

“*Studium* ampliado”:

a atmosfera do *punctum* na obra *Tteia nº1 C* (1991) de Lygia Pape, na galeria Lygia Pape — Inhotim

Michelle Farias Sommer

É doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte (PPGAV/UFRGS), mestre em Planejamento Urbano e Regional na área de Cidade, Cultura e Política (PROPUR/UFRGS) e graduada em Arquitetura (FAU/PUCRS). Dedicou-se ao desenvolvimento de exposições em arte contemporânea, ao ensino docente e às atividades de pesquisa em arquitetura e artes visuais com enfoque em narrativas curatoriais e práticas espaciais arquitetônicas em formatos expositivos contemporâneos.

Resumo. O artigo investiga a possibilidade do espaço expositivo configurar-se como um “*studium* ampliado”, potencial contribuinte para a construção da atmosfera do *punctum* na obra *Tteia nº1 C* (1991), de Lygia Pape, na recém-inaugurada Galeria Lygia Pape, em Inhotim. Os conceitos de *punctum* e *studium*, estabelecidos a partir das contribuições teóricas de Barthes (1984) e Chiron (1996), tornam-se essenciais na proposição dessa abordagem transdisciplinar entre artes visuais e arquitetura com enfoque em paradigmas expositivos contemporâneos.

Palavras-chave. arte contemporânea, arquitetura, espaço expositivo, Galeria Lygia Pape - Inhotim.

“Expanded *Studium*”: the *punctum*’s atmosphere in the work *Tteia nº1 C* (1991), Lygia Pape, Lygia Pape Gallery – Inhotim

Abstract. The paper investigates the possibility of exhibition space set up as a “expanded *studium*”, potential contributor to building the *punctum*’s atmosphere in the work *Tteia No. 1 C* (1991) – Lygia Pape, at the newly opened Gallery Lygia Pape, at Inhotim. The concepts of *studium* and *punctum*, established from the theoretical contributions of Barthes (1984) and Chiron (1996), become essential in proposing this transdisciplinary approach between visual arts and architecture with a focus on contemporary paradigms exhibition.

Keywords. contemporary art, architecture, exhibition space, Lygia Pape Gallery – Inhotim.



Tomando o 1º *punctum* como o *punctum* de Barthes, aquele aplicado à fotografia, e o 2º *punctum* – o *punctum* de Chiron, que é aquele expandido às demais categorias artísticas, entendo que o espaço expositivo, em determinados contextos, configura-se como uma *atmosfera do punctum*, ou seja, um *studium* em um conceito ampliado, potencial contribuinte para a experiência expositiva em arte contemporânea.

A investigação parte da premissa da contingência do espaço expositivo ser contribuinte para a ativação do *punctum* em arte contemporânea. Ciente da inevitável subjetividade da escolha do objeto de análise de uma configuração expositiva onde existe, entre espaço e obra, algo para mim, emprego minha fenomenologia para a tentativa de nomeação e apreensão daquilo que Barthes (1984, p. 35) designou como o “indizível que quer dizer”, com possível extensão a outras configurações expositivas.

O exercício de identificação e análise do *punctum* em arte contemporânea dá-se através da experiência sensorial e cognitiva do trabalho *Tela nº1 C* (1991), de Lygia Pape, na Galeria Lygia Pape - Inhotim, explorando as possibilidades de integração e inserção efetiva do espaço da obra com o lugar de exibição e a consequente superação do dualismo existente entre ambos. Não desconsidero que o *punctum* de uma obra reside no olho do observador e em outros órgãos de percepção e é um valor um tanto arbitrário, subjetivo e de difícil definição. No entanto, se compreendermos o espaço expositivo como um *studium* ampliado a partir do conceito de *studium* de Barthes (1984), que está em definitivo, sempre codificado e pode ser compreendido, logo ele é passível de identificação e análise através de elementos, técnicas e procedimentos envolvidos nas práticas espaciais arquitetônicas expositivas.

A abordagem espacial a partir dessa perspectiva teórica pode contribuir para o entendimento de como um espaço expositivo pode configurar-se um *studium* ampliado, um contribuinte para a experiência expositiva de obras contemporâneas. Espelho, inicialmente, que a resposta a essas questões transita por conceitos relativos à topologia e *promenade* arquitetônica, à luz da fenomenologia na experiência expositiva. Na mesma linha dos apontamentos de Chiron (1996) acerca da importância da topologia para a obra, tomamos o conceito no contexto disciplinar arquitetônico em sua condição relacional de apreensão e inteligibilidade espacial.



Entende-se, no contexto disciplinar arquitetônico, topologia como o estudo de relações espaciais que independem de forma e tamanho. Topologicamente o que conta é a condição relacional, a articulação ou inflexão, a proximidade ou distanciamento, enfim, o modo como espaços se relacionam ou se articulam. A descrição de ordem, desde um ponto de vista topológico, implica na descrição do modo como os espaços de uma edificação se articulam, o que por sua vez evidencia o modo como a edificação é utilizada ou apreendida [...]. Enquanto a ordem geométrica é de descrição direta – através de plantas baixas, cortes e fachadas – a ordem topológica é invisível na sua totalidade. Sabe-se pela experiência, no entanto que a ordem topológica determina características espaciais que tornarão o espaço arquitetônico – mais ou menos inteligível por parte de quem o usufrui. (AGUIAR, 2002).

O conceito da *promenade* arquitetônica é fundamental para a compreensão dessa hipótese de tratar o espaço como ativador do *punctum* em contextos específicos. O conceito de *promenade* arquitetônica se configura através de um conjunto de propriedades materiais e sensoriais, permitindo a construção da experiência do deslocamento, daquilo que dá vida ao espaço: o percurso a pé. A *promenade* arquitetônica é a dimensão experiencial da arquitetura, constituída no passeio arquitetônico. Nesse contexto, o percurso é objeto de estudo e a arquitetura é analisada a partir das possibilidades de deslocamento dos corpos no espaço. Essa abordagem da arquitetura do movimento pode ser aplicada tanto a edificações quanto a situações urbanas que são constituídos, em sua essência por barreiras e passagens. Nesse enfoque, as condições de visibilidade e acessibilidade são categorias de análise centrais; o espaço arquitetônico é examinado através das imagens e da grafia dos percursos, compondo as linhas de movimento que em conjunto constituem o sistema espacial. O ponto de partida gráfico é a análise da planta baixa, seguida por vistas e cortes onde se insere a dimensão humana no espaço, acompanhada de registro fotográfico e relato experiencial da percepção do espaço em conjunto com a obra.

Em Inhotim, a arte contemporânea tem a arquitetura e a natureza como interlocutoras. A proposição de descolamento do espaço de arte inserido na grande metrópole para isolá-lo em meio à natureza propicia uma sensação de alívio das pressões e das limitações da vida urbana, implantando outra temporalidade na fruição de obras. Alguns artistas contemporâneos já tem indicado esse caminho como uma nova possibilidade em exposições: Bill Viola (2004), por exemplo, aponta que devemos tomar o tempo de volta para nós mesmos, deixarmos nossa consciência respirar e nossas mentes desordenadas ficarem quietas e silenciosas: “A oferta, isto é o que a arte pode fazer e o que pode ser feito nos museus no mundo de hoje”. Ao fragmentar a visitação em diferentes pavilhões, estruturar entre eles um percurso pautado por uma grande área verde de paisagismo



exuberante, o centro configura-se como um novo paradigma a configuração de espaços expositivos.

A Galeria Lygia Pape foi especialmente construída para abrigar a obra *Tieia nº1 C* (1991) em uma área de 441m². Externamente, há o envolvimento da galeria no túnel verde, denso, que atua como um filtro para a experiência concentrada na arte contemporânea.

O projeto arquitetônico configura-se uma planta baixa quadrada, sobreposto por outro quadrado, de lado menor, girado e inserido dentro do maior configurando, assim, uma torção (fig. 1). A porta de acesso ao espaço expositivo é única e, ao adentrar o espaço, o mediador adverte para a liberdade de escolha do percurso entre o corredor à direita ou o corredor à esquerda. A partir da escolha do corredor a escuridão é total. O olho adapta-se à cegueira momentânea, o preto inunda o espaço com mínima iluminação pontual no chão, suficiente apenas para evitar uma queda ou aplacar a sensação de confinamento propiciada pela torção do volume da edificação que se reflete, internamente, no achatamento do pé-direito nos corredores da galeria.



Fig. 1 - Galeria Lygia Pape – Inhotim. Fonte: registro fotográfico da autora, 2012.

No deslocamento através do corredor lateral, percebe-se uma luminosidade dourada que emana do vão central que conduz à obra (fig. 2).



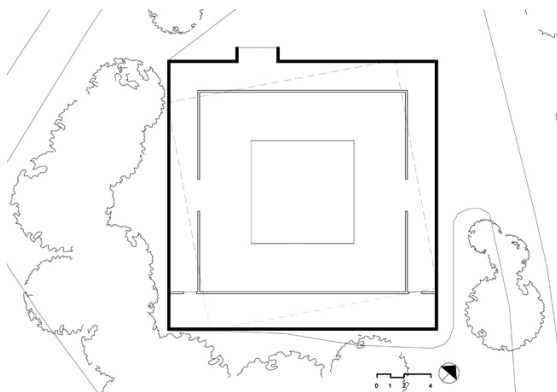


Fig. 2 - Planta baixa da Galeria Lygia Pape – Inhotim, projeto arquitetônico do escritório Rizoma. Disponível em: <<http://cargocollective.com/rizomaarq/Galeria-Lygia-Pape>>. Acesso em: 24 de out. de 2012.

A obra *Teia nº1 C* (1991) flutua única, dourada, monumental, imensa e leve sob um tablado negro como o chão, o teto e os painéis circundantes (fig. 3). O brilho dos fios dourados é ativado pela iluminação pontual nos feixes que reluzem no exato contraste da luz. *Teia* reluz como um sol no ambiente negro, uma instalação construída através da disposição geométrica de fios dourados no espaço que delineiam volumes e riscam linhas quase invisíveis que produzem um forte impacto pela discreta delicadeza de sua disposição cortante e irradiam, conforme o deslocamento do espectador e reflexos da luz ambiente. A disposição diagonal em grafismos, a amarração dos fios em bases quadradas no teto e chão negros dão a sensação de flutuação, os fios dourados configuram os vazios que se interpenetram. A segunda camada da revelação é atualizada na visão do espectador no deslocamento circular a pé em torno da obra, quando desvela-se o cruzamento dos fios, o entrelace dos feixes no formato X de linhas sobrepostas que não se tocam (fig. 4).



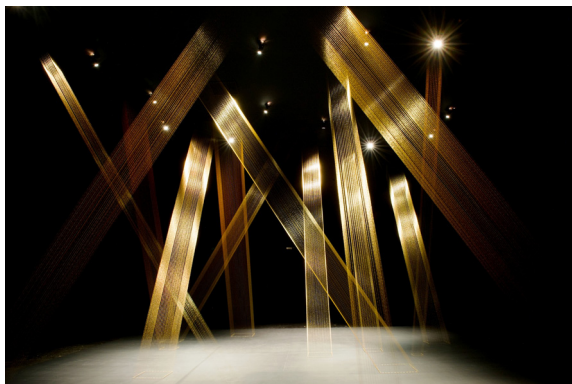


Fig. 3 - Lygia Pape: *Têia nº1 C*, 1991. Fonte: registro fotográfico da autora, 2012.

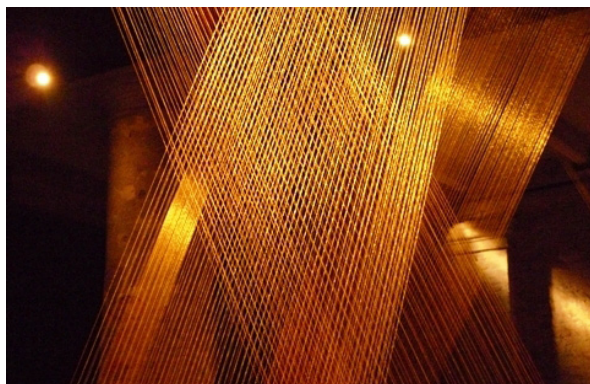


Fig. 4 - Lygia Pape: *Têia nº1 C*, 1991. Fonte: registro fotográfico da autora, 2012.

Notas teóricas sobre Barthes (1984) e Chiron (1996) na conceituação de *punctum* e *studium*

Em *A Câmera Clara* (1984), Barthes constrói o seu pensamento afinado entre a escrita acadêmica analítica e a escrita literária emocional e metafórica. A aproximação das proposições conceituais dá-se nesse caráter emocional que aprofunda o teor científico do universo das imagens fotográficas, foco dessa abordagem do autor. Nessa obra fundamental são apresentados os conceitos



de *punctum* e *studium*, essenciais para as pesquisas transdisciplinares entre artes visuais e arquitetura que envolvam imagens, interpretação e recepção de obras contemporâneas no espaço expositivo.

A constituição de um corpus é o primeiro passo necessário apontado para a construção de uma metodologia de classificação do referente no acontecimento da fotografia. Para Barthes (1984, p. 13), o acontecimento da fotografia não se sobrepassa para outra coisa, “ela reduz sempre o corpus de que tenho necessidade ao corpo que vejo” e não é possível assim, a distinção do referente do que ele representa: o referente adere.

Barthes projeta-se como mediador do saber fotográfico, e para ele a subjetividade das escolhas não é uma problemática, ao contrário: esse ponto é fundamental para compreensão do conceito de *punctum* e *studium*. Segundo o autor (1984, p. 34), o que está em questão é a argumentação daquilo que designa como “meus humores”, não em uma tentativa de justificá-los ou preencher com individualidade a cena do texto, mas ao contrário: “para oferecê-la, estendê-la, essa individualidade, a uma ciência do sujeito, cujo nome pouco me importa, desde que ela alcance (o que ainda não está decidido) uma generalidade que não me reduza nem me esmague”. Nessa relação entre subjetividade e individualidade, Barthes (1984, p. 19) aponta: “Resolvi tomar como ponto de partida da minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo que existiam algo para mim”. E, na sequência, reafirma:

Decidi então tomar como guia de minha nova análise a atração que eu sentia por certas fotos. Pois pelo menos dessa atração eu estava certo. Como chamá-la? Fascinação? [...] o que ela produz em mim é exatamente o contrário do estupor; antes uma agitação interior, uma festa, um trabalho também, a pressão do indizível que quer se dizer. (BARTHES, 1984, p. 35).

Barthes emprega a fenomenologia como projeto e linguagem para então arbitrar a sua própria fenomenologia na tentativa de nomear os conceitos de *punctum* e *studium*.

[...] é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interessa por muitas fotografias. (BARTHES, 1984, p. 45).

A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me pune (mas também me



mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46).

O *punctum* é, portanto, o extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver. (BARTHES, 1984, p. 89).

Na visão de Barthes, que se concentra no universo das imagens fotográficas, o *punctum* é o anzol que fisga, o que punge, mortifica, fere, a flecha que parte a cena, a picada, o pequeno buraco, a pequena mancha, o pequeno corte, o estalo, o satori, da ordem do inconsciente sensível que vem da imagem – mas não está na imagem, da ordem do to love que reside na visão do espectador.

O *punctum* se subdivide em forma e intensidade, sendo que o primeiro dá conta do detalhe da imagem que irá feri-lo. No que concerne à intensidade, o *punctum* que não é o detalhe, mas sim o tempo e sua ênfase dilaceradora do noema “isso-foi” que atua através de sua imagem mental, de sua memória psíquica.

O *studium* é o universo das intenções, da ordem da cultura, do gosto inconsequente do *I like / I don't*, para Barthes (1984, p. 48): “reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las [...]”.

Nem todas as imagens nos oferecem um *punctum* e muitas fotos permanecem inertes diante do olhar, provocando apenas um interesse geral, um *studium*. O *studium* está, em definitivo, sempre codificado e pode ser compreendido. Já o *punctum* não, e entre um e outro, não é possível estabelecer regras de ligação.

Nesse espaço habitualmente unário, às vezes (mas infelizmente, com raridade) um “detalhe” me atrai. Sinto que basta a sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior. Esse “detalhe” é o *punctum* (o que me punge). Não é possível estabelecer uma regra de ligação entre o *studium* e o *punctum* (quando ele está presente). Trata-se de uma co-presença [...]. (BARTHES, 1984, p. 68).

Em relação à co-presença, Barthes (1984, p. 125-127) considera que mais do que qualquer outra arte a fotografia coloca uma presença imediata no mundo, uma co-presença, que não é apenas de ordem política (“participar dos acontecimentos contemporâneos pela imagem”), mas é também de ordem metafísica.

A ampliação do conceito de *punctum* de Barthes para outras artes além da fotografia dá-se com Eliane Chiron em *Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e dançarinas* (1996), onde a autora propõe-se a desvendar inesperados significantes



presentes no processo de criação artística com enfoque naquele que cria: o artista.

A abordagem está fundamentada em elementos da mitologia – representados por um X – e as encruzilhadas onde se entrecruzam o centauro, as estrelas e as dançarinas. A partir dos vários X – duas linhas sobrepostas que não se tocam e onde no inter cruzamento permanece a questão, o vazio – reside a construção da *atmosfera do punctum*.

Para Chiron (1996, p. 8), o X como enigma dele mesmo: “Tudo que se encontra deslocado, rejeitado fora de categorias, fora de pontos fixos, dos lugares comuns e dos caminhos sinalizados; o que se sustenta sob as aparências, sob as superfícies onde desaparece a claridade da evidência; o que é confiado, [...]”. O X como alvo selado na obra em processo; o X como trajeto e quiasma (da obra); o X como horizonte (da obra) esta desconhecida que assegura a promoção ontológica do seu objeto. O X como paradigma (do criador), estrangeiro a si mesmo. O X como assinatura (do artista): “antes de reportar a uma marca de anonimato, assinar X manifesta uma identidade plural, de muitas maneiras, onde ela se define como anterioridade e alteridade. [...] Cruzamento de natureza e de cultura. Hibridação, enxerto, mestiçagem” (CHIRON, 1996, p. 11). O X como cruzamento (do centauro, das estrelas e das dançarinas), um ciclo que pode ser multiplicado, “X, a figura do artista, entrecruzamento de múltiplas probabilidades, de um nome infinito de domínios possíveis” (CHIRON, 1996, p. 12). Nessa visão, *punctum* não é fixo nem estável, é móvel e atualizado na visão do espectador.

Na investigação do *punctum* – como o que está no meio de duas ou mais possibilidades – Chiron contextualiza a topologia na obra de Degas, sendo esse um conceito fundamental que será posteriormente aplicado na abordagem sobre as questões espaciais da obra específica analisada.

De uma parte, a justaposição das bandas de papel afirmam as duas dimensões do suporte: ela estabelece entre seus diferentes fragmentos relações topológicas de vizinhança e de envolvimento. [...] Casando um espaço topológico em expansão a um espaço perspectivo ascendente e descentrado, Degas concilia dois meios contraditórios de tornar visível um novo tipo de dimensão temporal. Efetivamente, a presença simultânea de duas categorias de espaços reforça esse efeito de instantaneidade que o pintor buscava. (CHIRON, 1996, p. 18).

Seguindo com o exemplo nas obras de Degas, Chiron (1996, p. 19) trata do movimento vertical anabase como “o esquema verticalizante”, consubstancial ao esquema de elevação, indissociável do nível horizontal. “Esta horizontalidade ordena a percepção visual, o élan vertical a qual se subordina a nossa visão”.



Enquanto Barthes concentra-se na fotografia, na visão do espectador e situa o *punctum* em um detalhe específico, único, da ordem do noema do “isso-foi”; Chirón expande o *punctum* para outras artes a partir do processo de criação artística, fixando o *punctum* no vazio, no entre.

Entre dois pontos, entre dois núcleos, descentrado – correspondendo não ao círculo, mas a elipse que possui dois centros e que é a forma barroca por excelência, ou seja, vinculada a ambiguidade, à ambivalência, à tensão”. (CATTANI, 2005, p. 24-25).

O *punctum* de Chiron (1996, p. 25) é da ordem do “isso é”: “Em algum ponto desse vazio, encontra-se o *punctum*, ali onde o olhar se perde (como no cruzamento das linhas que compõe o símbolo do infinito)”.

A fim de investigar a possibilidade do espaço expositivo configurar-se como “*studium* ampliado”, incorporam-se as contribuições teóricas de Barthes (1984) e Chiron (1996) na construção da atmosfera do *punctum* na obra *Tteia nº1 C* (1991), de Lygia Pape, na recém-inaugurada Galeria Lygia Pape, em Inhotim.

O *punctum* encontra-se no entrecruzamento X das linhas douradas sobrepostas em cada feixe paralelo que não se tocam e onde no entrecruzamento permanece o vazio. O entrecruzamento X é ativado pela luz, desvendado no deslocamento a pé no espaço expositivo circundante a obra que atualiza o *punctum* com novas leituras e novos contornos.

A obra *Tteia nº1 C* (1991) estabelece um vínculo com o espaço expositivo. Atento que não considero que o *punctum* da obra vincula a sua ocorrência ao “*studium* ampliado” do espaço expositivo: eles são independentes, autônomos e não é possível estabelecer uma regra de ligação direta entre eles, apesar da co-presença. O *punctum* é autônomo em relação ao espaço. No entanto, a configuração espacial do espaço expositivo na Galeria Lygia Pape, conforme verificado em Inhotim, pode contribuir para potencializar a experiência expositiva e ativação do *punctum*.

A categoria artística instalação é a que apresenta maior potencial para a análise da possibilidade do espaço expositivo configurar-se um “*studium* ampliado”. É no contexto de inserção da instalação que se pode aferir, com maior clareza, as relações estabelecidas entre obra, lugar e espectador além de demandarem, na maioria das vezes, um deslocamento físico no entorno circundante como condição para apreciação da obra.

As instalações trouxeram para o primeiro plano a percepção de que uma obra de artes



visuais é, via de regra, uma obra em exposição. E que a exposição não se resume a um “evento institucional”, temporário, secundário em relação às condições de existência da obra. Pelo contrário, as obras de arte são perpassadas pelos sentidos que constituem o espaço expositivo, por mais que as paredes sejam pintadas de um branco imaculado, a luz neutralizada e o som dos passos abafado por carpetes. Cientes da carga simbólica, social e fenomenológica do recinto da exposição, os artistas que investem na instalação optaram por produzir uma obra contextual, relacional, a qual só poderia ser objeto de uma percepção plena quando disposta em seu lugar. (CARVALHO, 2007, p. 104).

Na Galeria Lygia Pape, a valorização do percurso – tanto na transição externo/interno quanto na subdivisão interna em corredores – é uma estratégia conceitual de ordenação do espaço, uma aplicação do conceito de *promenade* lido a partir da topologia arquitetônica da experiência fenomenológica, que contribui para que a fruição da obra ocorra em plena integração com o lugar no contexto expositivo.

A hipótese apresentada nesse artigo, o espaço expositivo configurado como um “*studium* ampliado” e possível contribuinte para a ativação do *punctum* em obras contemporâneas, não pretende ter sua aplicação generalizada em situações expositivas. Assim como não são todas as imagens que nos oferecem um *punctum* (muitas permanecem inertes ao nosso olhar), não são todos os espaços expositivos que se configuram como “*studium* ampliado”. Porém, quando as práticas espaciais da arquitetura expositiva são identificadas e analisadas pode-se contribuir de forma determinante e favorável para a experiência expositiva e apreensão estética de obras. A Galeria Lygia Pape, em Inhotim, estabelece novo paradigma na configuração de espaços expositivos em arte contemporânea.

¹ O autor refere-se à satori, termo budista para designar iluminação, primeira percepção da natureza búdica ou Verdadeira Natureza, algumas vezes conhecida como “acordar”, um estado de iluminação mais profundo e duradouro.

² Atento para o emprego da palavra noema em várias passagens dessa publicação, uma alusão clara ao emprego próprio do termo na fenomenologia para representar o objeto ou conteúdo de um pensamento, julgamento ou percepção.

³ O Instituto Inhotim apresenta-se, no cenário das instituições culturais brasileiras, com a missão de criar um acervo artístico e definir estratégias museológicas que possibilitem o acesso da comunidade aos bens culturais. As obras de arte compõem um acervo de mais de 500 obras de artistas contemporâneos e encontra-se exposto a céu aberto ou em galerias temporárias e permanentes



e tem a arquitetura e a natureza como suas frequentes interlocutoras. O projeto paisagístico de Inhotim teve influência inicial de Roberto Burle Marx (1909-1994) e os projetos arquitetônicos das galerias têm autorias diversas e temporalidades distintas que são facilmente perceptíveis em relação às preocupações arquitetônicas. A Galeria Lygia Pape, inaugurada em setembro de 2012, é assinada pela equipe do Rizoma, escritório de arquitetura mineiro coordenado por Thomaz Regatos e Maria Paz. Inhotim localiza-se em Brumadinho / Minas Gerais, em uma área de 97 ha. <http://www.inhotim.org.br/>. O projeto arquitetônico da Galeria Lygia Pape pode ser acessado em: <http://cargocollective.com/rizomaarq/Galeria-Lygia-Pape>

Referências

AGUIAR, Douglas Vieira. Alma Espacial. In: *Revista ARQTEXTOS*, n. 8, PROPAG / UFRGS, 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/804>>

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASS, Jacquelynn; JACOB, Mary Jane. *Buddha Mind in Contemporary Art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004.

CATTANI, Iceia. O Desenho como Abismo. *Revista Porto Arte*, 1A / UFRGS, v. 13, nº 23, novembro de 2005.

CARVALHO, A. M. A. Instalação como problemática artística contemporânea. In: CATTANI, I. *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

CHIRON, Eliane. Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e dançarinas. *Revista Porto Arte*, 1A / UFRGS, nº 13, v. 7, novembro de 1996.

COCCHIARALE, Fernando. *Lygia Pape: entre o olho e o espírito*. Porto: Mímeses, 2004.

Revista Monolito. Edição n. 4 agosto / setembro de 2011. *Inhotim*. São Paulo: Monolito, 2011.

VIOLLA, Bill. Entrevista do artista em: BASS, Jacquelynn and Mary Jane Jacob. *Buddha Mind in Contemporary Art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004, p. 249-257.

Artigo recebido em agosto de 2013. Aprovado em outubro de 2013.

