

LYGIA PAPE E HÉLIO OITICICA: POSSÍVEIS CONEXÕES POÉTICAS

Fernanda Pequeno da Silva
fernandapequeno@bol.com.br / fernandapequeno@yahoo.com.br

Tanto Hélio Oiticica, quanto Lygia Pape são artistas de grande significância para a modernidade estética brasileira. Atuantes desde os anos 50, no meio artístico do Rio de Janeiro, Oiticica e Pape apresentam poéticas coerentemente eficazes. Companheiros desde o início com uma arte geométrica, os artistas, mais tarde, foram cúmplices numa arte ambiental e performática, muito preocupada com a vivência do espectador.

A insipiência de uma Historiografia da Arte Brasileira, no entanto, faz com que se veja Hélio Oiticica apenas como ídolo e, Lygia Pape como uma artista lateral, tornando-a praticamente esquecida pela crítica de arte brasileira. Hélio Oiticica, acabou por transformar-se num mito, muito pouco questionado ou criticado. A formação desse ícone de brasilidade, ao invés de facilitar, só dificulta as análises, pois embora encontremos material em demasia sobre o artista, precisamos abstrair e mesmo desconsiderar certos estudos, seja pela superficialidade de seus exames, seja pela estreiteza com que lidam com os fatos estéticos, desconsiderando circunstâncias e contextos relevantes para o estudo das obras de Oiticica ou ainda pela incongruência de enquadramentos infundados.

Lygia Pape, é uma artista pouco lembrada, mas que possui uma produção tão marcante, cuja força não permitiu que as obras se tornem datadas. Dessa maneira, somos instigados a investigá-las e a propor exames minuciosos, de maneira a reconhecer postumamente, a artista de grande relevância que Pape foi mas que infelizmente não obteve em vida o reconhecimento à altura. Embora já seja assimilada e fortemente institucionalizada, Lygia ainda é uma artista muito pouco estudada.

Além de contemporâneos e amigos, os citados artistas apresentam semelhanças ao nível das linguagens, que vão muito além do circunstancial. As afinidades entre os dois artistas são muitas: a começar pela atuação sincrônica em grupos como o Frente (1954), Neoconcretismo (1959), ambos apresentam poéticas que muitas vezes se tocam, em diversos aspectos.

Um e outro se apresentam como artistas *gauche*, e que manifestam uma postura crítica frente às instituições de arte. A via já bastante explorada é a aproximação com Marcel Duchamp no tocante ao questionamento do estatuto da arte. Seja Lygia Pape, com suas *Caixa de Baratas* e *Caixa de Formigas*, ambas de 1967, seja Hélio Oiticica com todas as suas proposições culturalmente anárquicas, tais como seus *parangolés*, de 1965, fazem crítica ao binômio obra / museu. A preocupação vivencial, com o espectador, que desloca a arte do compro-

misso estético para encará-la como comprometimento ético, é enfática nos dois artistas. Ambos valorizaram a experiência do mesmo, não como puro deleite estético, mas como criadora e transformadora.

Tanto Lygia Pape quanto Hélio Oiticica, no entanto, têm uma visão menos romântica do sujeito, diferente da de Lygia Clark, por exemplo. Essa última artista “aborda” o sujeito como um ser continente de uma interioridade e que, por isso, é subjetivo e pessoal. Tanto que seus experimentos e vivências chegaram ao auge com seus cunhos terapêuticos. Por outro lado, Pape e Oiticica sempre tiveram uma preocupação muito mais política, menos individual. Seus sujeitos são seres anônimos, sem interioridade e seu interesse se dá sobre a atuação desses indivíduos no mundo.

Os experimentos de Lygia Pape com o *Ovo* (obra de 1968), e de Hélio Oiticica com os *Ninhos* (de 1969), tocam-se no que se refere a um novo nascimento, a uma espécie de reinvenção da existência por parte do indivíduo, não no sentido psíquico ou introspectivo do termo (como em Lygia Clark), mas sim no sentido de uma maior conscientização do indivíduo, para que esse possa realizar transformações ético-políticas. Nas palavras de HO: “Habitar um recinto é mais do que estar nele, é crescer com ele, é dar significação à casca-ovo”.

As experiências corporais diretas, nos dois casos, funcionam como uma espécie de ritual de superação do comportamento repressivo que o Homem tem no mundo. No lugar de novidades estéticas, são proposições que têm a pretensão e a responsabilidade com os “desenvolvimentos político-sociais, em relação a toda espécie de transformação fundamental, que são as que significam realmente algo”. Em reportagem de Antonela Velasco de 29/10/1977 no jornal *A Notícia*, intitulada “Lygia Pape Cineasta”, é possível ver a artista falar da atuação de seu trabalho dentro do que ela convencionou chamar de espaço poético: “meu trabalho está dentro de um espaço do Homem, no sentido de atenuar as dificuldades que ele enfrenta”.

Hélio Oiticica, em texto de dezembro de 1967, intitulado “Aparecimento do Supra-Sensorial na Arte Brasileira”¹, fala do comprometimento do artista em relação ao espectador, “proporcionando-lhe proposições abertas ao seu exercício imaginativo, interior” uma vez que “(...) esta seria uma das maneiras, proporcionada nesse caso pelo artista, de **desalienar o indivíduo**, de torná-lo **objetivo** no seu comportamento ético-social”². As proposições deveriam ser “(...) dirigidas aos sentidos, para através deles, da “percepção total”, levar o indivíduo a uma “supra-sensação”, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua

¹ In OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

² Op. Cit. Pg. 103.

espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano. Isto implica uma série de argumentos impossíveis de serem aqui discutidos: de **ordem social, ética, política** etc”³: seria o “exercício experimental da liberdade” do qual Mário Pedrosa foi mentor.

Outro conceito válido a ser emprestado será o de “Mundo-Abrigo” de Hélio Oiticica, uma vez que essa tese abarca o mundo (e a vida) como processo de construção / experimentação coletiva, “não-soma de shields individuais mas abrigo-guarida global”⁴. Propõe, ainda uma relação sujeito-objeto que se quer conflitante e, por isso, transformativa. “Descondicionamento (não sublimativo não-catártico) de patterns de comportamento é radical: isto é: irreversível”⁵. Dessa forma, propõe uma relação ativa do sujeito com o mundo e um comportamento transformador. O elo com o conceito de “Espaço Poético” de Pape anteriormente citado é literal.

A noção de indivíduo trabalhada e pregada por Pape e Oiticica parece ser semelhante a da abordagem que Rosalind Krauss faz do sujeito em *O Duplo Negativo*⁶, capítulo do livro *Caminhos da Escultura Moderna*. Ao negar o que ela chama de “vida interior da forma” ou seja, o “centro” da escultura como fonte de seus significados, a autora cita Donald Judd, para enfatizar que o mesmo rejeita também o modelo de Eu que supõe personalidade e emoção como elementos que habitam o indivíduo. O mesmo artista nega a arte baseada na ilusão, na metáfora daquele momento psicológico privilegiado (porque privado) para afirmar a prevalência de uma arte objetiva e pública. Esse caráter de “exterioridade” das obras minimalistas pode ser estendido à abordagem do sujeito pretendida por Lygia Pape e por Hélio Oiticica. É justamente esse sujeito descentralizado, do qual Krauss nos fala, que vai interessar aos dois artistas. Ainda para Krauss, o Homem “minimalista” (e, nesse caso, vamos entendê-lo também como o Homem de Oiticica e de Pape) é anônimo, sem centro, sem interior. Dessa forma, podemos observar que as experiências tanto de Lygia Pape quanto de Hélio Oiticica não se dão somente a nível psicológico.

Dessa maneira, pretende-se localizar os dois artistas num entre: se por um lado a experiência com obras minimalistas é objetiva, pública e literal, por outro, a experiência com as proposições de Lygia Clark é subjetiva / psíquica. Já Pape e Oiticica estariam numa espécie de busca por uma objetividade sensível ou por uma sensibilidade objetiva que se quer, por isso mesmo, ética e politicamente comprometida com o Homem, enquanto coletividade atuante no Mundo e não como subjetividade. E embora as percepções específicas sejam

suscitadas pelas vivências corporais diretas, seus resultados não são experiências sensoriais privativas ou exclusivas: pelo contrário, o particular e o privado dão lugar à pluralidade e a uma proposição cultural mais anárquica. Com isso, os artistas propõem uma cultura que parte do sujeito, com elos culturais EFETIVOS e que se fazem, dessa maneira, política e socialmente interventores.

Esse conceito de lateralidade, de “exterioridade” também legitima uma abordagem da cor em ambos os artistas: tanto no caso das *bilaterais* e dos *relevos espaciais* de Oiticica, quanto no das *teceldares* e *tteias* de Pape, a cor parece querer propagar-se e ocupar o espaço, quase como uma presença escultórica. Portanto, uma aproximação entre os dois artistas conseguida através de vinculações poéticas não poderia deixar de considerar a análise do problema cromático em ambos. Tanto Lygia Pape, com suas *teceldares* e *tteias*, quanto Hélio Oiticica, com seus *relevos espaciais* e *bilaterais*, a cor parece possuir um sentido arquitetônico ou escultural.

Oiticica e Pape, como os demais artistas neoconcretos não concebiam a visão como uma simples experiência ótica, mas sim como dependente das vivências, uma vez que essa envolve o corpo todo. Nesse sentido, passa a ocorrer uma ampliação da experiência visual na direção do “ultrasensorial”. Isto implica também o desenvolvimento das questões vividas pela cor nos dois artistas: a experiência com essa deixa de ser puramente visual.

No caso dos *Relevos Espaciais* de Oiticica que datam de 1959, a principal característica é a transição da tela para o espaço ambiental. São estruturas de madeira cortadas em formas irregulares – menos finitas que as formas regulares tais como quadrado, círculo ou triângulo – pintadas com cores vibrantes: vermelho, laranja, amarelo de forma a preencher o espaço com cor. No caso, o uso da monocromia enfatiza e isola a cor num momento único de ação.

O mesmo ocorre com as *Bilaterais* (também de 1959): as placas de madeira estão suspensas, como se flutuassem no ar, exigindo do sujeito-observador uma exploração: para desvendar essa obra, deve-se investigar as suas várias potencialidades, as suas diferentes facetas.

Tais obras explicitam, além da ocupação virtual do espaço através de cores pulsantes, a preocupação neoconcreta de incorporação do espaço real e da vida cotidiana à arte, de modo a fazer a obra transcender a sua materialidade, estendendo-a para além de seus limites físicos.

Nas duas citadas séries, através de uso de formas não-regulares, o artista articula planos de diferentes tonalidades da mesma raiz cromática. Porém, os tons e sobre-tons, aqui, não possuem um sentido ilusório ou renascentista na tentativa de delinear e salientar o volume das formas. Isso não se faz necessário uma vez que os planos articulados alcançam, por si só, a terceira dimensão. Pelo contrário, HO não é um tonalista, um matissiano na busca por Aquela Cor: as

³ Op. Cit. Pg. 104.

⁴ Folder da exposição “Hélio Oiticica Mundo Abrigo”, 110 Arte Contemporânea, 1989.

⁵ Op. Cit.

⁶ In “Caminhos da Escultura Moderna”. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

cores que Oiticica usa são industriais, chapadas, puras e vibrantes. A cor em Hélio, assim como em Mondrian, é pura, primária, chapada. E devido à maneira como essas obras são expostas (suspensas por fios de nylon de maneira a sofrer a ação do vento e a projetar sombras) e também pelo fato de oferecerem diversas possibilidades de visão, os *relevos espaciais* e as *bilaterais* fornecem a sensação dupla de concentração e expansão da cor. Há um sentido arquitetônico em que a estrutura incorpora o espaço, de modo a relacionar a cor das placas e o espaço que as circunda. E há também a ação da cor em relação a si mesma, espécie de movimento de interiorização e expansão.

Já Lygia Pape explora as possibilidades da cor enquanto luz em suas xilogravuras intituladas *Tecelares*. As primeiras gravuras datam de 1955 e já são geométricas, porém, elas ainda não tocam a margem do papel, ainda persistindo uma espécie de margem. O foco, portanto, se dará sobre as obras da mesma série que foram realizadas mais tardiamente, entre 1957 e 1959. O enfoque nessas *tecelares* posteriores se dará pelo fato de elas já sangrarem para além dos limites do papel. As gravuras de Lygia Pape vão gradativamente passando a tocar a margem deixando, assim, de haver distinção entre figura e fundo: o papel passa a ser todo ocupado. Antes ainda era possível detectar, pela presença dos espaços em branco no suporte, o que era o fundo e o que era a figura.

Nesse caso, a linha é também luz. As cores escolhidas são o branco e o preto, por serem limpos e puros, fornecendo, dessa forma, a identidade neo-concreta e a indistinção expressiva entre as cores: a possibilidade de resolução do problema do espaço em uma superfície bidimensional é gerada pela dinâmica dos cheios e vazios. Os positivos e os negativos se integram através do rompimento com a superfície, permitindo a saída do espaço bidimensional para o espaço real. Tal processo se deu pela abertura de fendas na madeira, o que permitiu o aparecimento de frestas de luz.

A dinâmica de espaço aberto e espaço fechado cai por terra, uma vez que o papel passa a ser totalmente ocupado. Os cortes na matriz madeira são feitos cada vez mais dentro dos conceitos de espaço construtivo: o traço é rigorosamente controlado, gerando retas que excluem qualquer ranço expressivo. A forma como Pape trabalhava a xilo, só com formas geométricas, era o que importava: à artista interessava o processo de corte da madeira e não a sua tiragem. A monumentalidade dessas obras é conseguida pelos ecos de luz que se propagam para além das limitações físicas do papel.

Na fala da própria artista:

“Os brancos começaram a crescer a crescer de uma tal maneira e a própria chapa foi vazando porque comecei a gravar de tal modo a chapa que acabava virando escultura. Então, algumas matrizes você pegava e levantava e era uma espécie de escultura... uma estrutura aberta”⁷.

As gravuras são diretas e propõem uma nova perspectiva de espaço: seus fios crescentes vão abrindo espaços e problematizam as relações de construção. Sua monumentalidade e seu caráter expansivo provém daí. Lygia Pape foi abrindo espaços “em branco” através de sulcos na madeira até consumir o espaço da gravura, até que chegou à luz total. Passou, então, a atuar no espaço real.

A partir dessa atitude inicial, podemos então, abordar a *Teia* Nº 1, que tem a sua primeira versão em 1979, sendo retomada e remontada em 1991. Os fios de cobre estão dispostos de maneira a sugerir a aparência aberta de uma teia, de maneira a incitar a participação. Aqui, porém, como nos *penetráveis* de Oiticica, as forças centrífuga e centrípeta parecem agir em concomitância: ao mesmo tempo em que se é convidado a penetrar a obra, ela se mostra como uma interferência, como uma espécie de ruído no espaço. Aqui, mais uma vez o legado construtivo aparece na geométrica e rítmica repetição desses fios que, estrategicamente dispostos como teia, enquanto forma que não possui um núcleo gerador, nos fazem pensar em Rosalind Krauss e no sentido da exterioridade da forma.

A *teia* possui para além de seu rigor construtivo, uma rica aliança com a exploração cromática e espacial gerando uma espécie de poética da dispersão. Uma vez que parece estar em estado de latência, a *teia* espera pelo momento da revelação problematizando, assim, o par transcendência-imanência. A obra é gerada por ranhuras e estrias que formam (es) – quinas. Nas palavras da própria artista, a *teia* seria uma espécie de “gravura feita apenas no pensamento e que no real surge em fios de cobre, como um projeto arquitetônico”: potência dinâmica entre o visível e o invisível.

Assim, dadas as devidas diferenças – em Pape, a cor é luz e em Oiticica é adensamento e saturação da superfície, em ambos os artistas a cor se expande para além dos limites efetivos impostos pelos “objetos”, ou seja, há uma reverberação, numa emissão difusa de ecos cromáticos no espaço.

⁷ “Dossiê Lygia Pape”. In *Arte & Ensaios* nº 5. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte. EBA / UFRJ, 1998.

Bibliografia:

- Arte & Ensaios*. N° 5. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte, EBA / UFRJ, 1998.
- BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Brasileira Contemporânea: texturas, dições, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- DOCTORS, Márcio (curadoria e texto). Catálogo *José Resende, Lygia Pape, Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude, Outubro de 2003.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60 – Transformações da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas 1964 – 74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- FILHO, Paulo Venâncio. *Lygia Pape*. Catálogo da Exposição Realizada no Espaço Caio Graco – CCSP, São Paulo, 08 de Outubro a 10 de Novembro de 1996.
- Hélio Oiticica Mundo Abrigo*. Catálogo da Exposição Realizada na Galeria 110 Arte Contemporânea, em 1989.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Lygia Pape – Eat me – a gula ou a luxúria*. Folder da Exposição realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 12 a 30 de Agosto de 1976.
- Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Cadernos FUNARTE, 1983.
- Lygia Pape*. Catálogo da exposição realizada no Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, de 13 de Dezembro de 2001 a 31 de Março de 2002.
- MARTINS, Maria Clara Amado. “Os Tecelares de Lygia Pape”. In *Arte & Ensaios*. N° 3. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte, EBA / UFRJ, 1996.
- MATESCO, Viviane Furtado. “Hélio Oiticica: A Questão da Estrutura-Cor”. In *Gávea*, n° 5. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC, Rio de Janeiro, Abril 1988.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. “Brasil diarréia”. In: *Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos 1: O Moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- _____. “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”; “Aparecimento do supra sensorial na Arte Brasileira”; “Depoimento”. In: *Arte contemporânea brasileira. Caderno de Textos, 3: Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- Opinião 65 - 30 anos*. Catálogo da exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 17 de maio a 16 de julho de 1995.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil Anos 60: Neofigurações Fantásticas e Neo Surrealismo, Novo Realismo e Nova Objetividade*. São Paulo: EDUSP e Itaú Cultural, 1999.
- ROSENBERG, Harold. “Desestetização”. In: BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- TÁVORA, Maria Luisa Luz. “A Gravura Brasileira – Anos 50 /60”. In *Gávea*, n° 5. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC, Rio de Janeiro, Abril 1988.
- VELASCO, Antonela. “Lygia Pape Cineasta”. In *A Notícia*. Rio de Janeiro, 29/10/1977.
- VIANNA, Hermano. “Não quero que a vida me faça de otário!”. In: *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

Fernanda Pequeno da Silva. Licencianda em Educação Artística pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e bolsista do CNPQ sob a orientação da professora doutora Vera Beatriz Siqueira, cuja linha de pesquisa tem o título de *Estilo e Instituição: Iberê Camargo, Hélio Oiticica e Antônio Manuel*.