

Ttéia 1C de Lygia Pape (2002): considerações sobre o espaço neoconcreto

Thais Abonizio¹

 0000-0002-0154-235X

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 16, 2022. **Atas do XV Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16, 2022.

DOI: 10.20396/eha.16.2022.4939

Resumo

Este artigo busca situar a obra *Ttéia 1C* (2002), integrante da série *Ttéias* (1977-2002), da renomada artista brasileira Lygia Pape, dentro do contexto do desenvolvimento do espaço moderno e sua transição para o contemporâneo. Essa produção artística encontra-se inserida no movimento neoconcreto brasileiro, surgido na segunda metade do século XX como resultado das explorações de artistas nas cidades de São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ). Utilizando a abordagem metodológica da fenomenologia, este estudo busca analisar as relações estabelecidas entre a obra e seu contexto, observando os reflexos e desdobramentos na construção do espaço contemporâneo.

Palavras-chave: Espaço. Arte contemporânea. Neoconcretismo.

¹ Mestre em Artes Visuais (2021) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina na linha de pesquisa Teoria e História das Artes Visuais, com orientação da Prof^a. Dr^a. Alice de Oliveira Viana. Pós-graduada em Docência no Ensino Superior pela Universidade Estadual de Londrina e possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (2019)

De início, a iluminação de *Ttéia 1C* rompe com a estrutura física vista pelo exterior do edifício (*Galeria Lygia Pape*) que a abriga como parte integrante do acervo do *Instituto Inhotim* na cidade de Brumadinho, localizada na região metropolitana de Minas Gerais. Se não soubesse antecipadamente sobre a extensão do prédio ou o recurso da visão fosse removido por uma venda antes de adentrar o lugar, não seria possível decifrar a sua dimensão pois, a obra em si não sugere pistas quanto a isto e a escuridão em seu interior omite o que é real, restando somente a projeção imaginária criada pela luz.

O ambiente conseqüentemente 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 que é possível sentir o calor ou a frieza das paredes pela epiderme? Será possível a aproximação da obra de fato? O que fazer com o medo iminente de tocá-la? Porém, de modo gradativo, ainda sem respostas às questões acima, entendemos o espaço como possibilidade criativa.

A concepção de *Ttéia 1C* [Figura 1] idealizada por Lygia Pape no ano de 2002 pertencente a série *Ttéias* iniciada no início da década de 1970, apresenta a presença de materialidades plurais utilizadas como recurso na indústria crescente na década de 1950, e torna-se matéria de produção artística aos artistas do período: aço, cobre, tinta industrial, lâmpadas, fios de ferro, latão, espelho e outros são retirados da sociedade para serem aplicados à arte, em busca da aproximação que os artistas neoconcretos promoviam, a tão necessária investida em alinhar arte e vida. Além disso, o trabalho aborda discussões significativas sobre o paradigma do espaço e suas transformações que afetaram profundamente as reflexões e criação de obras a partir da década de 1960.



Figura 1:
Lygia Pape, *Ttéia 1C*, 2002. Fio metalizado, dimensões variáveis, Instituto Inhotim, Brumadinho. Fonte: Fotos Thais Abonizio.

Particularmente, a instalação *Ttéia 1C* é atravessada por campos correlatos na poética de artistas pertencentes ao movimento neoconcreto, sendo a busca incessante e efetiva do espaço da obra com o espaço real, questão tão reforçada por Pape em suas obras, as possibilidades entre a relação mental e sensorial na produção artística e a aproximação entre forma, luz e experiência espacial do público.

Ao tratar das questões espaciais na obra de Pape, são coerentes as relações entre arte e arquitetura nos trabalhos desenvolvidos após a década de 1950. A perda do pedestal da escultura, elemento básico da escultura tradicional que permitia o caminhar ao redor, porém não em seu interior durante meados do início do século 20, possibilita atualmente no contemporâneo um aspecto pragmático sobre a experiência do espectador frente ao ambiente em que se insere. Morais, ao comentar sobre a relação do artista na constituição da obra de arte contemporânea, sustenta que:

O artista não é mais o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência.²

Entretanto, as mudanças espaciais remontam suas origens em meados do início do século 20, com as modificações proporcionadas pelas vanguardas modernas, sobretudo, a partir do *Cubismo* que procurou destruir o naturalismo de matriz renascentista que predominou nas expressões artísticas entre os séculos XV ao XVIII. Tassinari³ parte do pressuposto que as experimentações modernistas do início do século XX, opondo-se à tradição naturalista de matriz renascentista buscaram gradativamente aproximar a relação entre o espaço de obra e o seu exterior, como observa-se nas obras de Picasso e Georges Braque, onde ambos artistas destroem o contorno da figura para que pudesse ser integrada ao fundo, e, pelas colagens, iam incluindo formas polissemânticas que aproximam a realidade cotidiana.

Todavia, Rosalind Krauss (1941-) antecipa as investigações sobre o espaço e parte do século anterior, ainda com Auguste Rodin (1840 - 1917) para tratar da quebra da figuração no século XIX. Krauss, em seu livro *Caminhos da Escultura Moderna*⁴, aborda a discussão iniciada no século XVIII com Lessing (1729-1781), sobre as distinções em relação às chamadas formas temporais que tratam da linguagem da poesia e as formas espaciais onde as linguagens que pertencem ao campo das 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 e coloca o argumento de Lessing em exposição

² MORAIS, Frederico. **O corpo é o motor da obra**. In: Ensaios fundamentais: artes plásticas/ Sergio Cohn (Org.). – Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p.123.

³ TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

⁴ KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. SP: Martins Fontes, 1998.

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 tempo⁵.

Ao retomar a discussão, Krauss rebate tal reflexão teórica em relação a 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" e conclui afirmando que "Toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência corporal".⁶Fato observado em sua descrição e análise das obras tridimensionais de Rodin, onde a presença do relevo em suas obras e o registro de suas marcas de dedos impressas na modelagem já possibilitam a observação da passagem temporal antecipadamente no século XIX.

Ademais, sobre a dinâmica espacial no início da primeira metade do século XX, cabe apontar as contribuições das vanguardas construtivas europeias e sua busca pela rejeição de um suposto espaço transcendental na escultura, onde observa-se a integração do espaço expositivo à obra, na intenção de tornar plástico o prolongamento virtual dos objetos no espaço inserido.

Tratando da Integração entre obra e vida cotidiana, fugindo dos espaços tradicionais das galerias e dos museus, dialogando com ambiente no espaço urbano, o movimento denominado *Minimalismo* que se fez presente nos fins da década de 1960, e que segundo David Batchelor "traz consigo a experiência temporal do lugar por meio de finalidades perspectivas que se dão na percepção deambulatória"⁷. Ou seja, as obras no contemporâneo, levam a uma nova leitura da paisagem, da arquitetura e a transformação do lugar pelo deslocamento, além de materialidades que costumam ser reunidas e ordenadas em vez de construídas e compostas.

Não são esculpidos ou modelados, mas soldados, parafusados, colados, cavilhados ou simplesmente empilhados. O traço autobiográfico 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.⁸

⁵ Ibidem, p. 3

⁶ Ibidem, p.4.

⁷ BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Trad: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001, p.13.

⁸ Ibidem.

Artistas como Pape e suas instalações versam sobre a vivência corporal e as reflexões acerca dos novos ambientes artísticos que surgem nas décadas de 1960 e 1970 e são considerados fora dos limites convencionais da arte aliando as premissas do movimento neoconcreto, e partem do princípio de que a obra é objeto a ser experienciado, onde sua relação ganha sentido no gesto estabelecido pelo público e o corpo em relação ao espaço e a experiência temporal.

Os chamados Neoconcretos, grupo composto Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis em publicação conjunta do Manifesto Neoconcreto em 1959 defendiam um resgate as intenções expressivas, a liberdade da arte como experiência, desejavam uma pesquisa orgânica junto ao retorno da subjetividade e a experimentação ambiental e espacial na busca de uma relação entre exterior e interior. Seria o contato vivencial com a forma abstrata a partir da análise do gesto e movimento do espectador agora chamado participante onde a prática artística torna-se fruto de uma produção coletiva. Tem um espaço a mais

Frederico Morais em seu texto *O corpo é o motor da obra*, publicado pela revista Vozes em 1970 inicialmente com o título *Contra a arte afluyente*, descreve a potencialidade do artista contemporâneo nas novas relações artísticas exploradas nas décadas de 1960 e 1970, em que 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.

O espaço *Ttéia 1C*

A obra *Ttéia 1C* (2002), realizada na fase final de sua carreira, resulta das investigações artísticas por mais de vinte anos de Pape iniciadas na década de 1970 ainda como professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, e que culminaram na criação de sua série *Ttéias* que exploram "aspectos específicos das artes plásticas e a possibilidade expressiva do material, os fluxos e as dinâmicas inerentes a temática do urbano, o inchaço da periferia, o crescimento da população e o contexto repressivo da ditadura"⁹. A série *Ttéias* surge no ato de deambular pela cidade carioca, dirigir se torna ato de costura para Pape, suas andanças por lugares visitados e revisitados teciam teias abstratas por onde passava.

Segundo Guy Brett

⁹ INSTITUTO INHOTIM. **Galeria Lygia Pape**. [2023]. Disponível em: < <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-lygia-pape/> > Acesso em 17 de janeiro de 2023.

A imagem da teia poderia ter muitos significados, assim como ela aparece em muitas formas no trabalho de Pape, desde a física até a "virtual". Poderia ter um significado geral, conferindo visibilidade a uma estrutura conceitual que fosse leve, elástica, frágil mas forte, que pudesse preservar sua geometria em cantos grosseiros e situações precárias. Poderia ter um significado mais particular, como uma metáfora da flexibilidade necessária durante os anos 60 e 70, quando o Brasil foi se afundando cada vez mais na ditadura militar, para que se preservasse o ímpeto utópico de experimentação, enquanto se repensava o papel do estético em relação às acerbadas realidades políticas e sociais.¹⁰

Ttéia 1C, encontra-se intrinsecamente aliada aos pretextos do novo espaço da arte inaugurado com as experimentações dos artistas de vertentes minimalistas das décadas de 1950 e 1960, e situada no campo da instalação, onde Huchet define sua linguagem como "lugar que é tanto um lugar como topos físico da obra quanto um lugar de produção da arte como questão."¹¹

As relações-espaço-temporais envolvidas na instalação são iniciadas no ato da caminhada pelo percurso até a situação em que se encontra: a Galeria Lygia Pape. Porém, ela não se apresenta logo de início, estando distante de outras galerias, é necessário percorrer um caminho calçado de pedra rodeado pelo paisagismo singular do Instituto Inhotim. O caminho rodeado pela vegetação plural e o 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 a vegetação, incorporam a imersão com aquele ambiente.

Construída com a brutalidade do concreto, a galeria de fachada imponente, no primeiro instante assusta quem caminha ali próximo, já que não sugere que em seu interior habita o sensível, o efêmero que amplia os sentidos e até mesmo os confunde, na dissolução de noções espaciais e nas múltiplas percepções do espaço.

O lugar é silencioso, e esconde-se mas não de modo proposital, sua presença é marcante quando avistado. Na lateral direita ao prédio, a única porta de acesso é ofuscada pelas árvores ao redor e se assemelha à entrada de uma caverna profunda, onde o último foco de luz se dissolve no instante em que é atravessada. Desprovido de janelas, a interferência da luz natural dentro do prédio 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, apenas sentir com o tato do

¹⁰ BRETT, Guy. **A lógica da teia**. In: PAPE, Lygia, et al. *Gávea de tocaia*. Editora Cosac Naify, 2000, p.312.

¹¹ HUCHET, Stéphane. **A Instalação como Disciplina da Exposição. Algumas Considerações Preliminares**. In: XXV Colóquio Brasileiro do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2006, Tiradentes/MG, 2005. Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006, p. 302.

calçado, 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.

Este recurso aos sentidos, pode-se dizer, traz em si uma herança das experimentações neoconcretas, que apelavam aos sentidos como um dos principais motes da obra e que para Morais: "A obra, no caso, é uma proposta de tensionar o ambiente, visando um alargamento da capacidade perceptiva do homem".¹²

O silêncio no ambiente é absoluto, as paredes pesadas e largas que apresentam os recortes geométricos visíveis no exterior, provocam a sensação de frieza e no toque é confirmado o gélido. A temperatura interior do ambiente se difere, não há a presença de músicas ou sons que interferem, 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 sua galeria tenha sido projetada após o seu falecimento torna-se prolongamento de sua obra de característica propositiva e contestadora, dessa maneira Huchet esclarece:

O desenvolvimento da dimensão tátil do espaço, da "possibilidade de o espaço afetar os corpos", o "toque das coisas", foi prática decisiva para a transmutação da arte efetuada pelos artistas brasileiros, de uma maneira que, embora anunciada, não poderia ter sido realizada nas condições artísticas dos inícios do século.¹³

Ao adentrar ainda mais no espaço por meio da ação intuitiva, a atmosfera se transforma e ultrapassa o lugar do que é real e o que pertence somente àquele universo, um quesito de padrão de imersão que pode ser observado nas galerias de *Inhotim*. O que se depara frente à *Ttéia 1C* é uma relação de apreensão, mas também de repulsão, o medo inerente de tocá-la se aproxima do desconforto de enrolar-se na teia de uma aranha, aqui no caso de fios dourados em tensão. É semelhante ao estar preso em uma armadilha com a possibilidade do ataque de um aracnídeo que se esconde em busca de uma presa.

Stéphane Huchet (2012) ao tratar da questão espacial no século XX, aborda o espaço como lugar de vivência, como se ocorresse a necessidade de embarcar o corpo e todos os seus aparatos de sentido como instrumento de percepção do lugar trazendo a citação de El Lissitzky como elucidação "O espaço não está aí somente para os olhos, não é um quadro: quer-se viver nele"¹⁴. Assim, se possível uma breve

¹² Ibidem, p.124.

¹³ HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte (1900-2000)*. Prefácio Celso Favaretto. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

¹⁴ HUCHET, 2012 Apud Lissitzky, 1968, p.59.

diferenciação entre períodos artísticos, na espacialidade moderna em passagem ao contemporâneo há o deslocamento do espectador/vivente/experimentador entre as obras, as quais convida-os a adentrar inteiramente nos sentidos provocados pelo ambiente. Trazendo como exemplo a própria instalação de Pape, Guy Brett ao citar as considerações da artista sobre a linguagem da instalação comenta:

"Instalação" é, em parte, um meio de reunir em massa um grande número de objetos que podem representar um grande número de pessoas. E cada uma, portanto, vem a ser uma instância humana de um dilema ou problema de grande escala (ou, lendo-se em ordem inversa, o problema geral, como sugere a forma abstrata da peça no seu todo, é de fato composto por milhões de casos individuais).¹⁵

Em imersão com a obra, os fios dourados e rígidos sugerem o cruzamento por meio da ilusão, ocorre uma assimetria em relação ao eixo central e ocorre a impressão de não apresentar nem início, nem fim, frontalidade ou centralidade e que simplesmente se dissolvem pela penumbra na medida do caminhar do sujeito, isto graças aos pequenos focos de luzes proporcionados pela iluminação. É possível deduzir que o que cria o espaço é a luz, a luz torna o fio visível e sem a luz não há percepção do espaço. No entanto, essa mesma luz ilude, confunde o sujeito. A experiência que Pape propõe é semelhante ao momento em que, em plena luz do dia, nos deparamos com fios de uma teia de aranha e ficamos confusos quanto ao local exato em que está passando o fio da teia. À medida que nos deslocamos, por vezes o fio desaparece, por vezes, volta a aparecer, levando-nos a constatar nossa impotência quanto ao controle do espaço nesse momento.

Krauss discorre sobre a descentralização da escultura, onde partindo dos artistas minimalistas expõe padrões que servem de reflexão ao 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.¹⁶

¹⁵ BRETT, op.cit., 2000, p.312.

¹⁶ KRAUSS, op.cit.,1998, p.301.

A desierarquização do foco central da obra de arte coloca o corpo do observador como indivíduo na construção da mesma, retomando a *Ttéia 1C*, o exemplo é visto quando ao adentrar a porta em direção ao vão central, é possível observar a obra frontalmente, porém o observador constrói de fato as percepções e as provocações feitas aos sentidos quando envolve-se e é envolvido por ela em cada passo ao redor. A obra é aberta. A forma se altera a cada passo, o observador agora participa ativamente na sua criação. Krauss observa também, que o ato de fruição da obra como "veículo de passagem" surge com a escultura de Auguste Rodin, onde a obra como objeto estático e idealizado e 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 humildade fundamental a fim de encontrarem a profunda reciprocidade entre cada um deles e a obra.¹⁷

Finalmente, os desdobramentos da arte moderna conquistados pela arte contemporânea, a qual, mediante renovadas categorias e práticas artísticas, dentre elas a instalação, procuram pensar o espaço como um lugar simbólico de reflexão sobre a própria arte. A instalação *Ttéia 1C* é atravessada por campos correlatos, aproxima-se da arquitetura e da escultura como meio de exploração entre forma, luz e experiência espacial do público, onde possibilita uma interdependência entre ambos. A obra é resultante das reflexões desenvolvidas pelas vanguardas modernas e de seus desdobramentos contemporâneos, que não somente procuraram avaliar as relações da obra com o espaço, mas também colocaram em causa o sujeito. 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.

Referências bibliográficas

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Trad: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001. 2a. ed. 80p.

BRETT, Guy. A lógica da teia. In: PAPE, Lygia, et al. **Gávea de tocaia**. Editora Cosac Naify, 2000.

EL LISSITZKY, Proun Raum. In: LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie. **El Lissitzky: life- letters-texts**. London: Thames & Hudson, 1968. p. 361.

HUCHET, Stéphane. A Instalação como disciplina da exposição. Algumas considerações preliminares. In: XXV Colóquio Brasileiro do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2006, Tiradentes/MG, 2005. **Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006, 2006. p. 302-310.

¹⁷KRAUSS, op.cit.,1998, p.342.

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

INSTITUTO INHOTIM. **Galeria Lygia Pape**. [2023]. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-lygia-pape/>. Acesso em 17 de janeiro de 2023.

MORAIS, Frederico. O corpo é o motor da obra. *In: Ensaios fundamentais: artes plásticas*/ Sergio Cohn (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p.123.

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

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