



Lygia Pape. A obra *Tteia I* na Bienal de Veneza e a transição sensível entre linhas e teias

Maria Clara Amado Martins

Resumo

Lygia Pape (1927-2004) é um dos nomes mais importantes da arte no Brasil com obras expostas em museus do país e do mundo. Em 2009 participou postumamente da 53^a. Bienal de Veneza com a obra *Tteia I* recebendo a Menção Especial *Remaking Worlds*. Sua obra é analisada em sua concepção, incluindo-se a metodologia de produzir desenhos técnicos em papel e a instalação no espaço. Em *Tteias* descrevemos a sua materialidade composta por fios dourados dispostos em linhas diagonais pelo piso e teto pontualmente iluminados. A metodologia de análise considera o conhecimento da obra, entrevistas com a artista e com a crítica de arte Angela Ancora da Luz, além da busca por filósofos e historiadores da arte alinhados com o arcabouço da teoria da recepção, como Mikel Dufrenne e Georges Didi-Huberman. Considera-se o conceito de 'transição' a partir da passagem do suporte 'papel' (bidimensional) para o espaço físico (tridimensional); a partir da resignificação da obra pelo sujeito e, ainda, a partir da compreensão da artista do sentido de sua obra como uma 'teia' que proporciona deslocamentos e tessituras. No encaminhamento para a Conclusão, faz-se uma breve comparação com outra versão da *Tteia* instalada em caráter permanente no Instituto Inhotim, quando é possível refletir sobre a expressividade, resignificação das linguagens, reconstrução de suas estruturas e sobre a transição entre passado e futuro.

Palavras chave

Lygia Pape, Tteia, Bienal de Veneza, transição, recepção

Introdução

Lygia Pape (1927-2004). Uma artista visual presente na historiografia da arte no Brasil, com repercussão internacional e obras expostas nos principais museus do país e do mundo. Sua produção é marcada pela experimentação através de várias linguagens: pinturas, gravuras, esculturas, instalações, poemas, ballet, design gráfico e filmes. Em 1959 integrou o Movimento Neoconcreto [Brito 1985] junto com os pares Hélio Oiticica e Lygia Clark. Com seu olhar crítico e criativo, Lygia Pape está entre os nomes mais importantes do cenário artístico nacional.

Em 2009, a artista plástica Lygia Pape recebeu do júri da 53ª Bienal de Arte de Veneza a Menção Especial *Remaking Worlds* [1], em caráter póstumo, com a obra *Ttéia I* como mostra a imagem (fig. 1). A obra da brasileira localizava-se à entrada do edifício da Bienal sendo a primeira imagem vislumbrada por todos que adentravam a exposição.

Uma imagem impactante. Uma instalação feita com fios de cobre esticados que eram iluminados por spots presos ao teto e ao chão. A concepção da obra merece destaque enquanto conceito, pois vai ao encontro do que entendemos como transição. A transição nos confronta com a mudança ou a passagem de um estado para outro indicando novas possibilidades, questão recorrente na obra da artista.

Neste caso, a concepção da obra transita de um exercício intelectual que se materializa a partir de desenhos que fazem a passagem para a construção da obra no espaço, transitando da bidimensionalidade à terceira dimensão. Ou seja, a artista planejava as instalações através de desenhos técnicos em escala gráfica com as dimensões assinaladas tal qual em um projeto de arquitetura, localizando desde os fios até os pontos de luz no chão, no teto e, em alguns casos, na parede.

Portanto, para cada projeto é necessário um espaço pré-definido e com as dimensões equivalentes ao desenho, não sendo possível interferir no planejamento da artista. Entre tantos desenhos que Pape realizou havia um que permitia a instalação daquela *Ttéia I* no espaço físico designado pela Bienal, o que leva à compreensão de que aquele espaço esperava aquela obra e/ou aquela obra esperava aquele espaço. Mas, além da relação física entre a obra e o espaço, outra questão se apresenta como parte da instalação. O fio dourado era oriundo de um carretel que, quando desenrolado, seguia o percurso das seções marcadas no piso e no teto, sem interrupção, alinhavando o espaço.

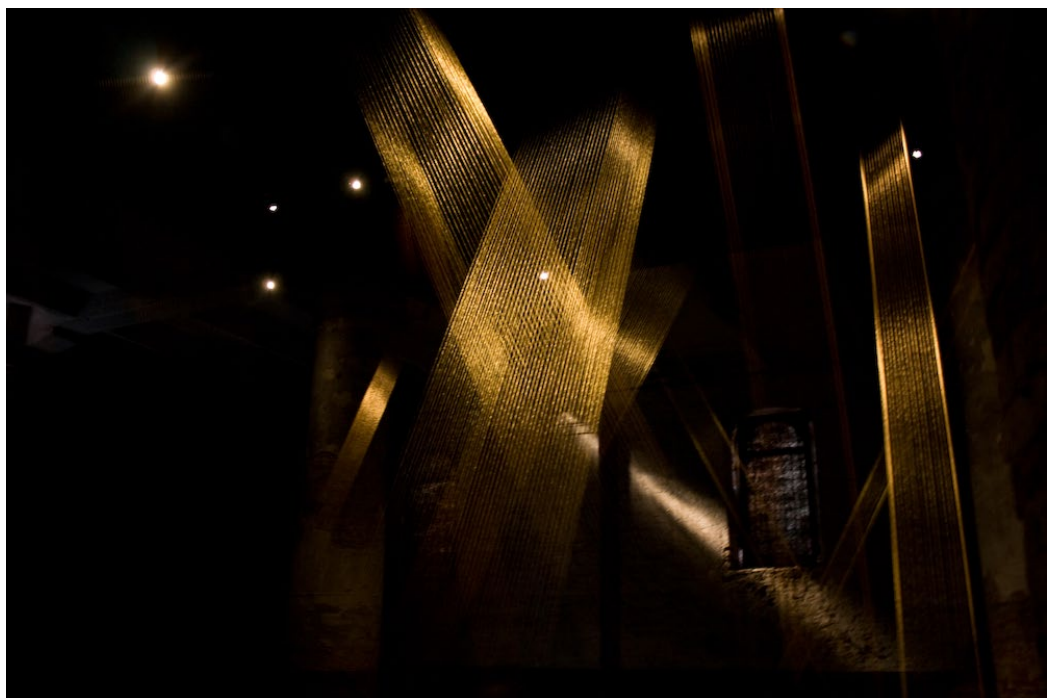


Fig. 1. Lygia Pape, *Ttéia I, C (2002)* - Gold thread in square forms. Fotografia de Ricardo Romanoff (CC BY-NC-SA 2.0).



Fig. 2. Conjunto de dez postais da exposição *Lygia Pape: Tecelares* na Art Institute of Chicago, 11 de fevereiro de 2023 - 5 de junho de 2023. Fotografia do autor.

No entanto, é importante perceber que os desenhos produzidos pela artista não são primazia das *Teias*, uma vez que toda a sua obra o tem como arcabouço. Embora Lygia Pape explore a geometria como suporte para a criação de suas teias, sua procura não se iniciou ali.

A crítica de arte Angela Ancora da Luz [2] cita a obra *Relevos e Tecelares* (fig. 2) de Lygia para fundamentar esta reflexão: “a artista já buscara no desenho geométrico, o alicerce de sua criação, como em *Relevos* (1955-1956) e em *Tecelares* (1956-1957), momentos em que criou formas geométricas na xilogravura. Até então seu desenho era bidimensional, estabelecido no plano, ou seja, sobre uma superfície, por meios gráficos, como convém ao que entendemos por desenho e seu suporte” [Martins 2023].

O *Tecelar* apresentado, além de revelar as formas geométricas na xilogravura, denotam a

intenção da projeção da obra para o espaço através das diagonais que parecem querer romper o espaço do suporte e que fazem o olhar deslocar-se a todo momento em várias direções.

Em *Teias* “observa-se a maturidade de sua construção gráfica, quando a artista abandona a bidimensionalidade, e alcança a tridimensionalidade, sem abandonar os pressupostos de uma arte gráfica” [3] [Luz 2023].

Conceituação

O arcabouço teórico considera que a obra da artista estabeleceu uma relação de pertencimento com o espaço, uma vez que ambos, a instalação e o *locus* eram transitórios, mas ao mesmo tempo simbióticos naquele intervalo de tempo. Podemos dizer até que a obra eliminou aquele espaço, negando-o para depois ressignificá-lo.

A transição é aqui também entendida como o processo de evolução técnica do desenho e a sua conseqüente transformação em novos métodos expressivos, mas, da mesma forma, o que se desprende do suporte ‘papel’ é diverso do que se recebe quando a obra é montada e entregue ao público.

A teoria da recepção traz algumas respostas e potencializa a compreensão, como podemos pensar nas reflexões de Mikel Dufrenne, em que coloca a obra de arte como um objeto a ser percebido: “Indubiamente a obra de arte existe para alguém, mas ela só espera ser reconhecida — apreciada, se quisermos — mas não julgada; a obra de arte espera a percepção que lhe faça justiça. Isso quer dizer que ela é, essencialmente, um objeto a ser percebido: ela encontra a plenitude do seu ser e o princípio mesmo do seu valor na plenitude do sensível. Agradar não é afagar a sensualidade, é, principalmente, satisfazer a sensibilidade” [Dufrenne 1981, p. 51].

Quando Dufrenne fala da obra enquanto “objeto a ser percebido”, está fazendo referência ao ‘objeto estético’ e que pede a associação do espectador para a realização da percepção estética, “sem a qual a obra seria um objeto qualquer” [Dufrenne 1981, 243]. Isto significa que o processo de percepção dará compleição à obra.

Ao escrever sobre a compleição da obra pode ser estabelecida uma outra condição de passagem em três momentos: 1. a concepção no papel (desenho, projeto da artista); 2. o momento da construção no espaço tridimensional; 3. o reconhecimento da obra ou o que ela comunica para quem a ‘percebe enquanto objeto estético’.

Receber a obra *Teia I* é deixar-se entrar em um estado de fruição absoluto. Os fios dourados associados aos efeitos luminosos causados pelos pontos de luz promovem zonas simultâneas de claro e escuro. O caminhar/atravesar por entre os espaços é de escolha de cada espectador; uma vez que são formadas zonas regulares e irregulares onde linhas diagonais cortam o espaço como feixes de luzes às margens do Grande Canal de Veneza. A ‘escolha de cada espectador’ também encontra afinidades com o arcabouço teórico do historiador e filósofo francês Georges Didi-Huberman pautado no entendimento do significado do objeto como potência visual. Trata-se de um processo de comunicação no qual o objeto estético nos olha e nos contempla enquanto emissor de significados.

Didi-Huberman afirma: “Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais vemos — ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa” [Didi-Huberman 1998, p. 34].

Quando pensamos sobre “o que não vemos”, refletimos acerca da emissão de novos significados, o que remete imediatamente ao estudo da linguística e aos processos de comunicação. O que nos olha comunica a possível eliminação da temporalidade, ou seja, a cada tempo uma leitura única, a cada tempo um leitor e a cada leitor, um tempo.

Os sujeitos da obra estética respondem aos processos de comunicação que serão reconstruídos a partir de suas próprias vivências e subjetividades, impossíveis de serem mensuradas. A Menção Especial *Remaking Worlds* (em tradução livre ‘reconstruindo mundos’) que a obra

Teia I recebeu e cumpriu a missão da história da arte como matéria multidisciplinar, uma vez que é plena de expansão em seu devir no mundo.

A artista, a obra estética, o que recebemos, o que vemos, o que nos olha. São muitas variáveis que ampliam a possibilidade de novas teias e tessituras. A própria artista sempre definiu sua obra como uma grande 'teia' [4] pois a percebia com a capacidade de entrelaçar diferentes processos de comunicação entre si, e, assim, construir experiências sensíveis para aqueles que a vivenciavam.

A ideia de teia na obra da artista já é perceptível no entrelaçamento de linguagens da obra *Teia I* lembrando que a artista projeta/desenha/escreve a obra no papel (plano) antes da montagem, com o rigor de um projeto. Na compreensão de toda a sua produção este é um caminho recorrente e simbólico.

Há um texto no acervo do Projeto *Lygia Pape* [5] em que a artista descreve o Projeto *Teia* e em alguns de seus trechos é possível perceber as pistas para a compreensão das estruturas que pensou para o projeto: "Certas estruturas – 'Teia' poderão ser somente visuais, outras poderão ser usadas para subir ou descer, alterando o 'princípio-da-linha-de-horizonte'. A 'Teia' permitirá alterar a relação do espectador com o seu estar no mundo, (não) desde um ponto só de vista, mas sim de vários e de alturas distintas" [Pape 1979 , Projeto Lygia Pape].

Em outro momento do texto, a artista usa a palavra 'Teiar' para acrescentar a sua busca na arte pela experimentação: " 'TEIAR' – é o novo princípio de deslocar-se para cima, para baixo, para um lado ou para o outro: sem prejuízo de um só ponto de vista. Essa nova apreensão do espaço e das coisas leva a aumentar a percepção do olho e também do corpo todo: subir e descer pairando era até agora privilégio somente dos pássaros" [Pape 1979 , Projeto Lygia Pape]. O uso da palavra 'Teiar' pela artista considera o fato da existência de outras *Teias* terem sido apresentadas em outras exposições no Brasil e no exterior e, que em todas elas as linhas diagonais se apresentavam como linhas de força fixadas no piso, no teto e nos suportes laterais reforçando o movimento de deslocamento do observador.

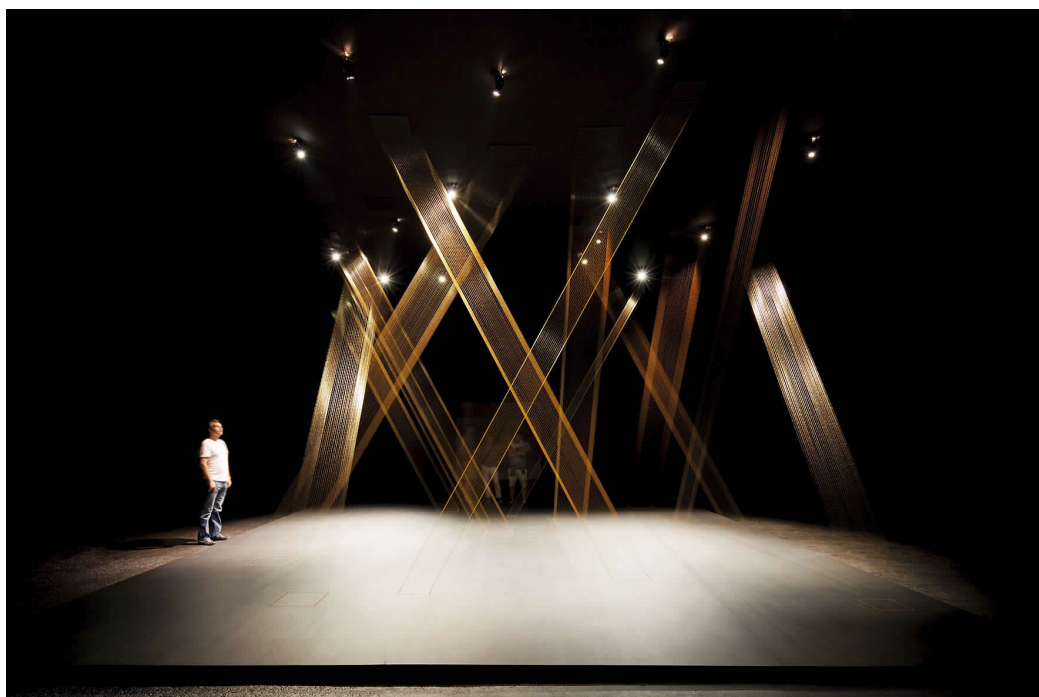
De fato, para quem experienciou a obra, o olhar desloca-se a todo momento em várias direções, para cima, para baixo e para os lados, sempre seduzido pelas linhas, tal qual o pássaro citado pela artista e tal qual citado na descrição da obra *Tecelar*.

No ano de 2012, outra versão da obra foi *Teia* instalada no Instituto Inhotim [6] conforme mostram as imagens (figs. 3, 4). A ideia surge do desejo de tornar a obra permanente. Diferentemente da Bienal de Veneza, em Inhotim foi construído um



Fig. 3. Projeto Rizoma
Arquitetura. Pavilhão
Lygia Pape. Courtesy
Leonardo Finotti.

Fig. 4. Instituto Inhotim,
Estado de Minas Gerais,
Pavilhão Lygia Pape, *Teia*.
Courtesy Leonardo
Finotti.



espaço arquitetônico novo e definitivo para abrigar a obra segundo um dos projetos pré concebidos pela artista e que recebeu o nome de Pavilhão Lygia Pape. No entanto, apesar desta diferença espacial e de formatação da obra no espaço interno do Pavilhão, as linhas, as diagonais e os pontos de luz permaneceram como pontos de intersecção entre as duas montagens.

O Pavilhão foi projetado pela empresa Rizoma Arquitetura [7] e, assim como em Veneza, o processo de montagem da instalação passa por um único fio dourado que vai percorrendo os pontos previamente marcados em cada seção.

A estrutura da obra *Teia* pode parecer complexa em seu fazer, mas é muito simples e ao mesmo tempo evoca transições provocadas pelas linguagens que usa e pelo entrelaçamento estético que elas suscitam.

Todas as linguagens utilizadas na obra de Lygia Pape e, aqui retornando à instalação *Teia I*, na Bienal de Veneza, possuem uma estética que se alimenta da força da artista no ato criador, mas guardam suas estruturas próprias.

Sobre isso, o artista Richard Serra fala da possibilidade da crítica de uma linguagem através de outra: “cada linguagem tem uma estrutura própria que não é criticável de dentro. Para criticar uma linguagem, é preciso uma segunda que seja em relação com a estruturada primeira, mas que possua uma estrutura nova” [Huchet 2012, p. 222].

Conclusão

E assim, antes de concluir, é possível uma reflexão diante das linguagens utilizadas e suas estruturas singulares.

De fato, dissertamos sobre objetos e formas presentes no cotidiano e conhecidos por todos enquanto signos. Dissertamos sobre desenhos e projetos (arquitetura), sobre espaços ressignificados, sobre fios dourados, sobre pontos de luz, sobre zonas claras e escuras, sobre linhas e diagonais, sobre deslocamentos do olhar e sobre a teoria da recepção. Mas, em um determinado momento, a expressividade de cada signo é unida pelo ato criador de uma artista e, somadas, criam laços entre si, desconstruindo-se para depois reconstruírem-se.

Nascem as *Teias*. Recebê-las exige silêncio, pausa e tempo para perceber a sua capacidade de construir e desconstruir. É necessário silenciar para observar os novos significantes e a

nova cena formada que ressignifica o conteúdo anterior e perceber como as linhas se tornam teias. Receber a obra e perceber a transição entre elas é parte relevante da subjetividade do observador:

Neste processo de ressignificar a obra é permitir que ela transite do passado para a expressividade de uma nova linguagem no presente e no futuro. A transitoriedade está presente sem que possamos tocá-la como parte do sujeito que se reconstrói em ato simultâneo à obra, o que ajuda a entender a menção recebida por Lygia 'reconstruindo mundos' na Bienal de Veneza.

Notas

[1] Obra de brasileira abre Bienal Internacional de Veneza https://www.bbc.com/portuguese/lg/noticias/2009/06/090605_lygiapapevenezaga (acessado em 20 de janeiro de 2023).

[2] A Professora Angela Ancora da Luz, da Escola de belas Artes da UFRJ, é membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), tendo sido contemplada com alguns prêmios. A mesma concedeu entrevista gravada sobre a obra da artista Lygia Pape em 2023 a esta autora.

[3] Os desenhos originais das obras da artista encontram-se no Projeto *Lygia Pape*.

[4] A artista utilizava esta expressão para qualificar a sua obra, conforme entrevista à autora em 1995.

[5] O Projeto *Lygia Pape* foi criado pela artista e sua família no ano de 2004 com o objetivo de organizar, guardar e divulgar o seu acervo.

[6] <https://www.inhotim.org.br/> (acessado em 23 de janeiro de 2023). O Instituto Inhotim é um museu de arte contemporânea e Jardim Botânico, inaugurado em 2006 e localizado na cidade de Brumadinho, no Estado de Minas Gerais.

[7] <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/lygia-pape/> (acessado em 25 de janeiro de 2023).

Referências

Acervos do Projeto Lygia Pape.

Borja-Villel M. J., Velázquez T. (Org.) (2011). *Lygia Pape - Espacio Imantado* [Prima ed]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Brito R. (1985). *Neoconcretismo. Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte.

Burke P. (2008). *O que é história cultural?* [Segunda ed.]. Rio de Janeiro: Zahar.

Didi-Huberman G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.

Dufrenne M. (1981) *Estética e Filosofia*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Huchet S. (2012). *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte. 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte.

Martins M.C.A. (2023). *Entrevista com Angela Ancora da Luz*. Não publicada.

Martins M. C. A. (2014). As fronteiras culturais nas artes visuais. A obra de Lygia Pape. Em *Interfaces*, n. 21, pp. 62-73.

Obra de brasileira abre Bienal Internacional de Veneza <https://www.bbc.com/portuguese/lg/noticias/2009/06/090605_lygiapapevenezaga> (acessado em 20 de janeiro de 2023).

Pape L. et al. (1983). *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte.

Pape L. (2000). *Gávea de Tocaia*. São Paulo: Editora Cosac & Naify.

<<https://i0.wp.com/www.touchofclass.com.br/wp-content/uploads/2016/04/lygia-pape-Tteia.jpg?w=725>> (acessado em 19 de abril de 2023).

<<https://www.inhotim.org.br/>> (acessado em 23 de janeiro de 2023).

<<https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/lygia-pape/>> (acessado em 25 de janeiro de 2023).

<<https://lygiapape.com/>> (acessado em 20 de janeiro de 2023)

Autor

Maria Clara Amado Martins, Universidade Federal do Rio de Janeiro, mariaclaramado@fau.ufrj.br

Para citar este capítulo: Martins Maria Clara Amado, (2023). Lygia Pape. A obra Tteia I na Bienal de Veneza e a transição sensível entre linhas e teias/Lygia Pape. The VWork Tteia I at the Venice Biennale and the Sensitive Transition between Lines and Webs In Cannella M., Garozzo A., Morrena S. (ed.). *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1673-1686.

Copyright © 2023 by FrancoAngeli s.r.l. Milano, Italy

Isbn 9788835155119



Lygia Pape. The Work *Tteia I* at the Venice Biennale and the Sensitive Transition between Lines and Webs

Maria Clara Amado Martins

Abstract

Lygia Pape (1927-2004) is one of the most important names in Brazilian art, with works exhibited in museums throughout the country and the world. In 2009, she participated posthumously in the 53rd Venice Biennale with the work *Tteia I*, receiving the Special Mention *Remaking Worlds*. Her work is analysed in its conception, including the methodology of producing technical drawings on paper and installation in space. In *Tteias*, its materiality is described, consisting of gold threads arranged in diagonal lines across the floor and the spot-lit ceiling. The methodology of analysis considers the knowledge of the work, interviews with the artist and art critic Angela Ancora da Luz, as well as research by philosophers and art historians aligned with the framework of reception theory, such as Mikel Dufrenne and Georges Didi-Huberman. The concept of 'transition' is considered from the transition of the 'paper' medium (two-dimensional) to the physical space (three-dimensional); from the re-signification of the work by the subject and also from the artist's understanding of the meaning of her work as a 'network' involving displacements and interweavings. In the conclusion, a brief comparison is made with another version of the *Tteia* permanently installed at the Inhotim Institute, when it is possible to reflect on the expressiveness, the re-signification of languages, the reconstruction of its structures, and the transition between past and future.

Keywords

Lygia Pape, Tteia, Venice Biennale, transition, reception

Introduction

Lygia Pape (1927-2004), a visual artist present in the historiography of art in Brazil, with international repercussions and works exhibited in the main museums in the country and in the world. Her production is marked by experimentation through different languages: paintings, prints, sculptures, installations, poems, ballet, graphic design and films. In 1959, she joined the Neoconcrete Movement [Brito 1985] along with peers Hélio Oiticica and Lygia Clark. With her critical and creative eye, Lygia Pape is among the most important names in the national art scene. In 2009, the visual artist Lygia Pape received the Special Mention *Remaking Worlds* [1] from the jury of the 53rd Venice Art Biennale, posthumously, with the work *Ttéia I* as shown in the image (fig. 1). The work by the Brazilian artist was located at the entrance to the Biennale building and was the first image glimpsed by everyone who entered the exhibition. A striking image. An installation made with stretched copper wires that were illuminated by spotlights attached to the ceiling and to the floor. The conception of the work deserves to be highlighted as a concept, as it meets what we understand as transition. The transition confronts us with the change or passage from one state to another, indicating new possibilities, a recurring issue in the artist's work. In this case, the conception of the work transits from an intellectual exercise that materializes from drawings that make the passage to the construction of the work in space, moving from two-dimensionality to the third dimension. In other words, the artist planned the installations through technical drawings on a graphic scale with the dimensions set as in an architectural project, locating from the wires to the points of light on the floor, on the ceiling and, in some cases, on the wall. Therefore, for each project, a pre-defined space is required, with dimensions equivalent to the drawing, and it is not possible to interfere in the artist's planning. Among the many drawings that Pape produced, there was one that allowed the installation of that *Ttéia I* in the physical space designated by the Biennale, which leads to the understanding that that space was waiting for that work and/or that work was waiting for that space. But, in addition to the physical relationship between the work and the space, another issue arises as part of the installation. The golden thread came from a spool that, when unrolled, followed the course of the sections marked on the floor and ceiling, without interruption, aligning the space. However, it is important to realize that the drawings produced by the artist are not the primacy of *Ttéias*, since all of her work has it as a framework. Although Lygia Pape explores geometry as a support for the creation of her webs, her search did not start

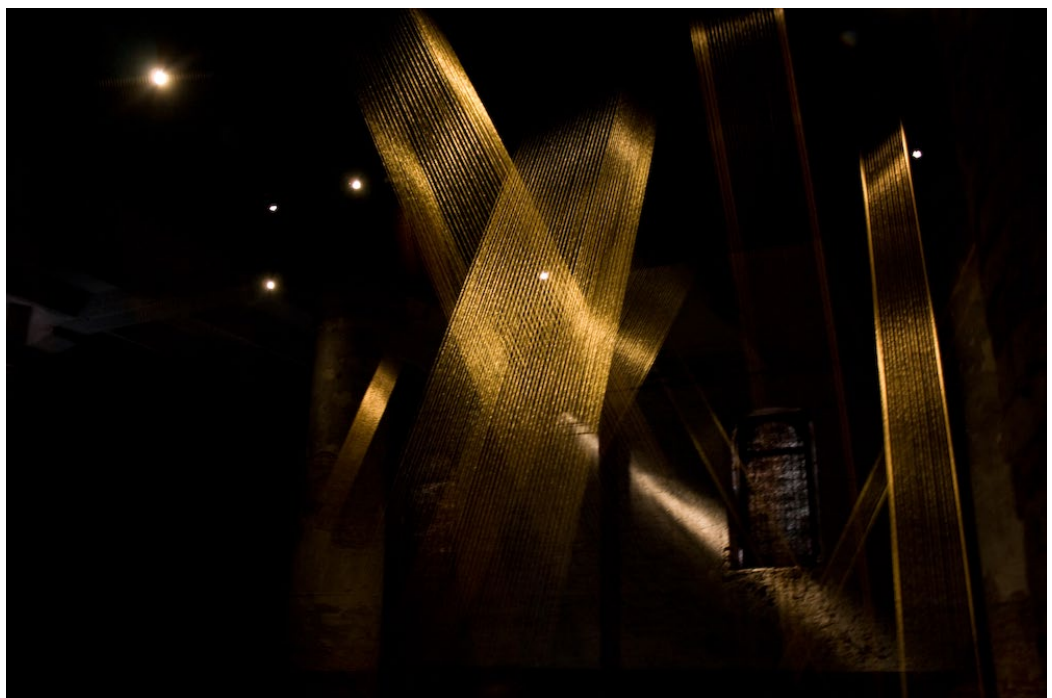


Fig. 1. Lygia Pape, *Ttéia I*, C (2002) - Gold thread in square forms. Photography by Ricardo Romanoff (CC BY-NC-SA 2.0).



Fig. 2. Set of ten postcards from the Exhibition *Lygia Pape: Tecelares* at the Art Institute of Chicago, 11 February 2023 – 5 June 2023. Photography by the author.

there. The art critic Angela Ancora da Luz [2] cites the work *Relevos e Tecelares* (fig. 2) by Lygia to support this reflection: "the artist had already sought geometric design as the foundation of her creation, as in *Relevos* (1955-1956.) and in *Tecelares* (1956-1957), moments in which she created geometric shapes in the woodcut. Until then, his drawing was two-dimensional, established on the plane, that is, on a surface, by graphic means, as befits what we understand by drawing and its support" [Martins 2023]. The *Tecelares* presented, in addition to reveal the geometric shapes in the woodcut, denote the intention of projecting the work into space through the diagonals that seem wanting to break the space of the support and that makes the gaze move in different directions at all times. In *Tecelares* "one can observe the maturity of her graphic construction, when the artist abandons two-dimensionality and reaches three-dimensionality, without abandoning the presuppositions of graphic art" [3] [Martins 2023].

Conceptualization

The theoretical framework considers that the artist's work established a relationship of belonging with the space, since both the installation and the *locus* were transitory, but at the same time symbiotic at that time gap. We can even say that the work eliminated that space, denying it and then re-signifying it. The transition is also understood here as the process of technical evolution of the drawing and its consequent transformation into new expressive methods, but, in the same way, what is inferred from the 'paper' support is different from what is received when the work is assembled and delivered to the public. The theory of reception brings some answers and enhances understanding, as we can think of the statement by Mikel Dufrenne, in which he places the work of art as an object to be perceived: "Undoubtedly, the work of art exists for someone, but it only waits to be recognized – appreciated, if you like – but not judged; the work of art awaits the perception that does it justice. This means that it is, essentially, an object to be perceived: it finds the fullness of its being and the very principle of its value in the fullness of the sensible. To please is not to caress sensuality, it is, above all, to satisfy sensibility" [Dufrenne 1981, p. 51]. When Dufrenne talks about the work as an "object to be perceived", he is referring to the 'aesthetic object' and that he claims for the association of the spectator with the realization of the aesthetic perception, "without which the work would be any object" [Dufrenne 1981, 243]. This means that the process of perception will complete the work. When writing about the completion of the work, another condition of passage can be established in three moments: 1. the conception on paper (drawing, artist's project); 2. the moment of construction in three-dimensional space; 3. the recognition of the work or what it communicates to those who 'perceive it as an aesthetic object'. Receiving the work *Tteia I* is letting oneself to enter a state of absolute fruition. The golden threads associated with the luminous effects caused by the points of light promote simultaneous zones of light and darkness. Walking/crossing between the spaces is the choice of each spectator, since regular and irregular zones are formed where diagonal lines cut the space like beams of lights on the banks of the Great Canal in Venice. The 'choice of each spectator' also finds affinities with the theoretical framework of the French historian and philosopher Georges Didi-Huberman based on the understanding of the meaning of the object as a visual power. It is a communication process in which the aesthetic object looks at us and contemplates us as an emitter of meanings. Didi-Huberman states: "Let us open our eyes to experience of what we do not see, what we no longer see – or rather, to experience that what we do not see with all the evidence (the visible evidence) nevertheless looks at us as a work [a visual work]) of loss. Undoubtedly, the familiar experience of what we see most often seems to give rise to having: when seeing something, we generally have the impression of gaining something" [Didi-Huberman 1998, p. 34]. When we think about "what we don't see", we reflect on the emission of new meanings, which immediately refers to the study of linguistics and communication processes. What looks at us communicates the possible elimination of temporality, that is, at each time a unique reading, at each time a reader and at each reader, a time. The subjects of the aesthetic work respond to the communication processes that will be reconstructed from their own experiences and subjectivities, impossible to be measured. The Special Mention *Rebuilding Worlds* (in free translation 'reconstruindo mundos') that the work *Tteia I* received fulfilled the mission of art history as a multidisciplinary subject, since it is full of expansion in its becoming in the world. The artist, the aesthetic work, what we receive, what we see, what looks at us. There are many variables that expand the possibility of new webs and textures. The artist herself has always defined her work as a great 'web' [4] as she perceived it with the ability to intertwine different communication processes with each other, and thus build sensitive experiences for those who experienced it. The idea of a web in the artist's work is already perceptible in the interweaving of languages in the work *Tteia I*, remembering that the artist designs/draws/writes the work on paper (plan) before assembly, with the rigor of a project. In understanding all of his production, this is a recurrent and symbolic path. There is a text in the collection of the *Lygia Pape Project* [5] in which the artist describes the Project *Web* and in some of her excerpts it is possible to perceive the clues for understanding the

structures that she thought of for the project: "Certain structures – 'Web' may be visual only, others may be used to go up or down, changing the 'horizon-line-principle'. The 'Web' will allow changing the spectator's relationship with his being in the world, (not) from a single point of view, but from several and from different heights" [Pape 1979, Lygia Pape Project]. At another point in the text, the artist uses the word 'Teiar' to add her search for experimentation in art: "TEIAR – is the new principle of moving up, down, to one side or to the other: without prejudice to a single point of view. This new apprehension of space and things leads to an increase in the perception of the eye and also of the whole body: up and down hovering was until now the privilege only of birds" [Pape 1979, Lygia Pape Project]. The use of the word 'Teiar' by the artist considers the fact that other *Teias* have been presented in other exhibitions in Brazil and abroad, and that in all of them the diagonal lines were presented as lines of force fixed on the floor, on the ceiling and lateral supports, reinforcing the movement of the observer. In fact, for those who have experienced the work, the gaze moves at all times in various directions, up, down and to the sides, always seduced by the lines, just like the bird mentioned by the artist and just as mentioned in the description of the work *Tecelar*. In 2012, another version of the work *Teia* has been installed at the Inhotim Institute [6], as shown in the images (figs. 3, 4). The idea arises from the desire to make the work permanent. Unlike the Venice Biennale, in Inhotim a new and definitive architectural space was built to house the work according to one of the pre-conceived projects by the artist and which was named Pavilhão Lygia Pape. However, despite this spatial difference and the formatting of the work in the Pavilion's internal space, the lines, diagonals and points of light remained as points of intersection between the two assemblies. The Pavilion was designed by the company Rizoma Arquitetura [7] and, as in Venice, the process of assembling the installation involved a single golden thread that runs through the previously marked points in each section. The structure of the work *Teia* may seem complex in its making, but it is very simple and at the same time evokes transitions provoked by the languages it uses and the aesthetic interweaving they provoke. All the languages used in Lygia Pape's work and, here returning to the installation *Teia I*, at the Venice Biennale, have an aesthetic that is fed by the artist's strength in the creative act, but retain their own structures. About this, the artist Richard Serra talks about the possibility of criticizing one language through another: "each language has its own structure that cannot be criticized from within. To criticize a language, a second language is needed that is in relation to the first structured, but that has a new structure" [Huchet 2012, p. 222].



Fig. 3. Rizoma Arquitetura Project, Lygia Pape Pavillion. Courtesy Leonardo Finotti.

Fig. 4. Inhotim Institute, Minas Gerais State, Lygia Pape Pavilion, *Teias*. Courtesy Leonardo Finotti



Conclusion

Thus, before concluding, it is possible to reflect on the languages used and its unique structures.

In fact, we spoke about objects and shapes present in everyday life and known by all as signs. We spoke about drawings and projects (architecture), about re-signified spaces, about golden threads, about points of light, about light and dark areas, about lines and diagonals, about displacements of the gaze and about the theory of reception. But, at a given moment, the expressiveness of each sign is united by the creative act of an artist and, added together, they create bonds among themselves, deconstructing themselves to later rebuild.

The *Teias* are born. Receiving them requires silence, pause and time to realize their ability to build and deconstruct.

It is necessary to be silent in order to observe the new signifiers and the new scene formed that reframes the previous content and perceive how the lines become webs. Receiving the work and perceiving the transition between them is a relevant part of the observer's subjectivity.

In this process of re-signifying the work, it is to allow it to move from the past to the expressiveness of a new language in the present and in the future. Transience is present without us being able to touch it as part of the subject that is reconstructed simultaneously with the work, which helps to understand the mention received by Lygia 'reconstructing worlds' at the Venice Biennale.

Notes

[1] Obra de brasileira abre Bienal Internacional de Veneza https://www.bbc.com/portuguese/lg/noticias/2009/06/090605_lygiapapevenezaga (accessed 20 January 2023).

[2] Professor Angela Ancora da Luz, of the UFRJ School of Fine Arts, is a member of the Brazilian Association of Art Critics (ABCA) and a member of the International Association of Art Critics (AICA), having been awarded several prizes. The art critic granted a recorded interview about Lygia Pape in March 2023.

[3] The original drawings of the artist's works can be found in the *Lygia Pape Project*.

[4] The artist used this expression to qualify her work, according to an interview with the author in 1995.

[5] The Project *Lygia Pape* was created by the artist and her family in 2004 with the aim of organising, storing and disseminating her collection.

[6] <https://www.inhotim.org.br/> (accessed 23 January 2023). The Inhotim Institute is a contemporary art museum and botanical garden, inaugurated in 2006 and located in the city of Brumadinho, in the State of Minas Gerais.

[7] <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/lygia-pape/> (accessed 25 January 2023).

References

Archives of Projeto Lygia Pape.

Borja-Villel M. J., Velázquez T. (Org.) (2011). *Lygia Pape - Espacio Imantado* [First ed.] Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Brito R. (1985). *Neoconcretismo. Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte.

Burke P. (2008). *O que é história cultural?* [Second ed.] Rio de Janeiro: Zahar.

Didi-Huberman G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.

Dufrenne M. (1981) *Estética e Filosofia*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Huchet S. (2012). *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte. 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte.

Martins M. C. A. (2014). As fronteiras culturais nas artes visuais. A obra de Lygia Pape. In *Interfaces*, No. 21, pp. 62-73.

Martins M. C. A. (2023). *Interview with Angela Âncora da Luz*. Unedited.

Obra de brasileira abre Bienal Internacional de Veneza <https://www.bbc.com/portuguese/ig/noticias/2009/06/090605_lygia-papevenezaga> (accessed 20 January 2023).

Pape L. et al. (1983). *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte.

Pape L. (2000). *Gávea de Tocaia*. São Paulo: Editora Cosac & Naify.

<<https://i0.wp.com/www.touchofclass.com.br/wp-content/uploads/2016/04/lygia-pape-Tteia.jpg?w=725>> (accessed 19 April 2023).

<<https://www.inhotim.org.br/>> (accessed 23 January 2023).

<<https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/lygia-pape/>> (accessed 25 January 2023).

<<https://lygiapape.com/>> (accessed 20 January 2023).

Author

Maria Clara Amado Martins, Universidade Federal do Rio de Janeiro, mariaclaramado@fau.ufrj.br

To cite this chapter: Martins Maria Clara Amado (2023). Lygia Pape. A obra Tteia I na Bienal de Veneza e a transição sensível entre linhas e teias/ Lygia Pape. The Work Tteia I at the Venice Biennale and the Sensitive Transition between Lines and Webs In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (a cura di). *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1673-1686.