente descobrem para que ele foi projetado” (2018 n/p)⁹.

Cabe salientar que os artistas brasileiros das décadas de 1950 e 1960 destoam da visão “exótica” e “local” atribuída aos países do terceiro mundo. Suas obras têm como base a realidade brasileira, de modo não identitário e nacionalista, abordando questionamentos sociais e políticos que contribuíram para o processo inventivo na arte. A isso é atribuída a desintegração da pintura em relação ao espaço, assim como a perda do foco da escultura, o que possibilitou que o artista deixasse de ser o criador da obra, tornando-se um proponente de práticas a serem vivenciadas.

Seguindo essa linha, um artista que estava constantemente em produção e em contato com Pape era Hélio Oiticica, que, a partir de sua obra *Parangolés* (figura 28), estreitou as fronteiras entre corpo, arte, música e cidade. Os *Parangolés* (1964) surgem dos estudos de Oiticica a respeito da estrutura-cor e espaço e de suas visitas ao Morro da Mangueira, que o colocaram em contato com o êxtase do samba e seus ritmos. Trata-se de construções feitas de tecidos e plásticos, como capas, faixas e bandeiras, muitas vezes com frases políticas ou poéticas. No depoimento ao filme *H.O.*, realizado por Ivan Cardoso em 1979, Oiticica desmistifica a ideia equivocada de que o *Parangolé* é apenas uma capa a ser vestida. Tal concepção é por ele

⁹ Disponível em: <https://www.hauserwirth.com/ursula/22589-paula-pape-lygia-pape/>.

ressignificada ao afirmar que essa experiência é conjunta para os corpos, que observam uns aos outros vestindo os *Parangolés* e interagem no mesmo espaço. Logo, não se tratava do corpo sendo um suporte para a obra, uma vez que era apenas por intermédio da relação corporal que a obra passava a existir. De outro modo, seriam apenas tecidos.

Frederico Moraes, em seu texto *O corpo é o motor da obra* (inicialmente publicado pela revista *Vozes*, em 1970, com o título *Contra a arte afluyente*), descreve a potencialidade do artista contemporâneo nas novas relações artísticas exploradas nas décadas de 1960 e 1970, nas quais a inserção da experiência corporal do público — agora participante ativo —, o cotidiano e a exploração de objetos encontrados ao acaso, superando os suportes artísticos tradicionais, tornam-se elementos essenciais na construção e fruição de obras de arte. São obras que, segundo Moraes (2010, p. 45), têm seu conceito estourado, “deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo”.

Oiticica chama quem interagem ali de “participador-obra”, indicando que esses indivíduos “desmembraram-se em participante quando assiste, e em obra quando assistido de fora nesse espaço-tempo ambiental” (OITICICA, 1967, *apud* ALVARADO, 1999, p.114). De acordo com o artista, essa integração tem o potencial de conduzir o espectador a uma nova atitude ética, de participação, coletividade e transformação.

Figura 28. OITICICA, Hélio. *Parangolé capa 11 – Incorporo a revolta* (1967). Tinta plástica sobre tecido. 67 x 73,5 cm. Coleção MAM Rio.



Fonte: <https://projetooho.com.br/pt/obras/parangoles/>

Assim como os trabalhos de Oiticica, as obras de Pape passaram por mudanças radicais a partir de 1967, na medida em que incorporaram cada vez mais a participação do público em seu ambiente. Coincidentemente, seu trabalho também incorporou elementos conceituais e práticos semelhantes aos artistas de vertente minimalista. A esse respeito, contudo, quando questionada, em uma entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist, sobre proximidades com o movimento *Minimalista*, Pape respondeu de forma assertiva:

Não havia contato com os minimalistas nem com os conceitualistas americanos. Mais tarde, pudemos encontrar afinidades, mas os nossos trabalhos eram completamente independentes (PAPE in OBRIST, 2018, p. 83).

É possível, de todo modo, estabelecer aproximações conceituais entre os trabalhos *Cinco Estruturas Modulares* (figura 29), idealizado por Sol Lewitt em 1972 e *Ttéia 1C, Metálico* (figura 30) de Pape, construído em 2003, se considerarmos a inserção do ato de caminhar pela obra como uma forma de explorar o espaço pelo espectador. Nesse contexto, a deambulação se torna um veículo de interação e a escultura é liberada de sua base, adquirindo liberdade no espaço, que agora se configura em um ambiente espaço fechado da galeria.

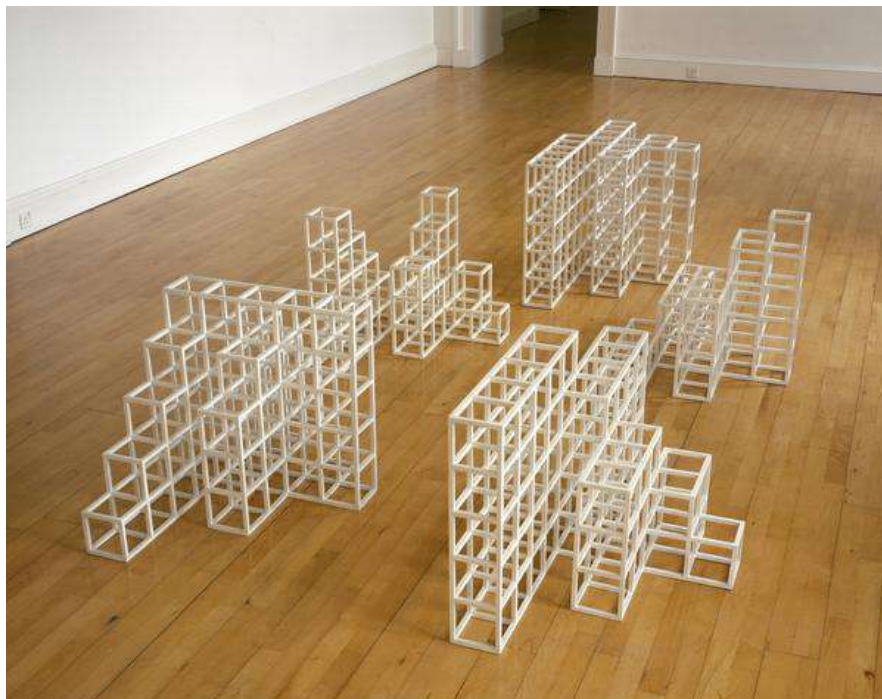
Ambos os trabalhos, tanto o de Pape quanto o de Lewitt, apresentam uma composição tridimensional. No caso da obra de Lewitt, isso se dá através da utilização de sólidos geométricos como cubos; já no caso da obra de Pape, por sua vez, são observados prismas de base quadrada, que são repetidos e agrupados em unidades, formando distintas composições. Tal repetição das formas no trabalho do artista norte-americano – mas podemos estender isto também para a obra de Lygia Pape –, segundo David Batchelor (2001) em seu livro *Minimalismo*, cria uma sensação de regularidade. Ademais, uma vez que os intervalos entre as unidades são idênticos entre si, mantém-se uma uniformidade precisa que contribui para a sensação de ordem e equilíbrio na composição no conjunto. Os materiais e sua estrutura são expostos de maneira direta e literal, sem disfarces ou manipulações, sem intenção de parecerem algo que não são.

Entretanto, é na escolha e no modo de exploração dos materiais que as obras divergem quanto à recepção do espectador. *Ttéia 1C, Metálico*, por ser feita de fios de cobre banhados a ouro extremamente finos, que refletem de modo distinto a luz ambiente, sofrendo as variações do caminhar do espectador, gera dúvidas quanto à exata localização das formas criadas pela intersecção visual dos fios. Tais efeitos não ocorrem com tanta eficácia com a obra *Cinco Estruturas Modulares*, feita em madeira pintada de branco. Por fim, nenhum dos trabalhos é enquadrado ou colocado em um pedestal, não sendo separados desses expedientes do espaço do espectador. Conforme Batchelor (2001, p. 46): “[...] nas estruturas de LeWitt, o espaço está no objeto tanto quanto o objeto está no espaço”.

No livro *Caminhos da escultura moderna*, Krauss (1998), dentre outros assuntos, discute características exploradas por artistas minimalistas, oferecendo reflexões pertinentes também para pensar esse trabalho de Pape:

Ligar elementos em sequência sem uma ênfase ou uma terminação lógica equivale claramente a derrotar a ideia de um centro ou foco para cuja direção as formas estão voltadas ou em relação ao qual são construídas. Chegamos a uma modalidade de composição da qual a ideia de necessidade interna foi removida: a ideia de que a explicação para uma configuração particular de formas ou texturas na superfície de um objeto deve ser buscada em seu centro. Em termos estruturais ou abstratos, os expedientes compositivos dos minimalistas negam a importância lógica do espaço interior das formas – um espaço interior que fora celebrado por boa parte da escultura do século XX até então (ROSALIND, 1998, p. 301).

Figura 29. LEWITT, Sol. *Cinco Estruturas Modulares (Permutações Sequenciais do Número Cinco)*, 1972. Tinta branca de esmalte em madeira. 62 x 98 x 62 cm. Coleção National Galleries, Escócia.



Fonte: <https://artuk.org/discover/artworks/five-modular-structures-sequential-permutations-on-the-number-five-270843>

Figura 30. PAPE, Lygia. *Ttéia 1C, Metálico*, 2003. Cobre banhado a ouro. Vista da instalação, 'Lygia Pape', Hauser & Wirth Nova York, 2018. Acervo do Projeto Lygia Pape e Hauser & Wirth.



Fonte: <https://artishockrevista.com/2018/10/19/lygia-pape-at-hauser-wirth-new-york/>

Ambas as unidades escultóricas em questão revelam uma abordagem inovadora do espaço artístico, que viria a culminar nas novas linguagens da instalação surgidas na segunda metade do século XX. Como destacado neste segundo subitem, pode-se observar um processo gradual que teve início nas obras e experimentações de Pape nas décadas de 1960 e 1970, com foco na dinâmica espacial, desempenhando um papel significativo no desenvolvimento conceitual das obras da série *Ttéias*, que convidam ativamente o espectador a se envolver na experiência, repensando sua relação com o espaço ao seu redor. Diferentemente das obras tradicionais encontradas em galerias e espaços fechados, os trabalhos propõem uma nova perspectiva do espaço na vida cotidiana, na paisagem, no contexto urbano e na arquitetura. Elas enfatizam, conseqüentemente, a capacidade de transformação do ambiente por meio do deslocamento e da interação do espectador.

Após experimentações coletivas, podemos observar o retorno de Pape à exploração do espaço da galeria, afastando-se da escultura tridimensional tradicional depois de conceituar suas vivências na urbe e no coletivo. Nesse contexto, a interação entre o observador e o espaço envolvente cria uma dinâmica que estimula a percepção e apreciação do ambiente, incorporando o corpo como parte constituinte e integrante do processo criativo.

3.3 Espaço como lugar simbólico

Toda instalação institui um lugar que é tanto um lugar como topos físico da obra quanto um lugar de produção da arte como questão (HUCHET, 2006, p.302).

Durante muitos séculos, a História da Arte atribuiu o valor de uma obra de arte principalmente a suas características intrínsecas, independentemente de seu contexto. A ênfase, então, era posta sobre a apreciação da obra como uma entidade autônoma, desvinculada de seu ambiente. Entretanto, mudanças significativas passaram a ocorrer a partir do século XX, contribuindo para que esses valores tradicionais começassem a ser questionados.

A perda do pedestal, no início do século XX, foi um dos fatores que impulsionaram essas modificações. Esse elemento, fundamental na escultura clássica, restringia a observação da obra a determinados ângulos e limitava o acesso ao seu interior. Tal acontecimento abriu caminho para a escultura contemporânea, que prioriza de maneira pragmática a experiência do espectador em relação ao ambiente no qual a obra está inserida. Mas outro fator importante se dá, especialmente na segunda metade do século, por meio das correntes minimalistas e das experimentações realizadas por artistas nas décadas de 1950 e 1960, que exerceram uma forte influência nessa transformação.

Essas correntes consideravam a obra de arte não apenas como um artefato físico, mas também como uma interação entre o objeto, o espaço e o espectador. Nesse sentido, ao comentar as novas obras inaugurais que integram condições espaciais, Junqueira (1996, p. 567) diz: “Só devemos chamar ‘obra’ a totalidade resultante da relação entre a coisa instalada, o espaço constituído por sua instalação e o próprio espectador”.

Em *Ttéia 1C* (figura 31), o ambiente e sua estrutura (luz, arquitetura, movimento e corpo, dentre outros dispositivos), estão intrinsecamente interligados e fazem com que a obra, aliada aos pretextos do novo espaço, esteja situada no campo da instalação. Trata-se de uma linguagem que é definida por Huchet (2012, p. 16) como

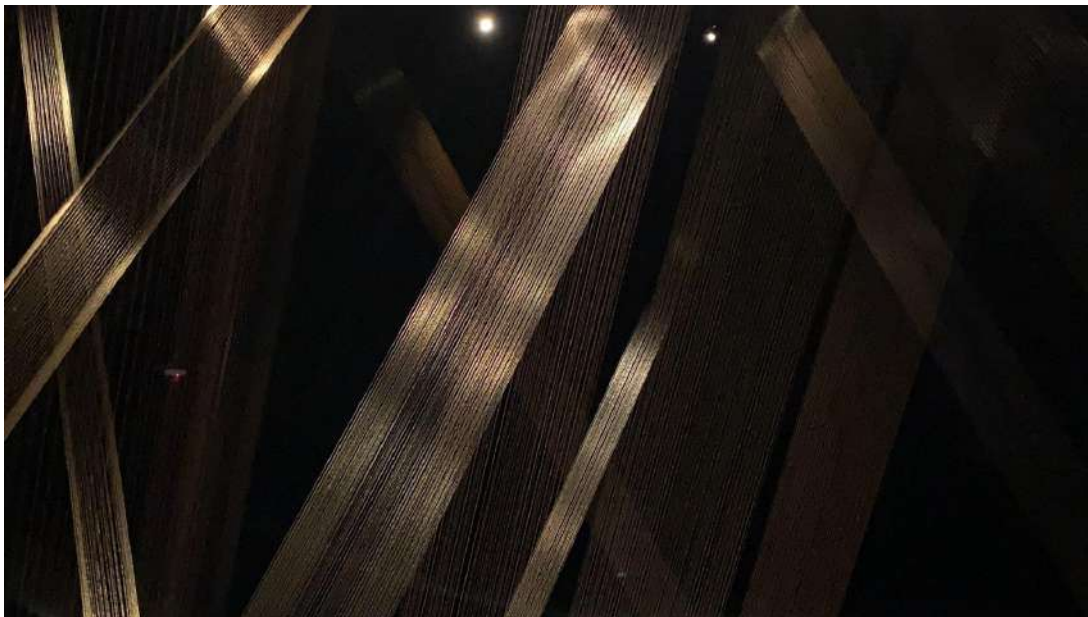
[...] um leque complexo e rico de experimentações, elaborações e audácias plásticas que exemplificam uma forma singular de relação com o espaço e seu conceito, através das categorias de *ambientes*, de *environments* e outras práticas espacializantes e situacionais (*grifos do autor*).

No entanto, o termo “instalação”, amplamente utilizado atualmente para descrever esse conceito, começou a tomar forma somente por volta dos anos 80. Como explica Junqueira (1996), outras definições, tais como *in situ*; *site specificity*; e *ambientais* foram usadas anteriormente para descrever essa nova forma de linguagem, que buscava promover o conceito de “aqui e agora” e a exploração da experiência do sujeito no mundo, e que pode observado na relação espacial vivenciada em *Ttéia 1C*. Porém, a instalação vai além do espaço físico, convocando questões de natureza simbólica, como discutido por Huchet (2006) em seu artigo *A Instalação como Disciplina da Exposição: Alguns enunciados preliminares*, no qual são exploradas as características dessa nova linguagem. O autor ressalta que, atualmente, as obras de instalação

[...] são menos dispositivos plásticos de análise das implicações de um local do que metáforas do lugar: onde convergem certos referentes culturais para configurar uma visão do mundo, seu “lugar” simbólico (HUCHET, 2006, p. 307).

Tal abordagem possibilita que as obras de instalação sejam interpretadas como elementos que vão além da sua materialidade, trazendo consigo significados simbólicos que se relacionam com a cultura, a história e a identidade do lugar. Sob essa perspectiva, ainda conforme Huchet (2006, p. 302), “muitas instalações se caracterizam hoje por serem a constelação de universos particulares com os quais o contato muitas vezes pode ser abrupto”.

Figura 31. PAPE, Lygia. *Ttéia 1C*, 2002. (detalhes). Fio metalizado, pregos, madeira, luz. Dimensões variáveis. Coleção Inhotim, Brumadinho.



Fonte: Elaborada pela autora (2022).

Entre fios prateados tecidos delicadamente, *Ttéia 1C* se estende entre o chão e o teto de um ambiente mergulhado no escuro. Os fios se entrelaçam emaranhados, criando ilusões de perspectiva e jogos de luz que desafiam nossa percepção e que convidam o espectador a descobrir a obra através do movimento, da exploração corporal e visual. Cada passo dado interfere, então, na trajetória da luz, tornando-se o único controle dentro daquele espaço, enquanto o resto se perde no vazio.

Um exemplo claro de como a obra se revela ao observador ocorre no ato inicial, ao adentrar a porta em direção ao vão central da galeria. A perspectiva frontal permite uma visão inicial, mas é no envolvimento completo e na imersão na obra que o observador constrói suas percepções, sendo provocado pelos sentidos a cada passo dado ao redor dela. Assim como em trabalhos anteriores, Pape cria um efeito espacial instantâneo através de uma estrutura geométrica simples. Essas obras têm suas raízes nas sementes lançadas pela artista em sua progressão gradual em direção ao espaço poético, que teve início em *Tecelares* (figura 14).

Ao introduzir a temática do lugar nas reflexões sobre a instalação, Stéphane Huchet (2012) esclarece o tópico e trata o espaço como lugar de vivência, como se houvesse a necessidade de embarcar o corpo e todos os seus aparatos de sentido como instrumento de percepção. Como exemplo, o autor utiliza os escritos de El Lissitzky: “o espaço não está aí somente para os olhos, não é um quadro: quer-se viver nele” (LISSITZKY, 1968, *apud* HUCHET 2012, p. 59).

Já em seu livro *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte (1900-2000)*, Huchet (2012) apresenta uma terceira abordagem entre o espaço e o lugar, categorizada por Anne Cauquelin (2002), que estabelece um novo conceito para o espaço construído em obras contemporâneas como *Ttéia 1C*, conhecido como *site*. Nesse contexto, o *site* se configura como um meio que promove conexões entre as artes visuais e a arquitetura, constituindo-se como um lugar próprio que articula um tempo distinto.

O *site* pode atuar tanto como um espaço virtual quanto real, expandindo as possibilidades de interação por meio de novas formas artísticas. Tal linguagem se utiliza de recursos materiais diversos, que proporcionam uma “imersão” no espaço, ao mesmo tempo em que incorpora elementos arquitetônicos que ajudam a definir a estrutura e a organização dentro do *site*.

Encontramos três sortes de espaço: o espaço abstrato, oriundo da geometria, o espaço concreto, da memória e dos rastros, isto é, o lugar, e finalmente, um espaço híbrido que ressaia aos dois precedentes e que nomeamos “site” (CAUQUELIN, 2002, *apud* HUCHET, 2012, p.60).

Tal percepção pode ser compreendida através da expressão “experiência labiríntica”, cunhada por Stéphane Huchet ao tratar do terceiro espaço, que se refere a uma dimensão entre o espaço físico e o espaço mental (virtual e real). Huchet (2012, p. 160) define o sensorial dentro desse ambiente como um “confronto do indivíduo com a natureza de modo labiríntico”, remetendo o espectador de volta a si mesmo e a sua própria experiência perceptiva, que lhe permite compreender a própria natureza do espaço ou sua própria excentricidade.

Do lugar, o *Site* resguarda o traço principal, que é de memorização, de envolvimento, de ambientação, que se trate de meio físico ou de meio contextual, comportamental e transmissível pelos usuários, ou de arquivamento. Esse site contém o tempo, na forma de memórias acumuladas, e ele é contido em e pela temporalidade, de cuja, oferece uma imagem expressiva (CAUQUELIN, 2002, *apud* HUCHET, 2012, p. 160).

A metáfora “labiríntica” surge como resultado das ações, deslocamentos, memórias e passagem do tempo que são ativadas dentro do ambiente em questão. Um exemplo marcante dessa experiência pode ser observado em *Ttéia 1C*, obra cuja disposição luminosa remete a questões relacionadas à História da Arte, que despertam a memória de adentrar uma catedral e contemplar a iluminação que incide sobre elementos sagrados, relembrando assim uma atmosfera celeste. Tal experiência labiríntica não se revela apenas através de uma observação frontal ou de uma visão superficial do espaço. Ela, pelo contrário, se manifesta plenamente ao adentrar o local, permitindo que a estrutura espacial se desdobre durante o deslocamento. Outro exemplo, já destacado, mas a respeito do qual cabem novas reflexões, dá-se no entrecruzamento dos fios (ou “teias”). Ao adentrar nesse espaço, é como se nos encontrássemos presos entre os fios reais de um emaranhado complexo, no qual os fios se entrecruzam em diferentes direções, criando uma rede tridimensional que envolve e confunde os sentidos do observador.

É importante ressaltar que no caso de *Ttéia*, embora seja possível caminhar ao seu redor, adentrar o seu interior é algo que se dá por conta e risco do visitante. Caso o espectador ativo se arrisque e entre nessa teia, que se assemelha a uma encruzilhada, a ilusão causada pelo impacto das luzes nos fios provoca uma sensação de aprisionamento e levanta uma questão intrigante: como algo tão delicado pode criar um enredo que repele quem se encontra ali? O resultado dessa combinação de fatores é uma experiência que, portanto, envolve tanto o espaço quanto o corpo do indivíduo.

Para uma melhor compreensão dos conceitos de *site* presente em *Ttéia 1C*, é relevante examinar o desenvolvimento das novas linguagens artísticas que surgiram no meio do século XX e nos períodos seguintes. Essa análise ajuda compreender a origem desse conceito, que, ao longo do tempo,

proporciona uma visão da desestruturação hierárquica do foco central da obra de arte.

Sob essa perspectiva, a obra *Arco Inclinado* (figura 32) de Richard Serra, instalada na *Praça Foley*, na cidade de Nova York, no ano de 1981, e removida em 1989, suscita algumas reflexões. Composto por uma imponente parede de aço corten, que se inclinava diagonalmente através do ambiente público e cujas dimensões eram de 3,7 metros de altura por 37 metros, esse trabalho desempenhava o papel de uma barreira física no espaço público, desafiando as convenções e convidando o público a reimaginar e reconstruir sua percepção do ambiente enquanto se movia pela praça. Era em relação ao espaço ao seu redor e a partir da interação com o público e com o urbano que a obra revelava suas características. De fato, Tassinari (2001, p. 77) salienta, a seu respeito, sua inserção no fluxo natural urbano, assinalando: “circunda-se a obra e se é circundado por ela, mas sua interioridade é quase nula. Seu espaço é quase inteiramente sua exterioridade”.

Figura 32. SERRA, Richard. *Arco inclinado*, 1981. Aço corten 366 x 3751 x 6 cm. Instalação no Federal Plaza, Nova York. Fotografia cedida pelo Richard Serra ao Tate Modern.



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-serra-1923/lost-art-richard-serra>

Ocorre, então, um novo movimento, a obra passa a ser observada pelo seu interior e pelo seu exterior, incorporando o espaço e, ao mesmo tempo, sendo incorporada por ele. Ao comentar o interesse de Serra pelo espaço, Huchet (2012, p. 123) diz: “o que me interessa é revelar a estrutura, o conteúdo e o caráter próprio de um espaço e de um lugar, definindo uma estrutura física por meio dos elementos que eu utilizo”. Tal dinâmica espacial provém da nova linguagem propriamente dita da instalação e do *site*, bem como do corpo dinâmico de quem ali transita, sendo que o objeto artístico cria lugar, proporcionando uma nova relação com o ambiente.

Agora percebido de forma mais intensa, o corpo do indivíduo estabelece uma nova relação com o lugar em que se encontra, algo que talvez antes fosse imperceptível devido à ausência da instalação da obra. No entanto, quando a obra é instalada, ela propõe uma nova forma de interação com o espaço que Favaretto (1992, p. 11) define da seguinte forma:

Os lugares, os ambientes, são metamorfoses do “sentido de construção”, não simples diluição das estruturas, mas espaços para vivências e comportamentos em que o corpo é encenado; onde se dá a elaboração de um campo “pictórico-plástico-estrutural”, em que “a preocupação estrutural” se dissolve no “desinteresse das estruturas”, transformadas em “receptáculos abertos às significações.

Outro aspecto do *site* se refere a sua mobilidade. A questão que se coloca é se, tratando-se de um objeto/obra, seria possível alterar seu local e deslocá-la para outra espacialidade, assim como ocorre com outros objetos de arte tradicionais. É importante esclarecer, contudo, que isso não é possível, pois a natureza do *site* envolve uma experiência que está intrinsecamente ligada ao ambiente em que foi concebido.

Não se pode construir uma obra em um contexto, colocá-la sem discriminação em outro e esperar que a relação de escala se conserve. A escala depende do contexto. É por essa razão que deslocar objetos transportáveis de um lugar para outro leva na maioria dos casos a um fracasso (SERRA, 1990, p. 69).

O *Arco Inclinado* de Serra promove uma “dialética entre a caminhada e o olhar, resultando na experiência da escultura” (SERRA, 1990, p. 20), e é nessa perspectiva que a obra fornece um novo olhar para o ambiente, com uma ressignificação que não busca destacar o local como algo discrepante do contexto arquitetônico, mas sim integrá-lo. Logo, os *sites* de Serra representam processos diversos, introduzindo uma forma de descontinuidade no espaço da

instalação; porém, de maneira paradoxal, isso não implica em separação ou discriminação entre o elemento artístico e o ambiente em que ele está inserido, nem tampouco em relação ao público. Nas palavras do próprio escultor: “se a escultura tem qualquer potência, é a de criar seu lugar e espaço próprios e, por assim dizer, de pôr-se opondo-se” (SERRA, 1990, p. 137).

Nesse contexto, surgem novamente evidentes sinergias entre as artes visuais, a arquitetura e o ambiente urbano, de maneira que a obra se integra à cidade e se torna parte dela, deixando de ser um objeto individual. Ela compartilha dos mesmos fenômenos juntamente com as pessoas e os edifícios presentes.

Uma obra é substancial com relação a seu contexto, ela não embeleza, não decora ou chama atenção sobre um prédio particular. Ela tampouco acrescenta a uma sintaxe preexistente. No meu trabalho, analiso o site e decido redefini-lo em função da escultura, e não em função da configuração existente do espaço. Não tenho motivos para desenvolver as linguagens contextuais preexistentes. (...) O site é redefinido e não representado (SERRA, 1990, p. 201).

A obra de Serra também introduz uma dinâmica entre o interior e o exterior, duas dicotomias que se revelam tanto em *Ttéia* como em trabalhos anteriores na trajetória de Pape. Ambas as dualidades exploram a relação entre os espaços internos e externos, inspirando-se, também, no espaço topológico da *Fita de Möbius* e na interação entre planos e volumes, cheios e vazios, luz e escuridão. Em *Ttéia*, Pape cria planos no espaço, configurando, mais especificamente, um plano virtual dentro do próprio ambiente e criando um cruzamento de planos reais e virtuais, sobreposição essa que desafia as fronteiras entre o tangível e o ilusório, colocando a estrutura da obra e o corpo do observador em constante interação.

Conseqüentemente, a instalação/site de *Ttéia 1C* proporciona uma experiência na qual o observador se torna parte integrante da obra pelo ato deambulatorio que só poderia ocorrer ao adentrar o espaço, que o convida a explorar as interações entre seu corpo, a estrutura da obra e o espaço circundante, que está em constante movimento e reconfiguração. Através dessa experiência, o observador é convidado a refletir sobre a natureza da percepção, as relações espaciais e as possibilidades de interação entre o indivíduo e seu ambiente. Somos, nesse contexto, compelidos a reconhecer o

espaço e a nos aproximar dele como uma medida de proteção a nós mesmos. Cabe, a esse respeito, a seguinte reflexão de Huchet (2012, p. 160): “isso implica que a experiência labiríntica é privilegiada, já que consegue enfrentar qualquer indivíduo com a natureza, a espessura e a resistência do espaço sem possibilitar que ele aviste de cima do dispositivo”.

De maneira semelhante, é possível observar a disseminação de novos significados plásticos no espaço por meio de outros trabalhos de artistas brasileiros, como no caso de *Éden* (1968), pertencente ao conjunto de obras intitulado *Penetráveis*¹⁰, criados por Hélio Oiticica entre 1960-1980. Essas obras consistem em estruturas em escala humana, compostas por tendas e banners feitos de diversos tecidos, placas de madeira pintada e outros materiais, retirados da realidade mundana, que podem ser penetradas, atravessadas e manipuladas por corpos vivos de forma informal e espontânea.

Essa experimentação surge quando Oiticica se desvincula da ideia tradicional de uma obra estática e incorpora a experiência do ambiente, permitindo que fatores internos daquele lugar de criação de sentido sejam refletidos. Ao incorporar elementos sensoriais e corporais em suas criações, Oiticica, assim como outros artistas neoconcretos, explora sentidos e sensações como cheiros, texturas, luzes e sabores. A obra se torna não apenas um objeto visual, mas também um ambiente que desperta e convoca uma exploração sensível do público, como esclarece Oiticica à Lygia Clark na coletânea de cartas *Lygia Clark, Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*, organizada por Luciano Figueiredo.

Tenho tido vivências incríveis justamente pelo não compromisso mais com a “obra” mas com a sucessão de momentos onde o agradável e o desagradável é que contam, crio daí objetos ou não; por exemplo, estou agora sem nada aqui e pego o que há de mais essencial, que é nada, por exemplo, uma esteira de palha e coloco no chão para que se deite nela: chamo isso “projetoessência” (derivado do conceito de “projeto” inventado por Rogério um dia após de horas de conversa: projeto seriam os objetos “sem formulação” como obras acabadas mas estruturas abertas ou criadas na hora da pela participação) (OITICICA, 1964 in FIGUEIREDO, 1996, p. 52).

¹⁰ Os *Penetráveis* são estruturas arquitetônicas que convidam o espectador a entrar e explorar o espaço criado pelo artista e que geralmente são feitos de materiais como tecidos coloridos, cortinas, redes e objetos suspensos.

Figura 33. OITICICA, Hélio. *Éden*, 1968. Água, areia, folhas, plantas, pedras, estruturas em madeira. Acervo Museum of Contemporary Art, Chicago.



Fonte: <https://projetofo.com.br/pt/obras/penetraveis/>

A obra intitulada *Éden* (figura 33) foi concebida em 1968, na *Whitechapel Gallery* em Londres, e é composta por seis estruturas penetráveis. Trata-se de ninhos retangulares preenchidos por cores sólidas, que acolhem o indivíduo em sua introspecção, e um palco performativo é construído através de um cercado circular. O ambiente também proporciona, ao espectador, experiências envolvendo água, areia, folhas, plantas, pedras e música que estimulam os sentidos, assim como questões de caráter metafórico do indivíduo, como ressaltado anteriormente com relação à questão da instalação.

Segundo Junqueira (1996), a experiência neoconcreta, em relação ao espaço, fundamentava-se principalmente em uma abordagem fenomenológica na qual o espaço neoconcreto não era visto tão somente como uma ferramenta, mas, antes, como um conjunto de vivências intensamente experimentadas pelo público. Em seus termos:

Os elementos imagéticos usados pelo artista, com bananeiras e araras, a construção pobre típica das favelas, representavam o ambiente tropical e a face “negativa” da sociedade brasileira, marginalizada nos morros. Mas Oiticica enfatizava que tais elementos, apesar de seu manifesto conteúdo, não encontrariam sentido se não fossem considerados elementos de vivências diretos. Conhecer a obra implica em penetrar. Trata-se de um barraco de favela, quem já entrou num, o sabe (JUNQUEIRA, 1996, p. 566).

Cabe ressaltar que essas instalações não se propõem a representar o mundo ou a passagem do tempo de maneira cronológica. O tempo se torna o novo elemento de expressão do artista e, como afirmado por Clark em carta a Oiticica (OITICICA, 1967, *apud* FIGUEIREDO, 1996, p.34) seria “não o tempo mecânico, é claro, mas o tempo vivido que traz uma estrutura viva em si”, e que evocaria assim o tempo e a experiência singular de cada indivíduo.

O objetivo dessas obras é romper com a concepção tradicional de que a arte deve ser meramente contemplada de forma passiva. Oiticica desejava que o espectador se tornasse parte integrante da obra, interagindo com ela, movendo-se pelo espaço e experimentando sensações físicas e emocionais. Esse processo incorpora o ato de *desbum*, termo utilizado por Oiticica para descrever a desconstrução corpórea dos indivíduos nesse novo tempo singular. A respeito dessa experiência, é possível que *Ttéia 1C* resgate o encanto perdido da infância, da brincadeira e da exploração à medida que envelhecemos. Esses espaços criados na contemporaneidade talvez despertem a vontade de mergulhar em um tempo em que ainda não havíamos construído barreiras mentais e nosso corpo estava aberto para experimentar o desconhecido, e nesse contexto a arte amplia-se a uma demanda lúdica. No entanto, surge um aspecto desconfortável em *Ttéia* quando somos repelidos pelos fios, revelando uma nova percepção do indivíduo em relação a sua própria essência.

A obra transborda pontos que talvez não fossem descobertos em uma experiência individual, e é aqui que entra a importância da experiência coletiva (obra e indivíduo), posto que a obra dá conhecimento ao espectador sobre si mesmo, e o conhecimento sobre si mesmo constitui a obra. É, portanto, um processo de transformação do ser humano através dos sentidos. Como afirmou Oiticica: “já não é apropriação como antes, mas o objeto aberto essencial, que

funcionará conforme o contexto e a participação de cada um” (OITICICA, 1964, *apud* FIGUEIREDO, 1996, p. 52).

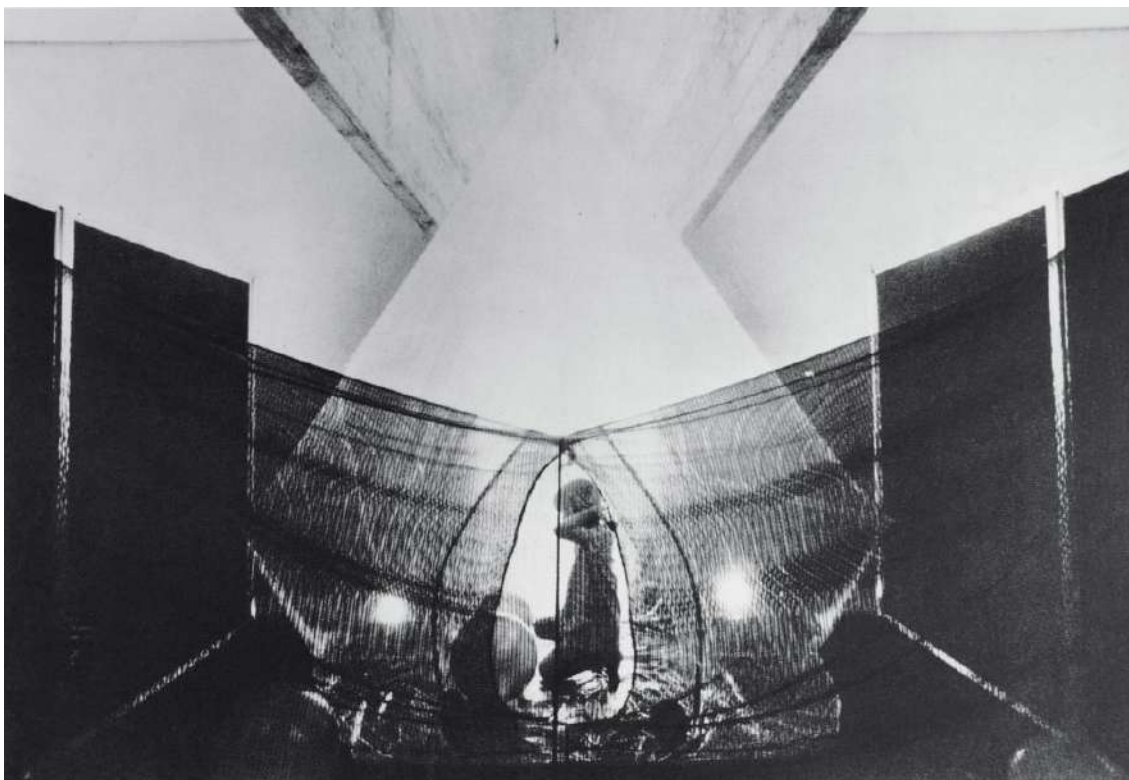
Esse fenômeno também é observado em outra artista de extrema importância na arte brasileira, Lygia Clark, como evidenciado em cartas trocadas por ela com Hélio Oiticica. Nessas correspondências, ela reafirma suas proposições como uma descoberta dos usos dos sentidos, das percepções e do corpo, onde o indivíduo se volta para o seu próprio interior. A artista pontua:

O público não é mais convidado a contemplar um objeto, mas a participar de vivências com o outro ou consigo mesmo. Quem era antes “espectador” passa a ser chamado a entrar em contato com sua intimidade por meio da manipulação de dispositivos, em jogos a ser praticados com outros participantes. Seria uma forma de buscar um contato renovado com as coisas que a nossa razão reprime, com o que fica calado em nosso corpo (CLARK in FIGUEIREDO, 1996, p.34) p.60).

A obra intitulada *A Casa é o Corpo* (figura 34), construída por Clark em 1968, consiste em uma estrutura arquitetônica de 8 metros de comprimento, elaborada a partir de materiais como espelhos, PVC, cortinas e outros elementos têxteis. Vale destacar que o elemento central dessa instalação é um grande balão de plástico e que a estrutura possui dois compartimentos laterais, com suas extremidades fechadas por elásticos. As materialidades utilizadas nesta obra são essencialmente mundanas e derivam da realidade vivenciada pela artista brasileira, sendo que Clark expõe de forma franca as dificuldades envolvidas nesse processo.

Comecei já a trabalhar catando pedras nas ruas, pois dinheiro não há para comprar material! Uso tudo que me cai nas mãos, como sacos vazios de batatas, cebolas, plásticos que envolvem roupas que vem do tintureiro, e ainda luvas de plástico que uso para pintar os cabelos! (CLARK in FIGUEIREDO, 1996, p.36).

Figura 34. CLARK, Lygia. *A casa é o corpo*, 1968. Tecido, Pvc, Espelho.
Instalação realizada no MAM Rio.



Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/224/a-casa-e-o-corpo>

Ao imergir nesse espaço singular, os indivíduos exploram uma ampla variedade de sensações, sendo convidados a relembrar ou vivenciar de forma primordial as distintas etapas da reprodução: penetração, ovulação, germinação e expulsão. Essa proposta busca fazer com que o espectador adentre na arquitetura como se retornasse à própria habitação do corpo materno. A ideia central é que o espectador se entregue à instalação, submetendo-se a um processo específico e a uma sequência de experiências físicas, para então emergir do outro lado, como que expelido da própria escultura ou, de certa forma, do seu próprio corpo. Lygia Clark aprofundou-se consideravelmente na reflexão sobre a concepção da casa como um corpo. Em uma retrospectiva sobre a artista promovida no Itaú Cultural alguns anos após a criação dessa obra, Mesquita (2015, p. 63) afirma: “a casa... era mais que uma pele, já que ela era todo o conteúdo do corpo também e, portanto, um organismo tão vivo como o nosso próprio!”.

Lygia Clark buscava, então, promover uma maior consciência corporal e uma redefinição da relação entre o corpo e o espaço. Ao explorar *A Casa é o Corpo*, o espectador é convidado a experimentar diferentes sensações, como o toque dos tecidos, a passagem pelas cortinas e a percepção tátil dos materiais, encostando, cheirando e estando presente diante da obra, de corpo inteiro. Tratava-se, de certo modo, de se “dedicar ao prazer do ócio e da brincadeira”, de forma a se livrar “do que a vida tem de bruto” (MESQUITA, 2015, p. 63). Nesse sentido, a partir de 1970, Clark expandiu suas perspectivas e seu âmbito de atuação como artista, passando a propor atividades voltadas para um interlocutor, cuja reação seria predominantemente física, e tornando, assim, o ato criativo em uma atividade terapêutica para indivíduos que enfrentaram algum tipo de transtorno mental. Como assinala Mesquita (2015, p. 64): “a arte descobria cruzamentos de sensações inexploradas, poderia refazer associações que o cérebro ignorava”.

Clark desenvolveu dispositivos sensoriais nos quais esses significados profundamente enraizados são constantemente reavaliados. No entanto, a experiência da arte como um instrumento para relações interpessoais e autoconhecimento abrange várias dimensões de descoberta pessoal, não se limitando apenas ao que é agradável. Tanto o prazer quanto o desconforto desempenham um papel importante na concretização da obra.

Com efeito, um exemplo desse fenômeno é demonstrado na instalação *Wanted* (figura 35) de Pape, que fez parte de uma exposição coletiva na Galeria Jorge Glusberg – CYAC, em Buenos Aires, na Argentina. Nesse momento, Pape estava imersa em referências estéticas (embora ainda de forma crítica) provenientes da nova era em que a reprodutibilidade ganhava destaque, graças às vanguardas estadunidenses. Em sua dissertação, a artista salientou: “os artistas americanos expressam-se como os representantes dessa nova era, da sociedade de consumo de massa, não mais como algo a ser condenado, mas sim, a nova apologia do homem moderno” (PAPE, p. 13, 1980).

Tendo em vista o contexto da ditadura brasileira, a instalação *Wanted* (1974), de Pape, adquire uma relevância e um significado ainda mais profundo. Foi criado, nessa obra, um circuito televisivo no qual a palavra *wanted* (cuja tradução significa “procurado”) estava associada a uma imagem de uma caveira em um fundo verde. Essa “rede” se expandia do interior da galeria para o exterior do prédio, destacando, de acordo com Machado (2008, p. 42), o “princípio de continuidade presente nesta instalação, o deslizamento espacial entre o espaço da arte e o espaço público exterior, a cidade, o espaço da vida comum”.

Um aspecto interessante na instalação, considerando o contexto brasileiro, é observado por Rodrigues (2017) em sua tese de doutorado, intitulada “*Caminhos Transversais: Análise da Tese de Doutorado de Décio Pignatari e da Dissertação de Mestrado de Lygia Pape*”. Nessa pesquisa, a autora aborda a serialização de imagens na obra por Pape e a compara com “cartazes de Velho Oeste que anunciavam a busca por uma figura transgressora”, ressaltando que o “trabalho também aborda a censura nos meios de comunicação, trazendo à tona o desaparecimento inexplicável de pessoas” (RODRIGUES, 2017, p.179). Através dessas novas linguagens e novos recursos tecnológicos e reprodutíveis, Pape se engajou, de maneira consciente, com o contexto cultural e político em que se encontrava, considerando-o “uma forma de conhecimento e consciência”, como declarado por ela em depoimento a Guy Brett em 1996 (PAPE in BRETT, 2000, p. 304).

Figura 35. PAPE, Lygia. *Wanted*, 1974. Instalação digital. Acervo do Projeto Lygia Pape e Hauser & Wirth.



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/lygia-pape/wanted-1974>

Em suma, a instalação *Wanted* é um exemplo marcante da abordagem artística de Pape durante o período do regime ditatorial militar no Brasil. É possível constatar que, em um contexto político repressivo, através da quebra de fronteiras espaciais, da conexão com o público e da utilização de dispositivos tecnológicos, a artista buscava desafiar as normas estabelecidas e estimular uma reflexão crítica sobre o papel da arte na sociedade, com o intuito de que a obra transcendesse o espaço da galeria, trazendo consigo uma mensagem de resistência frente ao contexto em questão. Em suas palavras:

É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade” (PAPE, 1980, p. 56).

Foi possível observar, ao longo deste capítulo, um movimento em que o foco se desloca para a ação no ambiente, no qual os objetos existem como propostas idealizadas pelos artistas, e não mais meramente como obras. Nesse momento, são o gesto e a experimentação que adquirem relevância e constituem o cerne da obra, em que o objeto/proposta desempenha o papel de

mediador na descoberta contínua do mundo a cada instante, deixando de se configurar como um trabalho pré-definido. De fato, a própria obra de arte é superada, enquanto o ambiente e suas estruturas assumem uma condição de elementos propositivos.

4 LUZ

Figura 36. PAPE, Lygia. *Ttéia 1C*, 2002. (detalhes). Fio metalizado, pregos, madeira, luz. Dimensões variáveis. Coleção Inhotim, Brumadinho.



Fonte: Elaborada pela autora (2022).

Ttéia 1C (figura 36) é raio solar que penetra por entre as frestas das nuvens pela manhã, é fenda de luz que rasga o espaço e se assemelha ao corte de uma lâmina, uma faca de luz, uma aresta aberta, fissura que emerge do teto e ilumina o espaço como uma clareira. Sua galeria, em forma de prisma, abriga a imensa teia, na qual os fios surgem do teto escuro e se entrelaçam no espaço. A poesia do rasgo em Pape é constante, e desse ato nasce o novo e ilumina o que antes não existia ou que se encontrava escondido entre as sombras.

A luz traz em si o caráter de revelação, mas, em *Ttéia*, também confunde o sentido daqueles que contemplam o espaço e aguardam pela grande aranha que teceu a teia. O jogo de interseções entre as colunas de linhas propõe camadas densas de ilusão, que sugerem um novo cruzamento, real – mas, ainda, puramente ilusão... dúbia existência inconcreta.

Do espectador, *Ttéia 1C* aproxima-se com o calor de sua luz amarela e do brilho que incide de seus fios; porém, de uma natureza rígida, repele aqueles que tentam se aproximar. A hipótese do rompimento dos fios estabelece a medida do vagar daqueles que ali a circundam. A escuridão é proporcionalmente intimidante, posto que se desconhece o próprio caminho a ser navegado, algo que assusta os mais temerosos que, naquele espaço, extasiados, observam uma nova possibilidade de tempo-lugar.

Aquilo com que se depara em *Ttéia*, desde o início, é a concretização de particularidades de uma produção consistente: o papel da relação interior e exterior da obra, obstrução e abertura, luz e sombra e novos modos de participação, mas também seu distanciamento do observador.

O presente capítulo tem como objetivo investigar como a luz foi explorada por Lygia Pape em seus trabalhos artísticos. Sempre que possível, tais investigações são postas em diálogo com outros exemplos da História da Arte, buscando avaliar referências ou possíveis filiações. Serão abordadas tanto suas manifestações em obras de caráter bidimensional, como pinturas, quanto sua extensão à materialidade e, posteriormente, imaterialidade.

De início, portanto, cabe ressaltar que a luz, historicamente, desempenhou um papel fundamental na iluminação pictórica de diversas obras de arte, tanto clássicas quanto contemporâneas. Logo, é possível afirmar que a exploração da luz como uma possibilidade criativa não é algo recente, mas sim uma prática antiga. Em períodos passados, sua representação incorporava uma abordagem simbólica e mística presente na maioria das religiões. Até mesmo a filosofia natural mais moderada da Idade Média, que mantinha uma visão antropomórfica e uma hierarquia de valores na natureza, reconhecia, segundo Jammer e Ribeiro (2009), a luz como a entidade mais nobre do mundo: “[...] a luz é o meio pelo qual a ordem universal se mantém. Em sua realidade mais pura, luz é Divindade” (JAMMER; RIBEIRO, 2009, n/p).

Desse modo, o capítulo é estruturado em três subitens, com o primeiro deles buscando identificar a utilização da luz e da sombra como elementos espaciais no plano bidimensional. Serão analisadas obras reconhecidas de Lygia Pape, como *Tecelares*, que exploram a dinâmica entre contrastes positivos e negativos, proporcionando uma nova percepção do espaço. Além disso, para que se possa ampliar a compreensão do tema, serão discutidas obras de artistas como Caravaggio em sua pintura *O chamado de São Mateus*; Frank Stella e sua série *Black Paintings*; e *C7553*, de Luiz Sacilotto.

No segundo subitem, aborda-se a luz como materialidade e fisicalidade, capaz de criar experiências tangíveis que alteram a percepção do espaço por meio de sua incorporação à arquitetura, que integra o corpo do espectador como essencial na percepção do meio. Aqui, a contribuição dos minimalistas foi essencial para essa nova leitura, pois a utilização do material industrial neon passa a ser incorporada à experiência estética. São exploradas, então, as seguintes obras: *Ttéia n.º 7*, *O olho do guará* e *Faca de luz*, todas de Pape; *Light Space Modulator* (1930), de Lazlo Moholy Nagy; e *Sem título (para*

Barnett Newman), datada de 1971, de Dan Flavin.

Finalmente, no último subitem, encontra-se a luz como um elemento imaterial que ultrapassa as esferas físicas das coisas e da visão, adquirindo uma qualidade quase sagrada, como exemplificado em *Ttéia 1C*, na qual Pape explora esse elemento como uma manifestação efêmera, fugaz e transitória. Nesse contexto, a luz assume uma dimensão de transcendência. Indo além da materialidade, ela se aproxima do divino, que contribui não somente para a desmaterialização do espaço-tempo, mas que atua também como uma metáfora simbólica do próprio indivíduo. Vale destacar, aqui, as obras que serviram de contribuição para as análises apresentadas: além de *Ttéia 1C*, é estabelecido um diálogo com *Ursula's One and Two Picture 1/3*, de Dan Flavin; com *Bridget's Bardo*, de James Turrell; e com *Din blinde passager*, de Olafur Eliasson.

Como principal aparato teórico ao capítulo, foram utilizados os seguintes títulos: *Gávea de Tocaia*, organizado por Guy Brett; *Lygia Pape*, de Afonso Henrique Neto; *Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da visão criadora*, de Rudolf Arnheim; *Minimalismo*, de David Batchelor; *Conceitos de espaço: a história do espaço na física*, de Max Jammer e Vera Ribeiro; *Arte contemporânea: uma história concisa*, de Michael Archer; *Escritos de Artistas: anos 60/70*, organizado por Glória Ferreira; *Lygia Pape: Intrinsecamente Anarquista*, de Denise Mattar; e, por fim, *Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, idealizado por Ronaldo Brito.

4.1 Luz e sombra

“Uma vez o Frederico Morais disse que as minhas gravuras eram pinturas, e eu dei razão a ele” (PAPE, 1983, p. 44).

Ao longo dos anos, a luz desempenhou um papel crucial como um elemento técnico na pintura, especialmente em obras tradicionais, exercendo uma influência essencial na composição de cor, textura, volume e representação. Nesses trabalhos, a presença da luminosidade, juntamente com as sombras, era fundamental para criar uma visão sólida e completa da imagem projetada. Além disso, a relação entre a luz e o espaço, intimamente ligados, tem sido um tema recorrente nos campos científico e artístico, que contribuem para apreciação e a concepção de ambientes arquitetônicos, *environments* e outros contextos criativos que convidam a refletir sobre a influência e o potencial expressivo da luz na definição do espaço e da percepção do mundo ao nosso redor. Para muitos teóricos, tanto no passado quanto no presente, esses dois fenômenos são interconectados de tal maneira que um não pode ser compreendido sem a presença do outro, como destaca Clemens Baeumker ao comentar sobre a visão filosófica e científica de Aristóteles durante a antiguidade. Em suas palavras:

[...] a natureza do espaço caracterizava-se por duas funções: conter (o *periechein* de Aristóteles) e conservar — “*continere*” e “*conservare*”. A luz, fonte de toda existência, poder que tudo impregnava, aquilo que ocupava a posição mais elevada na hierarquia do Ser, somente a luz atendia a essas duas condições. Portanto, espaço e luz eram uma coisa só (BAEUMKER, 1924, *apud* JAMMER; RIBEIRO, 2009, n/p).

Dessa forma, considera-se que espaço e luz são indissociáveis e intrinsecamente interligados, sendo visualizados como uma entidade única, de maneira que a presença da luz é fundamental para a existência e as características do espaço, bem como para a percepção dos objetos, uma vez que sem ela não há espaço, como afirma Rudolf Arnheim (2005, p. 293) em seu livro *Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da visão criadora*: “sem luz os olhos não podem observar nem forma, nem cor, nem espaço ou movimento”. Tal questão enfatiza a importância da luz como um elemento essencial na compreensão e definição do espaço, sendo que na História da Arte, especificamente no campo pictórico (e sobretudo desde o *Renascimento*),

os artistas começaram a explorar as relações entre luz e sombra através de técnicas como *chiaroscuro* e *sfumato* para dar uma maior verossimilhança com a realidade na obra, reforçando a tridimensionalidade e a profundidade da representação.

A título de exemplo, Leonardo da Vinci em seu *Tratado de Pintura* (1540), afirma que a pintura é a união da luminosidade e da obscuridade, que conferem, ambas, movimento e vida. Segundo da Vinci, a escuridão representa o corpo, enquanto a luz representa o espírito, e a combinação de ambos resulta na vida. Também em seu tratado, o artista estabelece que “a clareza e a escuridão juntas, capturadas pelos contrastes, representam a excelência da ciência da pintura”¹¹ (2002, n/p).

Também em épocas posteriores, como no período *Barroco*, foi explorada a interação entre luz e sombra, que atingiu o seu ápice com técnicas como o *tenebrismo*, utilizadas para conferir um significado profundo e simbólico à experiência luminosa e para intensificar as cenas por meio da iluminação de partes específicas da obra. Tal efeito pode ser observado na pintura *O Chamado de São Mateus*, de Caravaggio (figura 37), na qual a composição, ambientada em um cenário escuro, apresenta uma luz dramática, que incide diretamente sobre os rostos dos personagens, sendo esse trabalho caracterizado por um forte contraste entre luz e sombra.

Esta luz, fortemente focalizada, anima o espaço com um movimento dirigido. Às vezes quebra a unidade dos corpos, traçando as linhas de limite de obscuridade através das superfícies. Estimula o sentido da visão desfigurando jocosamente a configuração familiar e o estimula por meio de contraste violento (ARNHEIM, 2005, p. 313).

¹¹ *Chiaro e lo scuro insieme cogli scorti è la eccellenza della scienza della pittura*. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20070910183347/http://www.liberliber.it/biblioteca/l/leonardo/trattato_della_pittura/html/index.htm#toc7911>. Acesso em 13 de junho de 2023.

Figura 37. CARAVAGGIO. *O chamado de São Mateus*, 1599-1600. Óleo sobre tela. 322 x 340 cm. Capela Contarelli, Igreja de San Luigi dei Francesi. Roma.



Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio,_Michelangelo_Merisi_da_-_The_Calling_of_Saint_Matthew_-_1599-1600_\(hi_res\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio,_Michelangelo_Merisi_da_-_The_Calling_of_Saint_Matthew_-_1599-1600_(hi_res).).

Já no século XIX, em conjunto com o aparecimento da fotografia, o movimento conhecido como *Impressionismo* adotou a premissa de eliminar a distinção entre luz e sombra, borrando os contornos dos objetos. Além disso, substituiu-se a variedade de texturas realistas por uma qualidade de superfície uniforme, utilizando pequenos golpes de pincel. Por meio dessa abordagem, as diferenças materiais passaram a se dissipar na uniformidade: “todos estes recursos tendem a substituir a iluminação dos objetos sólidos por um mundo de luminosidade insubstancial” (ARNHEIM, 2005, p.316).

A partir do início século XX, adentram o campo da arte novas considerações que visam uma análise renovada da experiência luminosa e espacial, nas quais a luz emergiu como um meio de expressão autônomo para artistas de várias vertentes, sendo uma de suas manifestações mais proeminentes o *Minimalismo*. Nesse movimento, a luz foi utilizada para criar experiências de imersão e explorar a percepção visual, proporcionando o

surgimento de uma tendência artística mais abstrata e conceitual, na qual as qualidades efêmeras da luz são incorporadas à obra, solidificando-se como uma forma de arte que será discutida mais adiante.

Na obra de Lygia Pape, um exemplo do uso da percepção luminosa como artifício na criação do espaço bidimensional é evidenciado na série *Tecelares*, mencionada anteriormente. As obras são compostas por xilogravuras que exploram a dinâmica entre o interior e o exterior, assim como os jogos perceptivos entre claro e escuro, nos quais a luz é utilizada de forma engenhosa, por meio do contraste entre o positivo e o negativo, que contribui para delinear planos por meio da linha – às vezes branca, às vezes preta – sendo o conjunto de obras impressas em papel de arroz levemente transparente.

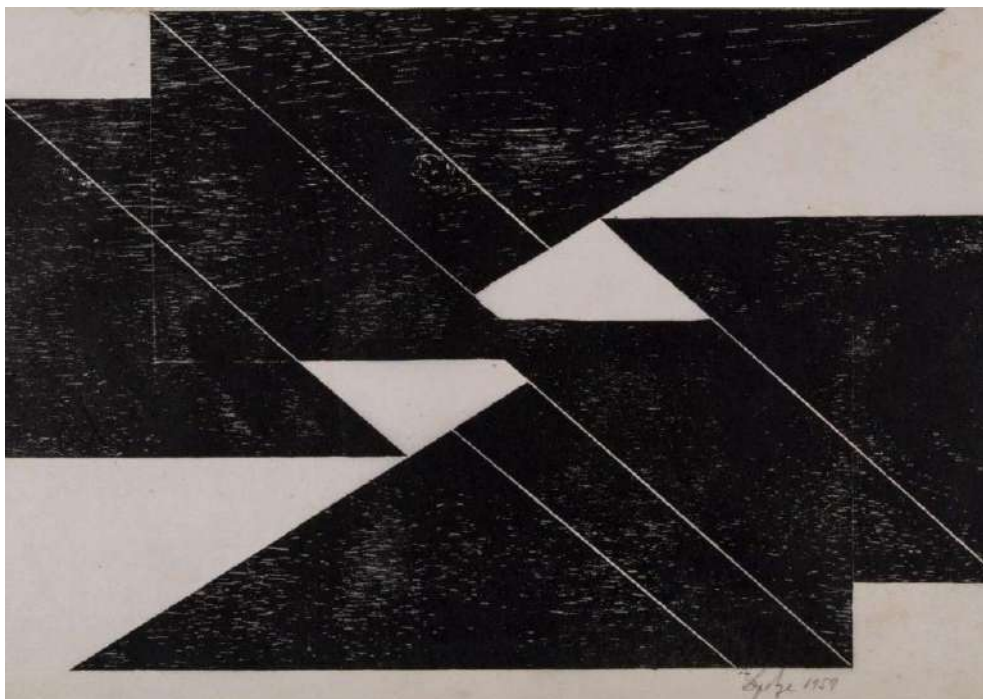
Desenvolvidas pela artista durante a década de 1950, momento histórico que marcava o ápice do *Concretismo* e do chamado *Projeto Construtivo Brasileiro*, as obras da série *Tecelares* pareciam seguir noutra direção, o que é explicitado pela escolha de uma técnica artesanal, de expressão subjetiva, em um momento de exaltação da indústria e da racionalidade a ela associada. Segundo Fernando Cocchiari (1994), a série *Tecelares* antecipa as investigações de Pape no espaço bidimensional, que posteriormente seriam exploradas em sua obra *Ttéia 1C*:

Os veios da madeira da matriz, a disposição em diagonal dos grafismos, os vazios e os cheios que se interpenetram, tudo nestas xilogravuras pode ser relacionado às *Ttéias*, como se ambas balizassem os limites de uma longa caminhada (COCCHIARALE, 1994, n/p.).

Faz-se necessário, então, compreender que o processo da xilogravura incorpora características de caráter manual e artesanal para uma reflexão aprofundada sobre as obras (figura 38 e 39). Nesse contexto, a irregularidade do material utilizado (madeira) confere às linhas um gesto gráfico peculiar, refletindo o exercício artesanal da mão sobre uma superfície porosa, não homogênea, onde a artista buscava articular o espaço com o mínimo de intervenção.

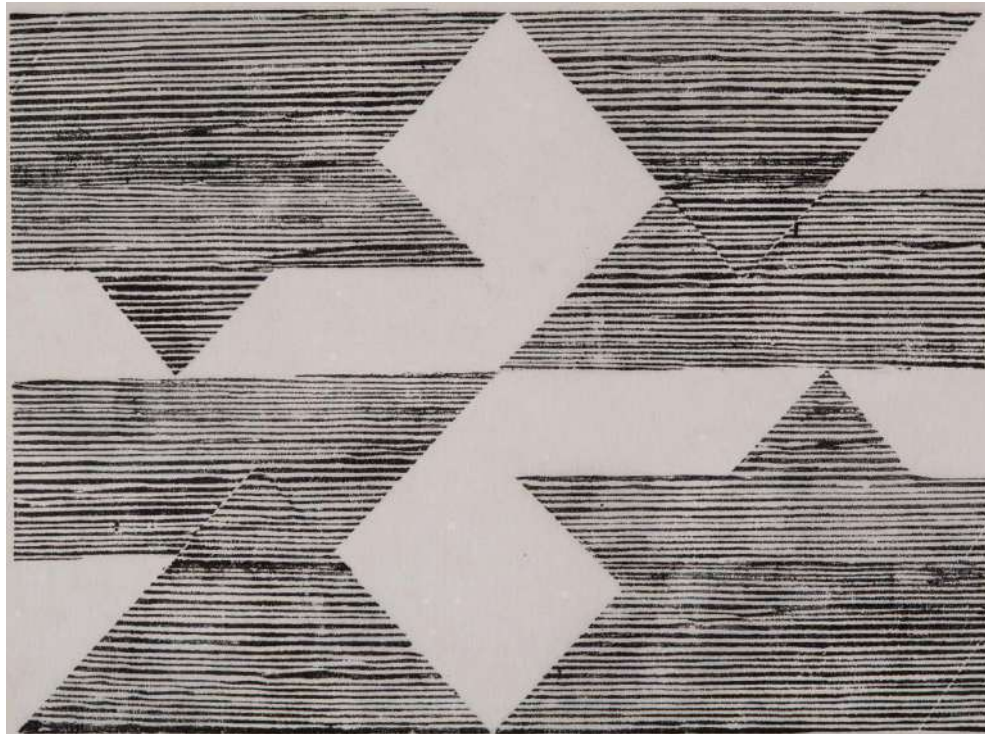
Segundo Hashimoto, a xilogravura é essencialmente "uma impressão sobre um suporte qualquer, tendo como matriz a madeira gravada" (1992, p.75), na qual o artista esculpe a superfície para gravar a imagem desejada em relevo (sombra), e remove as áreas em torno da imagem que serão deixadas em branco (luz), sendo que no processo de transferência para a impressão, por meio da aplicação da tinta geralmente preta, se observa o surgimento da imagem, em que os relevos gravados na matriz deixam uma marca na superfície do papel, criando a imagem impressa.

Figuras 38. PAPE, Lygia. *Tecelares*, 1958. Impressão em xilogravura em papel japonês de arroz. 29.8 x 43.2 cm cada. Acervo da Associação Cultural Projeto Lygia Pape.



Fonte: <https://lygiapape.com/artista/>

Figuras 39. PAPE, Lygia. *Tecelares*, 1958. Impressão em xilogravura em papel japonês de arroz. 29.8 x 43.2 cm cada. Acervo da Associação Cultural Projeto Lygia Pape.



Fonte: <https://lygiapape.com/artista/>

Embora pertençam à mesma série, estas imagens apresentam características distintas em termos de figura e fundo. A primeira imagem exibe uma articulação entre o branco e o preto sólido, sendo que Pape não enfatiza a expressão da materialidade da madeira, o que talvez seja o resultado de uma tentativa de evitar a texturização do material. As relações entre plano e fundo, ao serem observadas, ainda destacam a diferença entre o que está próximo e o que está mais adiante, aludindo a uma noção de perspectiva.

No entanto, essas fronteiras se tornam mais borradas na segunda imagem. Aqui, pode-se notar uma maior integração entre as formas, exploradas por Pape através de seus conceitos: dentro e fora, positivo e negativo. Porém, não é possível afirmar qual é a primeira ou a segunda planaridade, uma vez que o gesto da artista surge ao demarcar os veios da madeira e as formas geométricas, muitas vezes triangulares. Nessa imagem, não ocorre a mesma densidade de preto devido às incisões nas áreas

intermediárias. Os espaços em branco não são compreendidos como um plano individual ou como um fundo que serve ao primeiro plano, mas sim como uma integração pelo todo.

No caso das obras de Pape, essa definição contribui para nossa percepção de como a artista constrói seus contrastes por meio da linha branca. Além disso, o próprio processo xilográfico ocorre através da inversão da figura, acrescentando, mais uma vez, um aspecto recorrente ao seu trabalho. Em *Tecelares*, as formas geométricas contrastam com a estrutura da madeira, deixando perceptível o gesto manual da artista, mas Pape também reafirma estruturas geométricas uniformes, nas quais as formas aparecem apenas por meio de incisões finas:

[...] procurei eliminar todo o “ranço” da coisa expressionista. O traço é todo controlado, como são os cortes e os fios da madeira. É como se fosse um registro o mais rigoroso possível. A única coisa que me permitia era deixar a porosidade da madeira aflorar no negro como uma pequena vibração. Uma coisa mais assim sensível que surgia do próprio material. O resto era rigorosamente estruturado dentro de uma linha construtivista. As relações de espaço aberto e fechado, a coisa sensível e não discursiva (PAPE, 1983, p. 44).

Na obra de Pape, a presença da superfície branca é uma parte fundamental da articulação do espaço pictórico, no qual essa área não impressa por meio da geometrização da forma se transforma em um espaço negativo, desempenhando um papel ativo na composição da obra, como se pode observar na segunda figura apresentada da série *Tecelares*. Pape destaca as linhas e os espaços em branco que atravessam a forma como se fossem elementos de contraste, fronteiras ou limites dentro do espaço representado, e os divide em planos distintos, provocando tanto uma sensação de ritmo e de direção, quanto uma ideia de profundidade e de volume, que sugere, por sua vez, planos sobrepostos ou camadas de espaço, dando uma dimensão tridimensional à obra bidimensional, o que estimula a percepção do espectador.

O título *Tecelares* é uma alusão à palavra “tecer”. Seu próprio significado implica a criação de um novo espaço entrelaçado, que surge a partir da luz proporcionada pelas inserções de fios finos ou, no caso específico da obra discutida, linhas. Essa dicotomia entre luz e escuridão desempenha um papel

fundamental na visão artística de Pape, sendo pertinente ressaltar, contudo, que ela não é a única artista a explorar essas propriedades na abstração.

As obras *Tecelares* de Pape apresentam semelhanças com as famosas *Pinturas Pretas* da série *Black I* (figuras 40 e 41) envolvidas pelo artista norte-americano minimalista Frank Stella entre 1958 e 1960 — isto é, posteriormente à obra de Pape. No entanto, é necessária atenção a essa afirmação, uma vez que o fenômeno de comparação entre as imagens desses artistas pode ser compreendido através do conceito de “pseudomorfismo”¹², estabelecido por Yve-Alain Bois. É preciso esclarecer que, embora Pape e Stella possuam contextos discerníveis em suas obras, a estrutura formal das mesmas pode gerar aproximações conceituais, como explicita Bois (2006, p. 27):

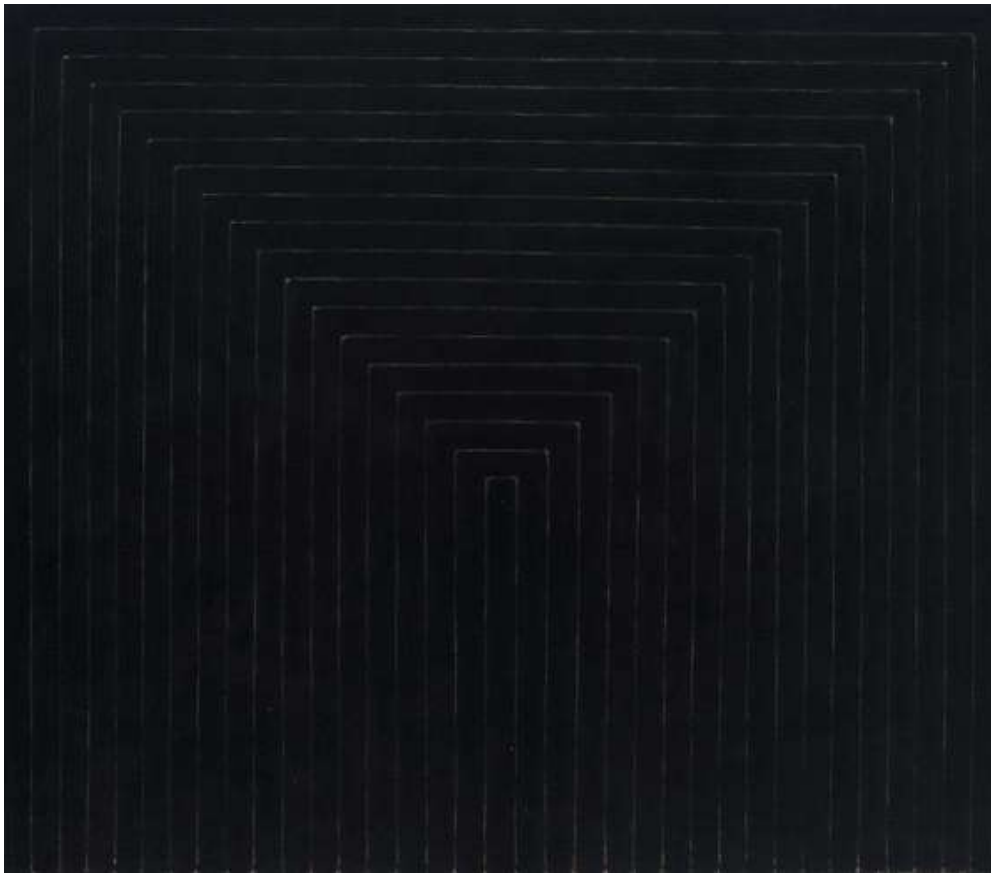
O fato de dois objetos parecerem iguais não significa que eles têm muito em comum – muito menos o mesmo significado. Mas se eles têm algo em comum seria em seus propósitos, ou ao menos em suas condições de possibilidade.

As obras de Stella introduzem pontos de iluminação que evocam sensações de movimento, ritmo e dinamismo na unidade, oferecendo uma nova perspectiva visual. Compostas por fundos pretos e padrões geométricos sequenciais formados por finas linhas brancas “cujas superfícies listradas tinham um padrão retilíneo que se relacionava intimamente com o formato da tela”, como ressalta Archer (2001, p. 46), assemelham-se aos *Tecelares* no que diz respeito à utilização do recurso luminoso como construção espacial na composição, dentre outros fatores em comum. Efetivamente, as aproximações entre essas obras já aparecem no fato de que, segundo Frederico Morais, o que Pape fazia com suas xilogravuras se aproximava da pintura devido à monumentalidade e ao rigor no corte retilíneo da madeira. Tal habilidade, de acordo com a própria artista, era algo único: “eu acho que ninguém trabalhava da maneira como eu trabalhava” (PAPE, 1983, p.9).

¹² O *pseudomorfismo*, conforme Bois (2006), refere-se a uma redução histórica que acontece na arte, onde obras diferentes são comparadas com base em semelhanças morfológicas, ignorando seus contextos e significados distintos.

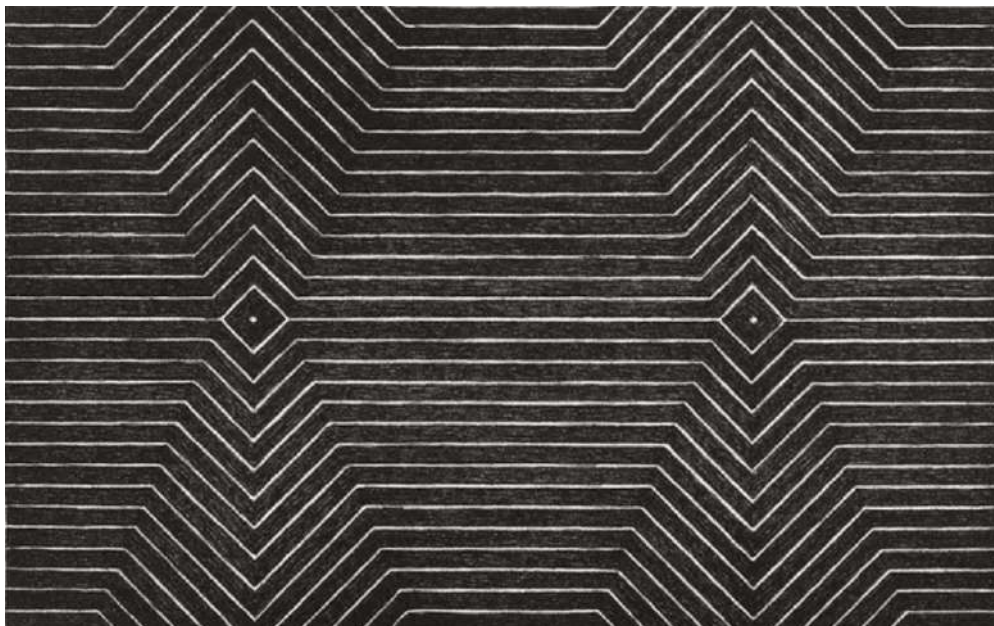
As tecelares no fundo são mesmo pinturas e não gravuras, e para mim as razões são estas: o primeiro, eu não produzia o trabalho para uma determinada tiragem, e sim trabalhava a madeira, tirava quase sempre uma única cópia em papel japonês muito grosso e que dava uma impressão belíssima, realizando assim um espelho da matriz; de repente eu tinha uma espécie do ser e do não ser que também era considerado um trabalho (PAPE, 1983, p.44).

Figura 40. STELLA, Frank. *Getty Tomb*, 1967. Esmalte preto sobre tela 38 x 57,7 cm. Coleção Contemporary Art Council Fund, Nova York.



Fonte: <https://www.phillips.com/detail/sturtevant/NY010819/171>

Figura 41. STELLA, Frank. *Gavotte*, 1967. Litografia em Papel Gemini. 25.4 x 40.64 cm. Coleção The Frances Lehman Loeb Art Center.



Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/frank-stella-gezira-and-gavotte-from-black-series-ii-g-67-and-72-a-14-and-19-1>

Por sua vez, Frank Stella, em suas pinturas, adotava uma abordagem que inicialmente se assemelhava ao processo de xilogravura por meio da inserção de linhas, predominantemente brancas e sequenciais, que resultam em sobreposição de planos e sugerem uma sensação tridimensional. Michael Archer, em seu livro *Arte contemporânea: uma história concisa*, denomina isso como uma terceira categoria de linguagem, não sendo escultura nem pintura, mas sim uma forma que denomina de “pintura objeto”:

Tendo-se tomado as decisões quanto às dimensões do estirador e à lógica organizacional dos pontos de referência, resta apenas executar a pintura, em vez de construí-la por meio do equilíbrio entre uma pincelada e outra (ARCHER, 2001, p. 46).

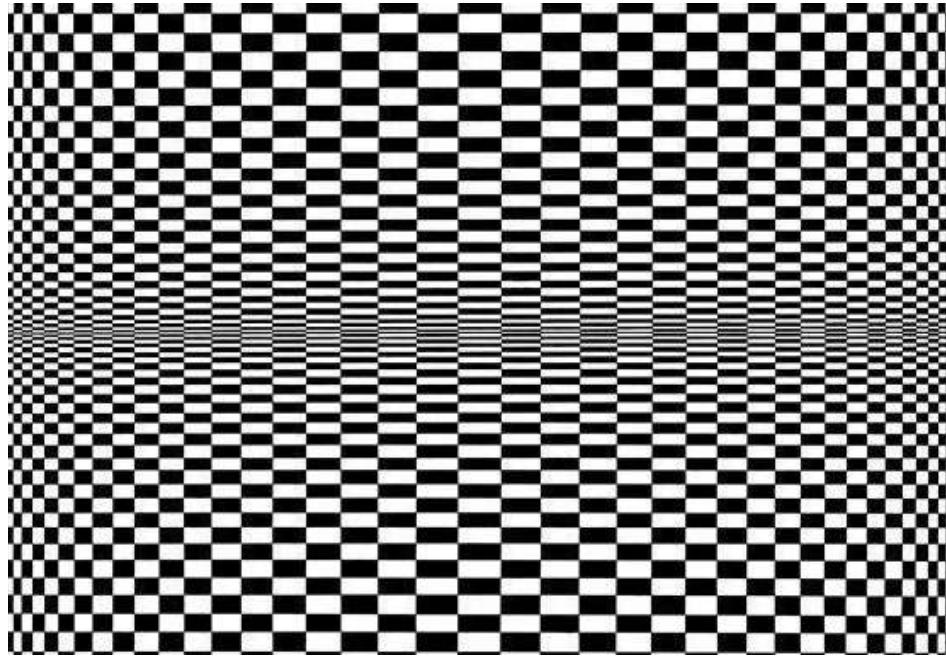
Uma outra semelhança entre esses dois artistas residia, ainda, no cerne do *minimalismo*: tanto em Pape, com sua adesão aos preceitos concretistas, quanto em Stella, observa-se uma aparência monocromática e racional. Entretanto, em oposição ao gestual e humano observados em Pape, Stella busca recusar o emocional, o gestual e o expressivo que se fizeram presentes nas pinturas expressionistas da geração anterior, diferenciando-se de tal abordagem. Com efeito, em entrevista concedida a Bruce Glaser em 1964,

Stella, ao comentar sobre esse distanciamento emocional, afirma: “O que você vê é o que você vê” (STELLA, 1964 in COTRIM; FERREIRA, 2006, p. 131). A estrutura do trabalho de Stella é, portanto, simples e formal, sem o desejo de empregar efeitos composicionais. Busca transmitir uma sensação de coisa inteira e única por meio da luz e estruturas espaciais, sendo nesse sentido que surgem aproximações com Pape.

[...] não representava nem se referia diretamente a nenhuma outra coisa de uma forma que fizesse sua própria autenticidade depender da adequação de sua semelhança ilustrativa com essa outra coisa (ARCHER, 2001. p.50).

Com respeito a incorporação da luz abstrata como recurso pictórico, outro exemplo bidimensional se dá no movimento conhecido como *Arte Óptica* (*Optical Art*), em que os artistas exploram as propriedades da luz e do contraste para criar ilusões ópticas e efeitos visuais em suas obras, ampliando as possibilidades perceptivas do observador. Os artistas da *Optical Art* muitas vezes trabalham com padrões geométricos e repetição de formas que, quando combinados com o uso preciso da cor e do contraste, criam ilusões de movimento, de profundidade e de volume, como se pode observar nas obras de Luiz Sacilotto, artista brasileiro e colega de Pape, avaliado por alguns como “o mais concreto entre os artistas concretos” (DE VICENTE, 2022, p. 94).

Figura 42. SACILOTTO, Luiz. *Concreção 7553*, 1974. Óleo sobre tela, 52,5 cm x 75 cm. Coleção particular.



Fonte: <https://sacilotto.com.br/obras/#pid=56>

Sacilotto, de fato, foi um dos precursores do movimento concreto no Brasil junto ao *Grupo Ruptura* e, por meio de sua obra, buscava ressaltar aspectos abstrato-constructivos, segundo os quais a arte deveria se centrar no racional e abandonar a aparência exterior, tendo por finalidade estrita as formas geométricas e puras. De acordo com Ronaldo Brito (1985) em *Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Sacilotto, em suas obras, projetava

um método de produção artística que reunisse a manipulação inventiva das formas e o equacionamento rigoroso dos dados (à moda da ciência). Não estavam fora de dúvida, longe de pensar a questão da arte como base na organização cibernética (BRITO, 1985, p. 41).

No exemplo de *Concreção 7553* (figura 42), Sacilotto explora a repetição de padrões geométricos pretos e brancos que, gradativa e harmonicamente, distorcem-se em direção ao centro e às bordas da obra, criando uma sensação de movimento e gerando uma ilusão ótica na pintura. Dessa forma, a vibração e o uso variado das formas provocam uma experiência visual para o observador, ampliando, mesmo que dentro de um ambiente bidimensional, o espaço pictórico.

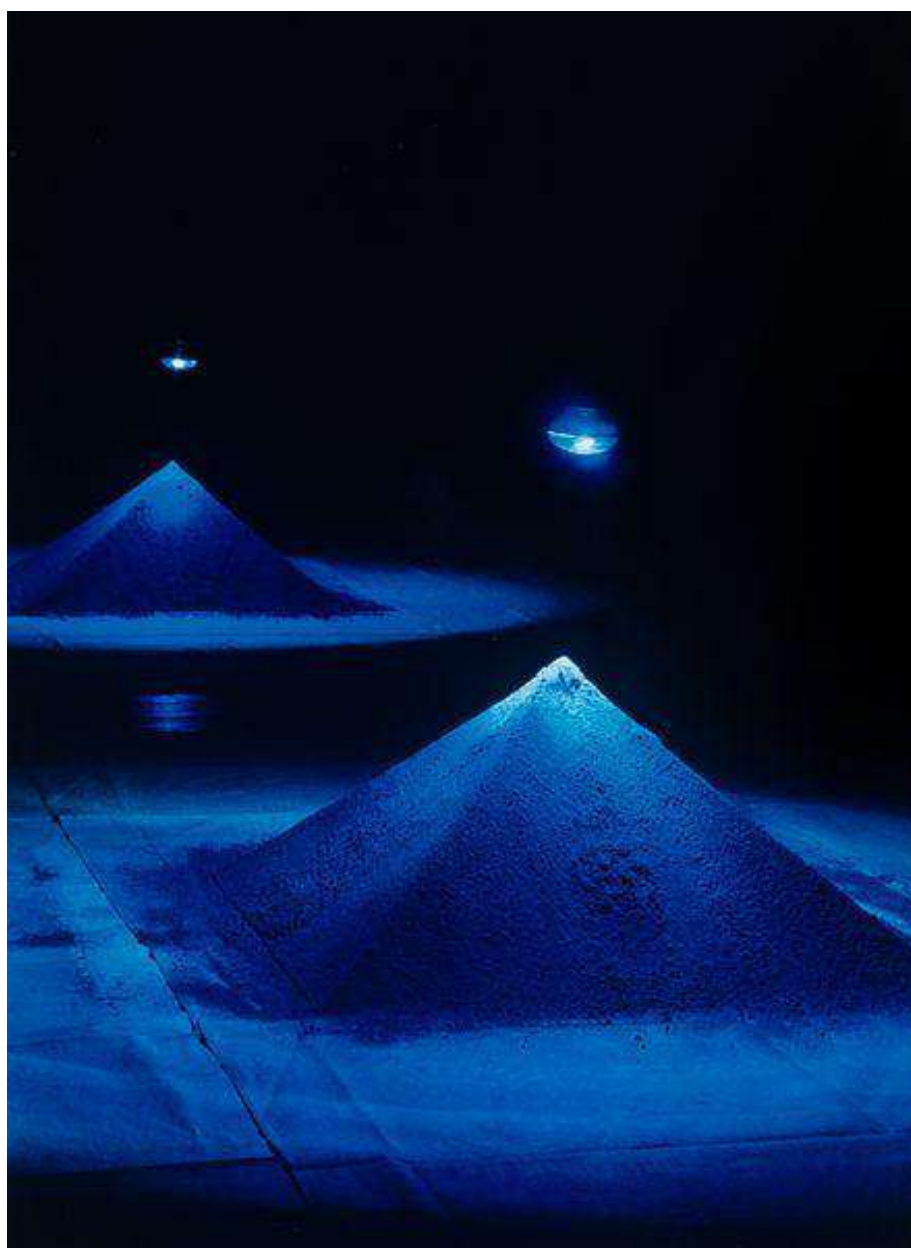
Retomando o percurso apresentado no decorrer deste subitem, foram abordados exemplos de obras figurativas e abstratas que exploraram a representação da luz e sombra em diferentes materiais (ainda que tradicionais) ao longo da história da arte. Entretanto, na próxima seção, uma grande revolução se destaca, pois a luz passa a se tornar matéria na construção das obras artísticas. Nesse novo contexto, a luz deixando de ser apenas uma ferramenta estética da arte, que ilumina as obras produzidas, para se tornar um componente intrínseco e essencial da criação artística, sendo manipulada pelos artistas e tendo suas propriedades físicas e sensoriais exploradas.

4.2 Luz como matéria

[...] um um grito, pode ser o objeto, a obra tão propalada outrora, ou guardada num museu: é a manifestação pura – a luz do sol que neste momento me banha é o objeto, no espaço e no tempo, no instante – objeto do instante, que existe à medida em que é experimentado e não pode ser repetido (OITICICA, 1968, p.36).

Figura 43. PAPE, Lygia. *Ttéia*, n.º 7, 1991. Pirâmide de madeira, luz, pigmento azul, tecido. Dimensões variáveis. Instalação na galeria Hauser & Wirth. Foto:

Ken Adlard.



Fonte: <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/5753-lygia-pape/>

Se no subitem anterior foi possível identificar que a questão luminosa esteve sempre presente nas artes visuais como um elemento essencial na estrutura da composição da maioria dos artistas de movimentos tradicionais, neste item esta abordagem ganha destaque no uso da luz como materialidade e fisicalidade, através das obras de Pape e de artistas com origem no *minimalismo*, que passaram a incorporá-la diante das grandes transformações sociais e tecnológicas, como explica Isabel Azevedo (2005, p. 1):

A problemática da luz atravessa a história da arte, de finais do século XIX e durante o século XX. A função da luz não é mais somente de iluminar, de tornar visível uma obra ou um objeto, ou o mero reflexo dos seus efeitos suspensos no espaço. A luz é também tratada como objeto ou como material. (AZEVEDO, 2005, p.1).

A luz deixou de ser apenas um componente visual para se tornar um material tangível, capaz de criar experiências imersivas e transformar o espaço. Os artistas perceberam que, em suas diferentes manifestações e qualidades, ela poderia ser utilizada como uma forma de expressão e criação de conceitos. Pape, em particular, explorou a luz em suas obras incorporando-a como um elemento ativo que interage com o espectador e o ambiente, sendo um exemplo proeminente dessa abordagem sua obra *Ttéia n.º. 7* (figura 43), que se destaca dentro do contexto da série *Ttéias*.

Nessa instalação, inserida em um ambiente escuro e fechado – revelando a volta de Pape ao espaço da galeria –, duas pirâmides de madeira são revestidas de um pigmento azul e dispostas sobre um tecido que cobre o chão. O pigmento azul é espalhado também ao redor da base das pirâmides, evitando que pareçam excessivamente ordenadas ou controladas, o que causa a sensação de que sejam menos sólidas e permanentes e que não aparentam estar fixas no espaço.

Em uma primeira impressão, tais pirâmides parecem ser feitas de um material arenoso – ainda que, sem a descrição exata de sua materialidade, esta seja uma afirmação imprecisa em função de sua coloração azulada, porque a princípio a tonalidade azul parece ser apenas um reflexo da luz zenital que incide sobre as pirâmides. A luz não apenas ilumina a cena, mas também se torna um componente essencial da experiência estética, contribuindo para ressaltar as formas geométricas das pirâmides e produzindo

uma qualidade etérea, evocando uma sensação de “quase” transcendência, como destacado por Brett (2000, p. 314) com relação ao trabalho de Pape:

Duas pirâmides de pigmento azul amontoado erguem-se do chão, seus ápices quase alcançando duas lâmpadas azuis que estão suspensas acima delas e fornecem a única luz no espaço. Cor como matéria, cor como luz, luz como cor, luz como matéria. Não se tem certeza que seja a terra se erguendo para encontrar a luz ou a luz se despejando sobre a terra. É um encontro do equilíbrio entre a arte e a natureza na imagem de uma fusão, um contato eletromagnético, uma germinação (2000, p. 314).

Não obstante o fato de *Ttéia n.º.7* compor a série *Ttéias*, a obra em questão apresenta variações que merecem ser ressaltadas, destacando-se dos outros trabalhos da série devido a suas qualidades materiais e até mesmo à sua configuração estrutural. No entanto, mesmo com essa distinção, a presença da temática da teia é evidente, sendo indicada pela proximidade em seu título: *Ttéia*. Outra semelhança é o formato que lembra a maneira como uma aranha tece sua teia, na qual a junção dos fios do aracnídeo em um canto da parede por meio das teias sugere uma angulação que pode remeter a uma forma piramidal visualizada aqui. Tal forma, de certo modo, assemelha-se à estrutura de outra obra da série: *Ttéia n.º.1*, o que leva a outra questão de contraposição entre matéria e luz, assim como as teias de aranha são observadas apenas pelo reflexo da luz nos fios, o mesmo ocorre em *Ttéia n.º.7*, em que, sem a presença da luz que incide acima da pirâmide, não veríamos a obra ou coisa alguma.

Quando abordamos a luz como uma experiência material, podemos encontrar exemplos anteriores ao de Pape ainda durante a década de 1930, como a escultura cinética movida a eletricidade *Light Space Modulator* (figura 44) de Moholy-Nagy, resultado das experimentações luminosas do artista na Bauhaus. De acordo com Isabel Azevedo (2005), Moholy-Nagy propôs uma redefinição da relação entre arte, luz e arquitetura no início do século, concebendo a luz como uma consistência material desvinculada do objeto, um componente externo a ele. Assim, sua obra é composta por uma variedade de superfícies transparentes, recortadas e que foram sobrepostas, tornando-se uma projeção luminosa de seus utensílios no espaço.

Figura 44. MOHOLY-NAGY, László. *Light Space Modulator*, 1930. Alumínio, aço, latão niquelado, outros metais, plástico, madeira e motor elétrico. 151.1 × 69.9 × 69.9 cm. Coleção Harvard Art Museum, Cambridge.



Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/Light-Space-Modulator/FEE338BD638A30A6>

Por meio de sua estrutura, Moholy-Nagy buscou revolucionar a percepção humana e a do objeto de arte em sua relação com o espaço da galeria. O trabalho *Light Space Modulator* foi exibido pela primeira vez em 1930, em uma exposição de design alemão, como um mecanismo para gerar “efeitos especiais de iluminação e movimento”¹³. A estrutura foi colocada em um palco, no qual sua construção rotativa foi responsável por reproduzir uma variedade de efeitos visuais, enquanto suas superfícies em movimento interagiam com os feixes de luz.

A partir dessas transformações, a luz passa a ser objeto de pesquisa por grande parte dos artistas nas décadas seguintes, impulsionados pelos avanços na arte cinética, nos ambientes multimídia e também nas novas formas de materialidade provenientes da indústria, as quais são incorporadas à arte,

¹³ Disponível em: <<https://harvardartmuseums.org/collections/object/299819>>. Acesso em: 18 de junho de 2023.

principalmente com o *minimalismo*. A esse respeito, Batchelor (2001, p. 13) declara:

Os trabalhos são reunidos e ordenados em vez de construídos e compostos, não são esculpidos ou modelados, mas soldados, parafusados, colados, cavilhados ou simplesmente empilhados. O traço autográfico do artista expressivo é eliminado. Os materiais que cada um dos artistas usou são mais industriais do que artísticos num sentido tradicional: adquiridos em lojas de material de construção e outros estabelecimentos semelhantes em vez de uma loja de material de pintura ou artesanato: aço, tijolo, madeira compensada, alumínio, cobre, luz fluorescente, espelho.

Um exemplo que ilustra essa ideia é a incorporação do neon como um elemento essencial nas obras de arte. Tal incorporação se deu, originalmente, nos Estados Unidos, em 1923, como uma forma inovadora de publicidade comercial, distante do mundo artístico. Porém, a partir da década de 1960, vários artistas começaram a adotar esse elemento como um novo material expressivo, elevando essas peças à condição de objetos de arte e permitindo que fossem exibidas em museus e galerias. Um exemplo disso pode ser observado na série de trabalhos *O olho do guará* (1984), de Pape.

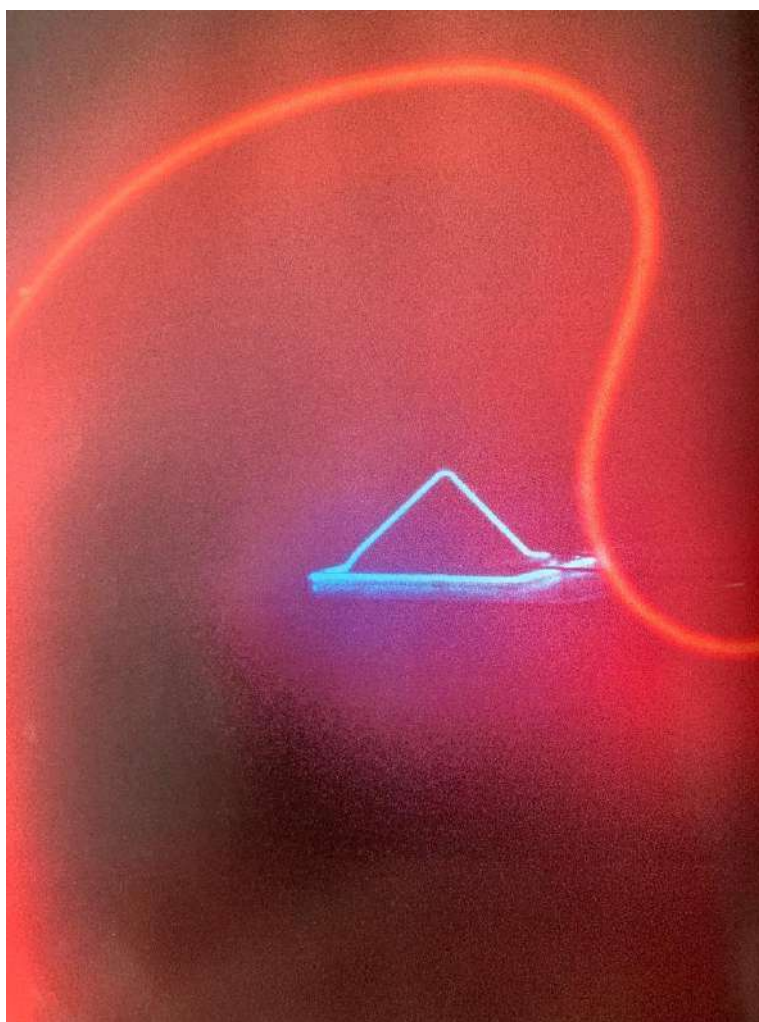
De acordo com a pesquisadora Vanessa Machado (2008), essa obra da artista é influenciada por sua relação com a questão indígena no Brasil, incorporando elementos característicos da etnia Tupinambá. Um exemplo desses elementos são as penas vermelhas do pássaro guará, que eram removidas para a confecção dos mantos utilizados nos rituais antropofágicos dos Tupinambás¹⁴. Segundo Mattar (2003), Pape teria convivido com o pássaro em questão quando pequena, pelo fato de seu pai possuir um, como esclarece a artista:

[...] essa coisa me fascinou, como a história de Hans Staden, que foi prisioneiro dos índios Tupinambás, a história do chefe Cunhambebe, que usava um manto feito de penas tiradas do pássaro guará, pássaro que conheço, pois já o tive em casa; essas coisas pra mim têm uma ligação muito grande (MATTAR, 2003, p.89).

¹⁴ Ressalta-se que o trabalho de Pape que emprega aspectos relacionados à população indígena no Brasil foi desenvolvido em meio às questões indigenistas que ganharam força no país a partir da década de 1970, questões essas que visavam a criação de novas políticas públicas direcionadas aos povos originários do país.

Ainda, outra associação livre que se pode estabelecer envolve o simbolismo em torno do lobo guará. O olho do animal é rodeado de crendices que implicam em acreditar que esse órgão, quando utilizado como talismã, poderia trazer sorte, proteção e boa fortuna ao seu portador. Nesse sentido, vale salientar que tal crença culminou na morte, mutilação e desaparecimento desses animais.

Figura 45. PAPE, Lygia. *O olho do Guará*, 1984. Luminária de neon. Dimensões variáveis. Reprodução Gávea de Tocaia, acervo da Associação Cultural Projeto Lygia Pape.



Fonte: Livro Gávea de Tocaia, L. Pape, M. Pedrosa, G. Brett, H. Oiticica - 2000. – Escaneado pela autora em 2023.

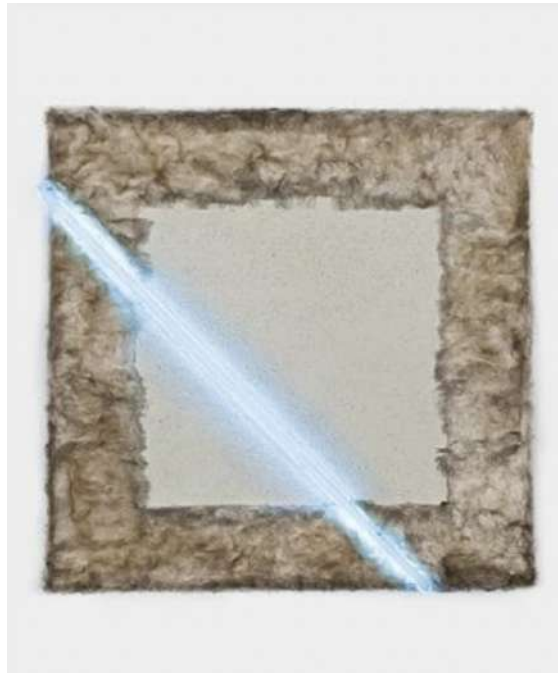
Há uma utilização expressiva do neon por parte de Pape para transmitir sua mensagem nas obras da série. Além disso, as obras abordam a relação entre o objeto artístico e o espaço institucional que ele ocupa. Também se observa o estudo sobre cores complementares, definidas por Arnheim (2005, p. 333) como “cores que, no julgamento do olho, precisam uma da outra e complementam-se mutuamente”.

Embora a artista, nesta série, apresente peças que são direcionadas para a parede, ela também explora a disposição das estruturas em neon pelo espaço de exposição, sendo um exemplo observado na figura 45.

A partir de um ângulo fotográfico específico, observa-se na instalação uma vibrante linha vermelha em primeiro plano, que cruza o enquadramento fotográfico, e, em outro plano espacial, uma pirâmide bidimensional em neon azul. Em um primeiro instante de observação, tal pirâmide sugere a perspectiva bidimensional, mas posteriormente se torna possível compreender sua ilusão tridimensional, que de certo modo reflete a preocupação de Pape em estabelecer um diálogo entre a obra de arte e o ambiente onde ela se insere e existe na relação com público, como já discutido em outras obras e claramente incorporado à obra *Ttéia 1C*.

Com efeito, a utilização do neon por parte de Pape vai além das múltiplas percepções do espaço, inserindo-se na esfera do ato perceptivo e no modo como o olho percebe as cores. Sob essa perspectiva, Pape complementa a experiência visual em *O olho do guará* e a define como “várias invenções em torno de um experimento de saturação da retina por uma cor fixada longamente e os recursos de recuperação pelo aparecimento de suas cores complementares” (PAPE, 1983, *apud* MACHADO, 2008, p. 48). Para que a experiência da obra fosse plenamente vivenciada, Pape, em entrevista a Denise Mattar em 2003, esclareceu que em outras obras da mesma série, como *O olho do Guará nº.13* (figura 46), o público “deveria seguir as prescrições e olhar fixamente as luzes néon coloridas durante 60 segundos e depois olhar a superfície branca e ver a cor do outro olho do guará que está dentro do seu olho” (MATTAR, 2003, p.47).

Figura 46. PAPE, Lygia. *O olho do Guará (n.13)*. 1984. Pele sintética, gesso e luminária de neon. 60 x 60 x 4 cm. Acervo da Associação Cultural Projeto Lygia Pape.



Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/O-olho-do-guara--No--13-/9AC34D166E4610E5>

Outra característica presente no uso do neon como material é a sua vibração, ocasionada pelas cores saturadas oferecidas pelo objeto. Essa vibração do neon tem relação com o movimento, que implica estar atento às condições do ambiente, uma vez que mudanças podem exigir uma reação, como explicado por Arnheim (2005, p. 365):

Os seres humanos, são atraídos pelo movimento; basta mencionar a efetividade dos anúncios móveis, quer se trate de sinais de neon cintilante ou comerciais de televisão, ou o apelo popular muito maior das execuções com movimento, comparadas com a fotografia, pintura, escultura ou arquitetura, imóveis. É compreensível que se tenha desenvolvido no animal e no homem uma resposta tão intensa e automática ao movimento. O movimento implica numa atenção nas condições ambientais, e a mudança pode exigir uma reação. Pode significar a aproximação do perigo, o aparecimento de um amigo ou de uma presa desejável. E como os olhos se desenvolveram como instrumentos de sobrevivência, adaptaram-se à sua tarefa.

Outro artista que obteve destaque com a materialidade da luz é Dan Flavin (1933-1996), membro do movimento *minimalista*, que utilizava o neon de forma consistente. David Batchelor (2001, p. 32) descreve sua obra como literalmente mais “luminosa do que qualquer pintura poderia ser”. Suas esculturas (ou *assemblages*), em determinado momento, expandem o conceito de materialidade para incluir a própria luz como um elemento escultural, resultante da organização e montagem de lâmpadas fluorescentes no espaço. Em seu trabalho, a luz se tornou uma investigação científica dos fenômenos ópticos e de sua dissipação através do olhar do observador.

Na obra intitulada *Sem título (para Barnett Newman)* (figura 47), de 1971, Flavin utiliza arranjos de tubos fluorescentes para dissolver a estrutura rígida da parede na qual a composição se apoia, ressaltando o espaço circundante que está sempre implicado em suas obras e transcendendo o papel de mero plano de fundo. Flavin explorou a arquitetura de maneira inovadora, reconhecendo o potencial de jogar com o espaço real da sala por meio de uma cuidadosa e meticulosa composição dos elementos de iluminação. Como destaca Batchelor (2001, p. 55): “se uma lâmpada fluorescente de 243,8cm for comprimida num canto vertical, ela pode eliminar completamente aquela junção explícita por meio da estrutura física, do clarão e da sombra duplicada”.

A despeito da impressão de bidimensionalidade criada inicialmente pela obra, um olhar atento revela um triângulo na parte inferior, indicando o canto da parede. A parede, por sua vez, sofre variações de tons de roxo devido à intensidade e impregnação da luz, sendo possível notar que o suporte não parece ser fiel à cor original, a qual parece ter sido alterada pelos reflexos luminosos das lâmpadas.

Figura 47. FLAVIN, Dan. *Sem título (para Barnett Newman)*, 1971. Luzes fluorescentes azuis, vermelhas e amarelas. 243.8 × 121.9 cm. Coleção San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco.



Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/dan-flavin-untitled-to-barnett-newman-two>

A interação entre a luminosidade e o espaço exerce um papel essencial na percepção e na formação de ambientes, de modo que pode remodelar completamente a forma que se experimenta e se compreende o espaço ao nosso redor. A luz possui a capacidade de realçar as formas e texturas, de criar ilusões de profundidade e de estabelecer atmosferas e estados de espírito distintos, pois a partir de determinadas frequências luminosas pode afetar nossa percepção visual e emocional, resultando em sensações de conforto ou desconforto. Efetivamente, um exemplo disso é a luz branca intensa, que pode gerar diferentes sensações, tais como frieza, desconforto e até mesmo melancolia; por outro lado, luzes mais suaves ou cores mais quentes podem ter um efeito mais agradável e reconfortante, podendo transmitir sensações de calor, de acolhimento e de conforto.

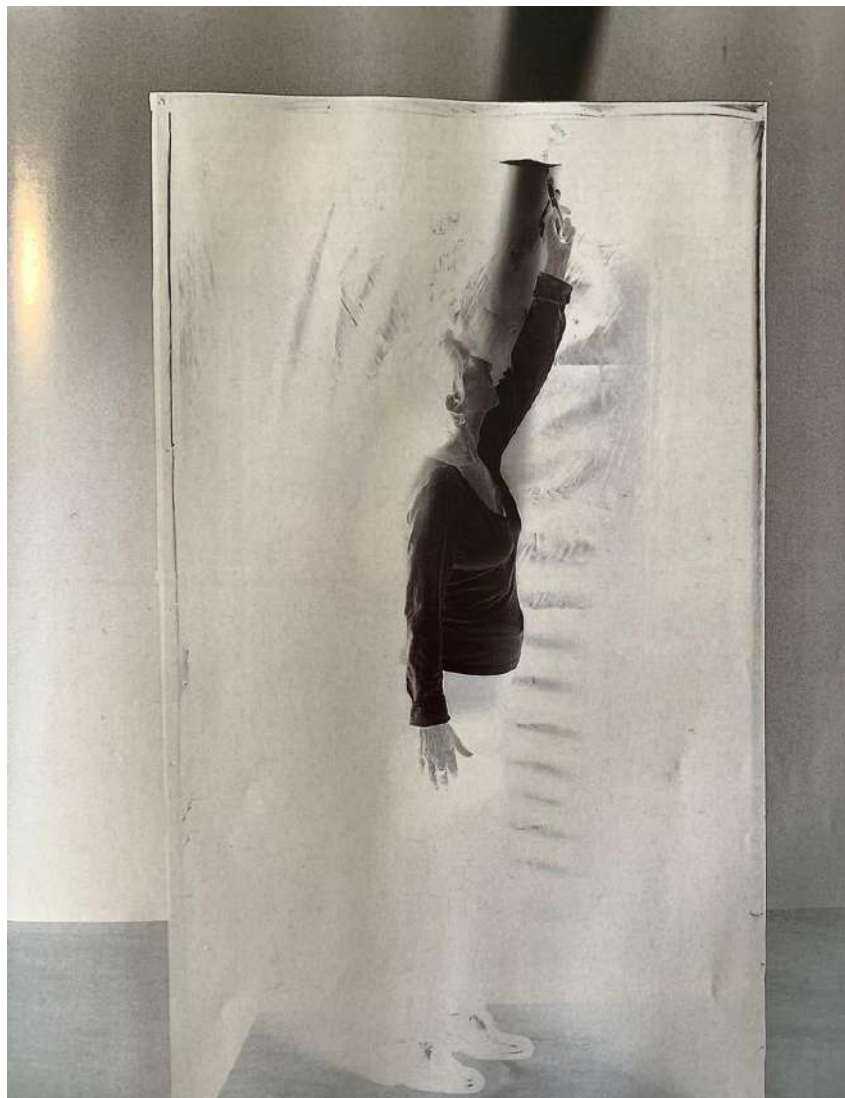
Embora a utilização da luz como uma possibilidade criativa possa ter efeitos notáveis, os artistas minimalistas tinham questões divergentes quanto às características ressaltadas no parágrafo anterior, como indica Batchelor (2001, p. 57):

A iluminação com as lâmpadas deveria ser reconhecida e usada como simplicidade, franqueza e velocidade, ou não. Esta é uma percepção contemporânea, sensível, artística. Não há tempo para a contemplação, psicologia, simbolismo ou mistério.

Todavia, observa-se o surgimento de uma nova perspectiva em relação à luz, que vai além de suas características puramente visuais, passando a ser percebida como um elemento que pode criar uma atmosfera emocional e uma experiência sensorial. Logo, a partir dessa abordagem, a luz é considerada um veículo etéreo e potencialmente capaz de promover a contemplação e a identificação do indivíduo com suas próprias questões.

Em sua obra *Faca de Luz* (1975), Pape se utiliza da instalação como linguagem artística, adotando um método distinto em relação à obra de Dan Flavin. Enquanto no trabalho de Flavin as luzes são dispersas, sem um direcionamento específico, Pape escolhe trabalhar com a visibilidade focalizada da luz. Desse modo é criado, dentro de uma caixa retangular, um ambiente na qual a artista entra. Por meio de recortes ou furos geométricos, a luz é delimitada e canalizada de forma precisa sobre seu corpo e o do espectador. Cabe apontar um paralelo entre essa percepção de Pape e a membrana de *O Divisor*, obra que coloca em questão seus elementos característicos: luz; sombra; positivo e negativo; dentro e fora. De acordo com Machado (2008, p. 48), em *Faca de Luz* (figura 48) Pape trabalha com a ideia de “uma construção poética, quase uma imagem representativa do conceito: o ato de rasgar uma cabine fechada para que entre a luz”, sendo esse movimento frequente e observado em diversas obras de vanguarda artística. Por fim, esse mesmo trabalho, por meio do gesto manual de rasgar, assemelha-se às questões articuladas em *O Ovo* (figura 25), obra na qual, talvez, a luz possa renascer, não como elemento do todo, mas como uma experiência material e imaterial, dando início às novas investigações da luz como experiência em si, que serão aprofundadas no próximo subitem.

Figura 48. PAPE, Lygia. *Faca de luz*, 1975. Dimensões variáveis. Acervo da Associação Cultural Projeto Lygia Pape.



Fonte: Livro Gávea de Tocaia, L. Pape, M. Pedrosa, G. Brett, H. Oiticica - 2000. – Escaneado pela autora em 2023.

4.3 Luz como transcendência

A compreensão de que a luz poderia ser considerada uma materialidade levou artistas a incorporá-la como um elemento em suas obras. A reflexão de que fatores luminosos podem alterar a nossa percepção, servindo como conceito central para a criação de novos ambientes artísticos, alcança, na segunda metade do século XX, a expressão de um aspecto simbólico na obra de alguns artistas.

De fato, esse enfoque na luz tem sido cada vez mais explorado pelos artistas por meios arquitetônicos, sendo que um exemplo disso se dá na obra investigada nesta pesquisa, *Ttéia 1C*, na qual se observa a luz pura como um elemento que dita sua dinâmica espacial e que, além disso, borra as distinções entre a estrutura escultórica e o espaço imerso na escuridão que a envolve.

Ao considerar a dicotomia entre luz e sombra, presente no trabalho de Pape desde *Tecelares*, é possível estabelecer associações por meio do ambiente. Em *Ttéia 1C*, não ocorre a projeção de sombra causada pelos objetos (que são, no caso desse trabalho em específico, os fios), porque a disposição das luzes impede esse fenômeno. Porém, a presença da escuridão no espaço já alude à sombra, que não é mais ilusória ou resultante de fenômenos naturais e ações externas, ocorrendo, antes, devido à omissão de luz. Muito menos do que uma separação entre as partes da obra, ocorre uma união em que o conjunto de elementos abrange o lugar, transformando-o em uma unidade coerente onde a luz se torna não apenas um fenômeno físico, mas também um fenômeno imaterial, que atua como ferramenta para a percepção humana.

Conforme a pesquisadora Verônica Barbosa (2010), em certos trabalhos realmente a luz e o espaço se integram com a percepção de tal maneira que se torna sem sentido separá-los do processo fisiológico e psicológico que eles revelam. Tais constatações se estendem nas relações inauguradas por meio de características fenomenológicas que se apropriam das novas ideias do redescobrimiento do ser por meio da luz e da qualidade arquitetônica.

A esse respeito, a pesquisadora Anna Barros (1999) explica ser possível afirmar que uma influência significativa para os trabalhos ambientais desenvolvidos foi a chegada da consciência espiritual à Califórnia e a Los

Angeles no período de 1960, no qual práticas espirituais como o yoga e a meditação foram incorporadas em rituais e processos de trabalho, indicando ainda que esses estados meditativos e crenças orientais influenciaram as obras dos artistas daquela região. Ainda sobre as influências orientais exploradas por determinados artistas durante o contexto, Anna Barros, declara:

A arte fenomenológica vem da necessidade profunda de renovação da compressão do que é a realidade e de como apreendê-la, visando o surgimento de uma consciencialização sobre qual seja o nível em que nos relacionamos com a natureza das coisas. Tem em comum com o Minimalismo essa necessidade de ir buscar na experimentação direta do fenômeno, a gênese do trabalho e também o emprego de elementos mínimos para atualizá-lo, mas aqui beirando total imaterialidade, pois tem de ser composta pela percepção e não ser sobre percepção. (1999, p. 22)

Ttéia atua como uma experiência dual, que às vezes proporciona uma relação leve e familiar, enquanto em outras ocasiões é intimidadora, remetendo ao celestial e ao divino. Isso amplia ainda mais sua conexão com o contexto das catedrais medievais, instituições que serviam como proteção aos fiéis cristãos, embora sua grandiosidade arquitetônica de certa forma intimidasse os menos devotos. Essa relação pode ser observada em *Ttéia*, em que a escuridão inicial e a rigidez dos fios assustam aqueles que passam por ali. Entretanto, a luz que incide sobre o material representa a presença da divindade, remetendo à experiência de entrar em uma igreja e sentir a presença mística que habita ali, uma experiência que de certo modo não é verbalizada, mas vivenciada.

Acontece com frequência vermos e sentirmos certas qualidades numa obra de arte sem poder expressá-las com palavras. A razão de nosso fracasso não está no fato de se usar uma linguagem, mas sim porque não se conseguiu ainda fundir essas qualidades percebidas em categorias adequadas. A linguagem não pode executar a tarefa diretamente porque não é via direta para o contato sensorial com a realidade; serve apenas para nomear o que vemos, ouvimos e pensamos. De modo algum é um veículo estranho, inadequado para coisas perceptivas; ao contrário, refere-se apenas a experiências perceptivas. Estas experiências, contudo, antes de receberem um nome, devem ser codificadas por análise perceptiva. Felizmente, a análise perceptiva é muito sutil e pode ir além. Ela aguça a visão para a tarefa de penetrar uma obra de arte até os limites mais impenetráveis (ARNHEIM, 2005, p. 10).

Na nova percepção simbólica promovida por ambientes luminosos, em que a luz atua como parte da arquitetura e como suporte da própria instalação, outros artistas exploram sua potencialidade. Um dos exemplos pode ser observado na obra *Ursula's one and Two Picture 1/3* (figura 49) de Dan Flavin. A respeito desse artista, vale destacar que apesar de procurar um afastamento total de questões simbólicas, seu trabalho ainda viabiliza uma análise quase metafísica, que permite observar o fenômeno luz e arquitetura como um só.

Figura 49. FLAVIN, Dan. *Ursula's One and Two Picture 1/3*, 1964. Tubos de luz fluorescentes. Dimensões Variadas. Coleção The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.



Fonte: https://archives.guggenheim.org/repositories/3/archival_objects/100845

A configuração arquitetônica desempenha um papel fundamental na compreensão da obra indicada. Dentro do ambiente nela apresentado (possivelmente uma sala), pode-se observar duas portas interligadas por um arco, que remete à arquitetura romana. Há, em seu interior, uma escultura retangular composta por tubos fluorescentes de neon, afixada na parede como um quadro. A imagem sugere uma vibração que se espalha pelo local, como se sua energia se expandisse, e evoca um espaço possivelmente dedicado à adoração à luz azul. Essa luz é saturada, vibrante e sublime, e, ao contrário do que foi apontado com relação ao trabalho de Pape, essa obra não repele, mas convida à aproximação, como se fosse, metaforicamente, um altar de devoção.

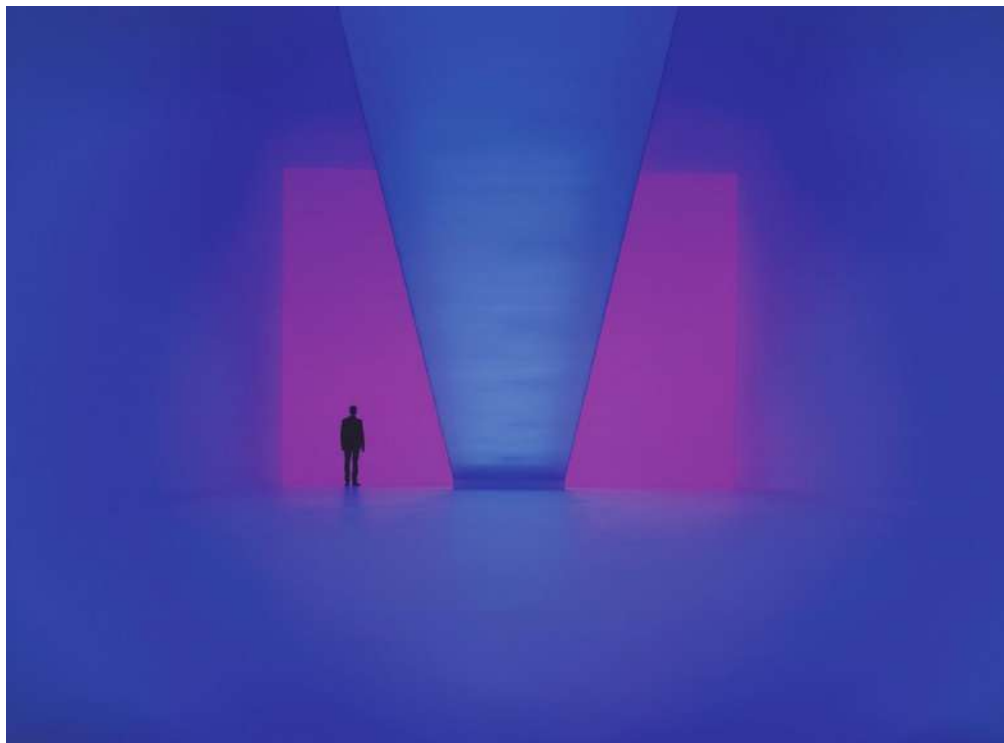
De acordo com Batchelor (2001), Flavin tinha a habilidade de alterar a percepção sensorial do ambiente simplesmente através do posicionamento da luz. Tal característica é evidente em *Ursula's one and Two Picture 1/3*, uma vez que não é possível identificar quais outras cores estão presentes no ambiente criado, dominado pela luz azul neon. Mesmo que a fonte de luz seja externa à arquitetura, Flavin a transforma em um elemento integrante do espaço, fazendo com que os limites espaciais se tornem subjetivos e evoquem sensações na atmosfera.

De forma análoga, a obra *Bridget's Bardo* (figura 50), do artista estadunidense James Turrell, é marcada por aspectos metafísicos semelhantes, tendo a união espacial e a sensação de transcendência proporcionadas pela luz. Contudo, ao contrário de Flavin (mas em diálogo com Pape), Turrell, no trabalho mencionado, incorpora o corpo do espectador a uma experiência sensorial profunda, convidando-o a vivenciar o ambiente como um espaço de contemplação para que, dali, possa extrair suas próprias reflexões simbólicas. Nos termos do próprio artista: “a luz não é tanto algo que revela, como é ela mesma a revelação”¹⁵.

¹⁵ “*Light itself is becoming the revelation*”. Disponível em: <<https://www.archdaily.com/380911/light-matters-seeing-the-light-with-james-turrell>>. Acessado em 11 de julho de 2023.

Figura 50. TURRELL, James. *Bridget's Bardo*, 2009. Instalação de elementos luminosos no Kunstmuseum em Wolfsburg na Alemanha.

Dimensões variáveis.



Fonte: <https://www.archdaily.com/380911/light-matters-seeing-the-light-with-james-turrell>

Isabel Azevedo (2005), ao discutir a produção de Turrell e sua experiência perceptiva do espaço, destaca que as obras desse artista convidam o espectador a imergir em uma experiência estética e transcendental por meio da luz, salientando, ainda, que sua abordagem busca alcançar um equilíbrio entre a materialidade da luz e sua dimensão metafísica:

O controle da luz passa também por combiná-la na proporção adequada, limitá-la na sua intensidade, utilizando-a em espaços fechados para desmaterializar o espaço arquitectónico, definindo-o de novo como um espaço perceptual, que aparece ilimitado ante os olhos, apesar dos esforços da mente para confirmar os limites físicos da arquitetura (AZEVEDO, 2005, p. 17).

A título de exemplo, é sugerido, na instalação *Bridget's Bardo*, um caminho espiritual para um lugar sagrado. Ao descer a longa rampa, todas as arestas arquitetônicas se dissolvem, conduzindo a um campo de luz homogêneo em que a cor vibrante passa por suaves transições de tons de azul e magenta, que envolvem o espectador no observatório de luz. Novamente, é o deslocamento do espectador que se conecta ao espaço criado pela luz e

promove a sua percepção, sendo que um gesto semelhante se dá em *Ttéia 1C*, na qual o caminhar possibilita a visualização da obra.

Sob essa perspectiva, os novos ambientes artísticos se contrapõem ao conceito do “cubo branco” inaugurado no início do século passado, no qual a intuição das galerias era anular qualquer possibilidade de interferência no espaço onde as obras seriam expostas. Nesse contexto, a luz incessante e branca se fazia presente de modo dominante, sendo o espaço um mero suporte para as obras. Todavia, com a compreensão da luz como elemento na arte, surgem novas possibilidades de exploração.

O destaque atribuído à relação entre luz e espiritualidade possibilita, então, a criação de ambientes que evocam uma sensação de transcendência e contemplação. Agora, o espaço se torna um elemento fundamental que dialoga com a luz, proporcionando experiências sensoriais e reflexivas, de maneira que essas instalações convidam os espectadores a refletir sobre sua própria relação com o divino e o sagrado. Como coloca Arnheim (2005, p. 304), “as fontes de luz podem também interferir mutuamente, aumentando ou revertendo parcialmente os efeitos das outras. Isto tornará a forma dos objetos bem como suas relações espaciais incompreensíveis”.

Por fim, chega-se ao estado de desmaterialização total do espaço, em que nem mesmo o aspecto arquitetônico é visível e onde somente a atmosfera é percebida, permitindo que a luz se dissipe pelo ambiente como uma neblina e crie um caminho totalmente invisível e incontrolável, como ocorre em *Din blinde passager* (figura 51) de 2010, do artista Olafur Eliasson. Essa obra consiste em um corredor longo e estreito, no qual os visitantes estão temporariamente “cegos” por uma névoa intensamente iluminada. Assim como em *Ttéia 1C*, o público é obrigado a confiar em outros sentidos, além da visão, para se orientar conforme avança pelo corredor, atravessando zonas de diferentes tonalidades.

Figura 51. ELIASSON, Olafur. *Din blinde passager* (Passageiro cego), 2010. Lâmpadas fluorescentes, lâmpadas monofrequência (amarelas), máquina de fumaça, ventilador, madeira, alumínio, aço, tecido, folha de plástico.

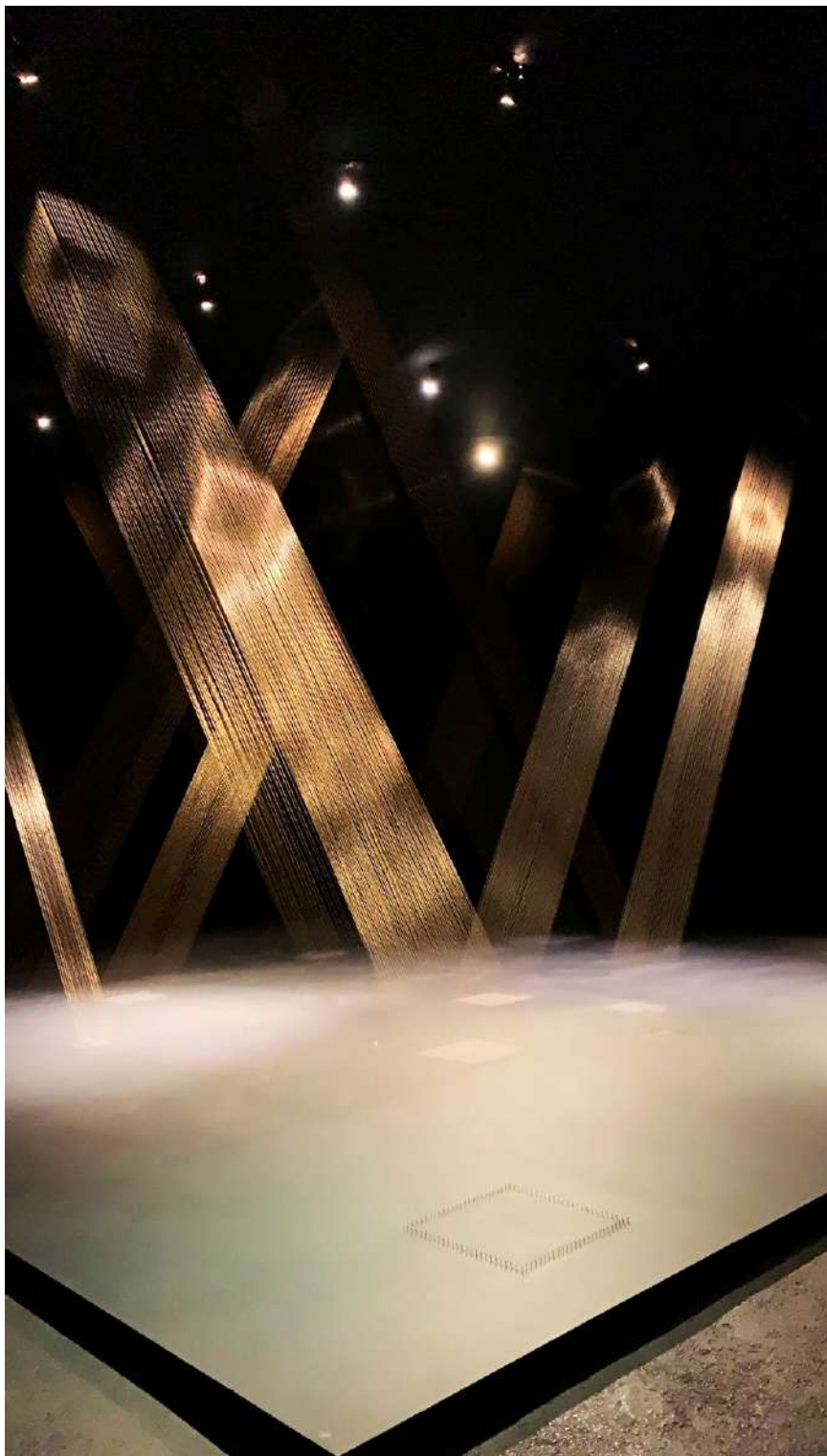
Dimensões variáveis. Instalação no Tate Modern, Londres.



Fonte: <https://olafureliasson.net/artwork/din-blinde-passager-2010/>

O espaço, então, configura-se como um veículo para a experiência transcendental, em que a interação entre luz, sombra e cor transporta o espectador para além da realidade cotidiana, sendo nessa fusão de elementos que a luz desempenha seu papel na criação de um ambiente simbólico. No caso de *Ttéia* (figura 52), o que se percebe é que a luz é fundamental no deslocamento: é ela que gera a visibilidade e promove a experiência metafísica no trabalho.

Figura 52. PAPE, Lygia. *Ttéia 1C*, 2002. (detalhes). Fio metalizado, pregos, madeira, luz. Dimensões variáveis. Coleção Inhotim, Brumadinho.



Fonte: Elaborada pela autora (2022).

A instalação, feita a partir de fios de prata, apoia-se ao chão de pedra bruto. Ela é composta por 5.542 metros de fios e de 1.848 pregos de latão, sendo que o tablado preto abriga as treze colunas na vertical e horizontal de fios metalizados instalados do teto ao chão. Esses fios, milimetricamente distribuídos e pregados ao suporte iluminado cirurgicamente pelo teto, já foram, no decorrer da série *Ttéia*, de cobre, prata e ouro.

São esses mesmos fios rígidos da estrutura que sugerem o cruzamento por meio da ilusão, provocando uma assimetria em relação ao eixo central e dando a impressão de não apresentarem início, fim, frontalidade ou centralidade, aparentando simplesmente se dissolverem pela penumbra na medida do caminhar do sujeito. Isto se dá graças aos pequenos focos de luzes proporcionados pela iluminação – especificamente, as quatorze lâmpadas presas ao teto. É possível deduzir que o que cria o espaço é a luz. Sem ela, o trabalho não existe: a luz torna o fio visível e, sem esse elemento, não há percepção do espaço. No entanto, essa mesma luz ilude, confunde o sujeito. Tal fenômeno pode ser compreendido, segundo Arnheim (2005), por questões físicas e biológicas relacionadas à forma como o olho percebe a luminância dos objetos. Em suas palavras:

A claridade que vemos depende, de um modo complexo, da distribuição de luz na situação total, dos processos ótico e fisiológico nos olhos e sistema nervoso do observador, e da capacidade física de um objeto em absorver e refletir a luz que recebe. Esta capacidade física é chamada luminância ou qualidade refletiva. É uma propriedade constante de qualquer superfície. Dependendo da força da iluminação, um objeto refletirá mais ou menos luz, mas sua luminância, isto é, a porcentagem de luz que ele reflete, permanece a mesma. Um pedaço de veludo preto que absorve muito da luz que recebe pode, sob intensa iluminação, emitir tanta luz quanto um pedaço de seda branca pouco iluminado, que reflete a maior parte da energia. Perceptivamente, não há maneira direta de distinguir entre o poder reflexivo e a iluminação, uma vez que o olho recebe apenas a intensidade resultante da luz, mas nenhuma informação sobre a proporção na qual os dois componentes contribuem para este resultado. Se um disco escuro, suspenso numa sala parcialmente iluminada, for atingido por uma luz, de tal modo que o disco seja iluminado, mas não o ambiente, o disco parecerá de cor clara ou luminosa. A claridade ou a luminosidade parecerão como propriedades do próprio objeto (ARNHEIM, 2005, p. 295).

Dito de outro modo, a disposição das luzes de forma zenital em *Ttéia* determina o que será visível e o que será ocultado pela escuridão. Essa escuridão também é matéria efêmera, pois é ela que possibilita a visualização nítida da luz nos fios, sendo que somente através dela a luz se destaca. A obra se aproxima da experiência em que, em plena luz do dia, deparamo-nos com fios de uma teia de aranha e ficamos confusos quanto ao local exato em que está passando o fio da teia. Contudo, à medida em que nos deslocamos no espaço da obra o fio por vezes desaparece, voltando a aparecer em outros momentos, o que nos leva constatar a impotência quanto ao controle do espaço nesse momento. Com *Tteia 1C*, Pape se distancia de um dos principais postulados do grupo neoconcreto, a saber: a participação do espectador. Nessa obra, por vezes ele participa, por vezes não, mas sem controle absoluto.

Efetivamente, *Ttéia 1C* é marcada pela exploração de ambivalências. Em certos momentos, Pape busca um plano referencial diverso do espaço físico, buscando desvios do convencional e adentrando o campo do conceito. Desse modo, ela transcende as limitações do espaço real ao combinar elementos físicos e características que remetem ao metafísico. Em suma, a abordagem artística de Lygia Pape é marcada sempre pela dualidade (expressa em uma variedade de meios e suportes), seja ela entre elementos como positivo e negativo, dentro e fora, luz e sombra, aproximação e distanciamento. Ela desafia o espectador a ir além das divisões convencionais e a mergulhar em um mundo misterioso e de revelação sobre o próprio indivíduo. Para além disso, entretanto, *Ttéia 1C* também convida à reflexão sobre os limites que devem ser cruzados entre obra e espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o desenvolvimento deste trabalho, foi possível constatar que a trajetória de Lygia Pape sempre esteve voltada a relações temáticas e conceituais pertinentes e consistentes. Inicialmente, Pape explorou as reflexões espaciais desencadeadas pelas vanguardas bidimensionais do início do século XX, estabelecendo um diálogo com uma nova possibilidade espacial, derivada das experimentações cubistas. Nesse contexto, a integração entre figura e fundo se fundiu, deixando de validar a perspectiva e de configurá-la como uma mera atividade ilusória de reprodução da realidade.

Pape, por meio da configuração sutil das formas geométricas no espaço pictórico, passou a gradualmente explorar a problematização espacial. Por meio desse processo, buscou estabelecer relações entre claro e escuro, luz e sombra, cheios e vazios. Além disso, introduziu, em *Tecelares*, linhas na madeira, no plano bidimensional, como um gesto orgânico que desafiou conceitos estabelecidos pelo movimento concreto, mesmo que apenas no nível da percepção óptica. Em seguida, na série *Relevos*, a artista abordou a transição para o tridimensional através do relevo, no qual o gesto humano é removido e o aspecto lírico é suprimido, permitindo, porém, que a obra se desloque pela parede utilizando recursos reais, incluindo a sombra, que se origina da interação entre espaços vazios e cheios.

A partir da década de 1960, a artista passa a observar o mundo físico e a se apropriar dele, sobretudo a partir de sua formação sob uma perspectiva geométrica, incorporando objetos da realidade cotidiana em sua obra sem separá-los de sua origem conceitual neoconcreta. Pape explora as ruas e constrói uma teia de relações humanas, buscando nesse contexto, dissolver a dicotomia entre o geométrico e o orgânico. Essa inclusão também abrange o espectador, que anteriormente havia sido, em grande medida, negligenciado. A artista convida-o a criar conexões e significados ativos, transcendendo as barreiras entre artista e público. Nesse sentido, ela promove uma experiência compartilhada, por meio de obras como *O Ovo*; *O Divisor*; *Roda dos Prazeres*; e *Espaços Imantados*. Essa interação marca a transição de Lygia Pape para o contemporâneo, momento em que o corpo do indivíduo, até então tido como

estático, é inserido no processo criativo e se torna parte integrante da obra, estabelecendo com ela uma relação.

Também o espaço arquitetônico ganha destaque em relação ao observador, na medida em que Pape desloca suas obras da parede e as expande pelo ambiente. Durante o início da década de 1970, os novos movimentos de caráter minimalista e a prévia influência urbana permeiam seu processo criativo; todavia, ela também retorna ao espaço fechado da galeria e explora a interseção entre arte e arquitetura, bem como a maneira como o corpo percebe o espaço por meio de estímulos no ambiente, sendo essa uma questão esmiuçada na série *Ttéias*.

Nessa interação, o corpo do observador assume uma outra dinâmica, contribuindo com a obra por meio de suas percepções sensoriais e simbólicas. Para atingir esse objetivo, Pape explora o espaço da arte como um local de encontro entre a mente, o corpo, os sentidos e o intelecto, uma relação que é trabalhada através de estruturas simples, como evidenciado na série de instalações *Ttéias*. A artista convida o corpo a se movimentar pelo ambiente, tendo o ato de caminhar como veículo de interação com o espaço e a escultura, como observado em *Ttéia 1C*. A obra se revela sensorialmente ao espectador pelo ato deambulatório, uma descoberta que só poderia ocorrer ao adentrar o espaço, e o convida a explorar as interações entre o corpo do indivíduo, a estrutura do próprio trabalho e o espaço que o circunda. Cabe ressaltar, a respeito desse espaço, seu constante movimento e a reconfiguração que sofre durante o caminhar. Através dessa experiência, o observador é convidado a refletir sobre a natureza da percepção, sobre as relações espaciais e sobre as possibilidades de interação entre o indivíduo e seu ambiente. *Ttéia 1C*, então, estimula discussões quanto a uma nova possibilidade de aproximação (e até de repulsa) frente à obra de arte.

Ttéia deriva das experimentações concretas, mas se instaura como uma nova possibilidade espacial e de distanciamento do público. Os fios esticados, assim como sua aparência brilhante e cortante, provocada pela luz, causam uma repulsa e um estranhamento devido ao risco de se enredar nos fios da teia. A obra desvela a falta de controle desde o início de sua galeria até o vão que abriga os fios, e o que se tem como resultado é uma espécie de

dominação do espaço sobre o indivíduo, que já no momento em que integra o lugar tateia o espaço que percorre, pois sua visão é ocultada pela escuridão. Nesse sentido, Pape inaugura uma nova possibilidade de espaço, no qual, em conexão com a obra, o indivíduo percebe a si, mas ainda assim a obra de arte reitera-se.

Destaca-se, então, a possibilidade da instalação como um local de criação não apenas mental, mas também física. Vale salientar que tal ação só se dá pois a instalação, conforme Arnheim (2005, p. 304), configura-se como um “paradigma que pode ser identificado pelo público devido à semelhança com os signos e símbolos apresentados, assemelhando-se a um código compartilhado entre o artista e o receptor”. Em *Ttéia*, somos compelidos a reconhecer o espaço e a nos aproximar dele por meio de estímulos e de experiências diretas, sendo que essa abordagem se dá tanto através do controle que exercemos sobre a obra quanto através da ausência desse mesmo controle.

A luz desempenha um papel fundamental no trabalho de Pape, sendo um componente frequentemente utilizado pela artista. Influenciada pelas experimentações minimalistas, Pape transforma a luz, de mero elemento externo que ilumina a obra de arte, em um componente intrínseco à criação artística e essencial para esse processo. Isso se dá através da manipulação desse elemento e da exploração de suas propriedades físicas e sensoriais, o que, em *Ttéia 1C*, confere-lhe um caráter simbólico e metafísico. Nessa obra, a luz cria um jogo descorporificado, agindo simultaneamente como um estímulo sensorial e etéreo.

No decorrer desta dissertação, procurou-se estabelecer uma conexão entre as obras de Lygia Pape e as de outros artistas. Tal diálogo, cabe ressaltar, não teve por intuito o estabelecimento de comparações entre esses trabalhos ou a formulação de juízos de valor a seu respeito, mas, antes, a análise de sua produção em relação às questões recorrentes no contexto da segunda metade do século XX. Foi constatado, assim, que sua produção artística trouxe contribuições relevantes para o campo artístico, principalmente no que diz respeito aos novos espaços na arte contemporânea.

De fato, através de sua abordagem inovadora na utilização da luz e do espaço, Pape explorou as fronteiras entre o corpo, o ambiente e a obra de arte. Sua manipulação da luz, o deslocamento da obra da parede para o ambiente e sua interação com o observador demonstraram que sua obra se encontrava situada dentro dos conceitos promovidos pelo movimento neoconcreto, dialogando também com as reflexões espaciais do período. Desse modo, espera-se que a pesquisa aqui apresentada colabore para a produção de novas investigações acerca do trabalho de Pape e das novas formas de experiência estéticas promovidas por ela.

REFERÊNCIAS

- ALVARADO, Daisy Valle Machado de. **Figurações Brasil anos 60:** neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999.
- AMARAL, Aracy (org.). **Projeto Construtivo Brasileiro na arte (1950-1962).** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.
- _____. **Artes plásticas na semana de 22.** 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34, 1998. 335 p.
- _____. **Arte construtiva no Brasil:** Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: DBAM, 1998.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea:** uma história concisa. SP: Martins Fontes, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte & percepção visual:** uma psicologia da visão criadora. Nova Versão, 2005.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna:** Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. SP: Cla das Letras, 1992.
- AZEVEDO, Maria Isabel da Fonseca. **A Luz como Material Plástico.** 2005. Dissertação de Doutorado - Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aveiro. Disponível em: https://opac.ua.pt/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=200444&shelfbrowse_itemnu. Acesso em: 10 jun. 2023.
- BARBOSA, Claudia Verônica Torres. **Percepção da Iluminação no Espaço da Arquitetura:** Preferências Humanas em Ambientes de Trabalho. Tese de Doutorado (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16132/tde-02022012-094105/pt-br.php>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- BARROS, Anna. **A arte da percepção:** um namoro entre a luz e o espaço. São Paulo: Anna Blume, 1999.
- BATCHELOR, David. **Minimalismo.** Trad: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BRETT, Guy. A lógica da teia. *In:* BRETT, Guy. **Gávea de Tocaia:** Lygia Pape. Brasil: Cosac & Naify, 2000, pp. 304-14.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo:** Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

BOIS, Alain. A escultura no campo expandido. **XXVI Colóquio de História da Arte**. Coimbra, 2006, p.13-27. Disponível em:

http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/02_XXVICBHA_Yes_alain.pdf.

Acesso em 26 de abr. 2023.

CALIXTO, Ronaldo. **Max Bill e a Unidade Tripartida**. 2016. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em:

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-14102016-140347/publico/2016_RonaldoCalixto_VOrig.pdf Acesso em: 31 jun. 2023.

CAMPOMIZZI, Clarissa Spigiorin. Arte, guerrilha e experiência: Frederico Moraes e suas propostas em Do Corpo à Terra. **Simpósio Nacional de História**, v. 18, 2015. Disponível em:

http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434409667_ARQUIVO_artigoanpuhfinal.pdf Acesso em: 17 nov. 2022.

CANDELA, Iria et al. **Lygia Pape: a multitude of forms**. Metropolitan Museum of Art, 2017.

CANTON, Kátia. **Espaço e lugar**. Coleção Temas da Arte Contemporânea. SP: Martins Fontes: 2009.

_____. **Novíssima arte brasileira: Um guia de tendências**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

CLARK, Lygia. **Lygia-Clark-Helio Oiticica: cartas**. (Org). Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CAUQUELIN, Anne. **Le site et le paysage**. Paris: PUF, 2002.

COCCHIARALE, Fernando. **Entre o olho e o espírito**; Projeto Lygia Pape. 1994. Disponível em: <http://www.lygiapape.org.br/pt/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

COHN, Sérgio. **Ensaio fundamentais: artes plásticas/ Sergio Cohn (Org.)**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

CORDEIRO, Waldemar. **O problema da expressão plástica. Relação entre escultura, pintura e arquitetura**: A propósito de um artigo do Sr. Sérgio Millet”, *In: Folha da Manhã*, p.6, 04.jan.1950.

_____. “O objeto”, *In: A.D. Arquitetura e Decoração*, n.20, nov.1956.

DANGO, Michael. On the Art of Lygia Pape. **Artforum International**, vol. 61, no. 10, Summer 2023, p. 190. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/202306/michael-dango-on-the-art-of-lygia-pape-90641>. Acesso em: 20 jun. 2023.

DE VICENTE, Felipe. LUIZ SACILOTTO E A ARTE CONCRETA NO BRASIL. **Revista Contemporânea**, v. 2, n. 2, p. 86-105, 2022. Disponível em <https://ojs.revistacontemporanea.com/ojs/index.php/home/article/view/127>
Acesso em: 26 jun. 2023.

FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje**. SP: Publifolha, 2002.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. Vol. 6. São Paulo: Edusp, 1992.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Zahar, 2006.

GIEDION, Carola Welcker. **Jean Arp**. Nova York: Abrams, 1957.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 15. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993. 543p.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. **Experiência Neoconcreta**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Manifesto Neoconcreto. *In*: Sergio Cohn (Org). **Ensaio Fundamentais: Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue 2010.

_____. Teoria do não-objeto. *In*: Sergio Cohn (Org). **Ensaio Fundamentais: Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue 2010.

HAUSER & WIRTH. **Lygia Pape**. Disponível em:

<https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/21873-lygia-pape-2/>.

Acesso em: 26 abr. 2023.

HASHIMOTO, M. N. Desenvolvimento histórico da xilogravura no Japão em confronto com o desenvolvimento da gravura na Europa. **Estudos Japoneses**, [S. l.], n. 12, p. 75-89, 1992. DOI: 10.11606/ej.v0i12.142617. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/142617>. Acesso em: 15 jul. 2023.

HUCHET, Stéphane. **Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte (1900-2000)**. Prefácio Celso Favaretto. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

_____. A instalação como disciplina da exposição: alguns enunciados preliminares. RIBEIRO, Marília & GONÇALVES, Denise. **Anais do XXV X Colóquio do CBHA**. Tiradentes, C/Arte, 2006.

INHOTIM. **Arte contemporânea Ttéia 1C**. Disponível em:

<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/tteia-1c/>. Acesso em: 17 set. 2022.

INHOTIM. **Sobre o Inhotim**. Disponível em:

<https://www.inhotim.org.br/institucional/sobre/>. Acesso em 17 set. 2022.

JAMMER, Max; RIBEIRO, Vera. **Conceitos de espaço**: A história das teorias do espaço na física . Contraponto Editora, 2009. Edição do Kindle.

Joechen Volz. Lygia Pape - Inaugurações 2012. Inhotim.
<https://www.youtube.com/watch?v=2rGYukikoeY&t=2s>
 Data de publicação: 5 de set. de 2012.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. **Revista Gávea**, v. 14, 14, set. 1996. p. 551-569, 1996. Disponível em:
http://www.darq.ufrj.br/gavea/media/14_4_fj.pdf. Acesso em: 18 jun. 2023.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. SP: Martins Fontes, 1998.

_____. **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1985.

LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MACHADO, Vanessa Rosa. **Lygia Pape**: espaços de ruptura. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008. Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-19082008-135305/pt-br.php>: Acesso em: 17 nov. 2022.

_____. **Dos "Parangolês" ao "Eat me: a gula ou a luxúria?"** - mutações do "popular" na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970. 2014. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014. Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-10112014-144001/pt-br.php> Acesso em: 17 nov. 2022.

MAMMI, Lorenzo. Concreta '56 A raiz da forma. *In*: **Ensaio fundamentais**: artes plásticas/ Sergio Cohn (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

MATTAR, Denise. **Lygia Pape**: Intrinsecamente Anarquista. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

MESQUITA, Tiago. A dor do corpo. *In*. **Lygia Clark**: uma retrospectiva. FIOCHI, Marco Aurélio; SCOVINO, Felipe; DUARTE, Paulo Sergio (Ed.). São Paulo: Itaú Cultural, 2015.

MORAIS, Frederico. O corpo é o motor da obra. *In*: Sergio Cohn (Org). **Ensaio fundamentais**: artes plásticas. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

NANNINI, Priscilla Barranqueiros Ramos. **Palavra e imagem**: possíveis diálogos no universo do livro de artista. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/139484>> Acesso em: 18 set. 2023.

NETO, Afonso Henrique. **Coleção Arte Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983

O'DEHERTY, Brian. **No interior do Cubo Branco**. Martins Fontes: São Paulo, 2002.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas Brasileiras vol. 1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

OITICICA, HÉLIO. Esquema geral da Nova Objetividade. *In*: Sergio Cohn (Org) **Ensaio fundamentais**: artes plásticas. – Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

_____. Pape: Ovo. *In*: BRETT, Guy (Org). **Gávea de Tocaia**: Lygia Pape. L. Pape, editora. Brasil, Cosac & Naify 2000, p. 300.

_____. Objeto tâncias de Problema do Objeto. *In*: **Revista GAM**, n.9 Rio, p. 36, 1968.

PAPE, Lygia Carvalho. **Catiti-Catiti, na terra dos Brasis**. 1980. Dissertação. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/5575?mode=full>. Acesso em: 18 set. 2023.

_____. **Lygia Pape**: Espaços imantados. São Paulo: Pinacoteca Do Estado De São Paulo, 2011.

PAPE, Lygia et al. **Lygia Pape**: The Skin of All. Berlim: Hatje Cantz, 2022.

PAPE, Lygia et al. **Coleção Arte Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

PAZ, Maria. **O museu da não narração**. Revista Bravo, 26 ago. 2016.

Disponível em:

<https://medium.com/revista-bravo/o-museu-da-n%C3%A3o-narra%C3%A7%C3%A3o-6c995467485b>. Acesso em: 17 nov. 2022.

PEDROSA, Mario. A Bienal de Cá para Lá. *In*: Sergio Cohn (Org) **Ensaio fundamentais**: artes plásticas. – Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora: WMF Martins Fontes, 2012.

RODRIGUES, Viviane Merlino. **Neoconcretismo e design**: A programação visual de Lygia Pape para o Cinema Novo, na década de 1960. 2009.

Dissertação de mestrado. PUC-Rio. Disponível em:

<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/15292/15292_1.PDF> Acesso em: 5 jun. 2023.

_____. **Caminhos Transversais: Análise da Tese de Doutorado de Décio Pignatari e da Dissertação de Mestrado de Lygia Pape.** 2017. Tese de Doutorado. Puc-Rio. Disponível em <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/33752/33752.PDF>> Acesso em: 5 jun. 2023.

SACILOTTO, Luiz. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.* São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10773/luiz-sacilotto>. Acesso em: 3 jul. 2023.

SERRA, Richard. Notes depuis Sight Point Road, Perspecta, The Yale Architecture Journal, Cambridge: The Mit Press, 1982. *In: SERRA, Richard. Écrits et entretiens 1970-1989.* Trad. Gilles Courtois. Paris: Daniel Lelong Éditeur, 1990. p.201.

SILVA, Fernanda Pequeno. **Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas.** 2007. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.bdt.d.uerj.br:8443/bitstream/1/7531/1/Fernanda%20Pequeno%20da%20Silva.pdf>> Acesso em: 5 jul. 2023.

SILVA, Mariana de Queiroz; VIEIRA DE ARAÚJO, Natália Miranda. **A abordagem fenomenológica nos projetos arquitetônicos das Termas de Vals e da Galeria Lygia Pape.** 2019. Disponível em <http://projedata.grupoprojetar.ct.ufrn.br/dspace/bitstream/handle/123456789/1211/_A%20abordagem%20fenomenol%3%b3gica%20nos%20projetos%20arquitet%3%b4nicos%20das%20termas%20de%20Vals%20e%20da%20galeria%20Lygia%20Pape.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 10 jul de 2023.

SOUZA, Caroline Soares de. **A pele de todos: o divisor como síntese do percurso de Lygia Pape.** 2013. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Mato Grosso. Disponível em: <https://ri.ufmt.br/handle/1/581> Acesso em: 22 nov. 2022.

SOUZA, Marcela Antunes de. **A experiência neoconcreta através do Livro da criação de Lygia Pape.** 2020. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista. Disponível em: https://repositório.unesp.br/bitstream/handle/11449/194490/souza_ma_meia.pdf Acesso em 17 abr. 2023.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

WOLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália.** Rio de Janeiro: Perspectiva, 1989. 170 p.

_____. **A arte clássica.** São Paulo: Martins Fontes, 1990. 347p.