

# Arte e corpo, arte e vida

*Art and body, art and life*

Thais Abonizio\*, Alice Viana Bononi\*\*

\*Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil, thais.abonizio@hotmail.com

\*\*Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil, alice.viana@udesc.br

usjt

arq.urb

número 39 | abr - dez de 2024

Recebido: 11/06/2023

Aceito: 08/04/2024

DOI: [10.37916/arq.urb.vi39.665](https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi39.665)



---

## Palavras-chave:

Espaço.  
Arte contemporânea.  
Neoconcretismo.

## Keywords:

Space.  
Contemporary art.  
Neoconcretism.

## Resumo

Este artigo aborda a inovadora percepção do espaço artístico como materialidade e o desenvolvimento das linguagens da instalação no século XX, com foco na influência da artista brasileira Lygia Pape. Nas décadas de 1960 e 1970, Pape realizou experimentações que exploraram a dinâmica espacial e convidaram o público a repensar sua relação com o espaço ao redor, ressaltando a capacidade de transformação do ambiente através do deslocamento e da interação. Pape, juntamente com outros artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, trouxeram uma nova perspectiva para a arte, indo além das obras tradicionais em galerias e espaços fechados e exploraram o espaço na vida cotidiana, na paisagem, no contexto urbano e na arquitetura. Influenciada por suas experiências urbanas, Pape voltou-se para o espaço da galeria, afastando-se da escultura tridimensional convencional, onde sua abordagem conceitual baseia-se em suas vivências na cidade e no coletivo e a interação entre o observador e o espaço envolvente cria uma dinâmica estimulante, na qual o corpo do espectador é incorporado como parte essencial do processo criativo. Utilizando a abordagem fenomenológica, este estudo analisa as relações entre a obra de arte e seu contexto, observando os reflexos e desdobramentos na construção do espaço contemporâneo.

## Abstract

This article addresses the innovative perception of artistic space and the development of installation languages in the 20th century, with a focus on the influence of Brazilian artist Lygia Pape. In the 1960s and 1970s, Pape conducted experiments that explored spatial dynamics and invited the audience to reconsider their relationship with the surrounding space, highlighting the transformative potential of the environment through displacement and interaction. Pape, along with other artists such as Hélio Oiticica and Lygia Clark, brought a new perspective to art, going beyond traditional works in galleries and enclosed spaces, and exploring space in everyday life, landscapes, urban contexts, and architecture. Influenced by her urban experiences, Pape turned her attention to the gallery space, moving away from conventional three-dimensional sculpture. Her conceptual approach is grounded in her experiences in the city and collective environments. The interaction between the viewer and the surrounding space creates a stimulating dynamic, where the viewer's body becomes an essential part of the creative process. Using a phenomenological approach, this study analyzes the relationships between artworks and their contexts, examining the reflections and implications in the construction of contemporary space.

---

## Introdução

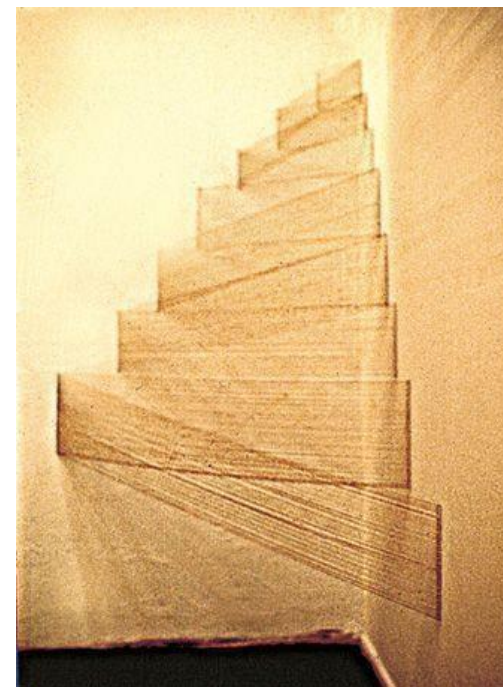
Ora, como dizem os acusadores, é um mal ser espectador, por duas razões. Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador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

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

No Brasil, a compreensão da arte como um processo em constante desenvolvimento, ganhou destaque graças ao caráter experimental adotado por artistas envolvidos em movimentos como o *Neoconcretismo*. Essa abordagem artística fundamenta-se na integração do corpo do indivíduo como parte integrante da obra, sendo que em *Ttéia n.º1* (Figura 1) de Lygia Pape, essa integração já pode ser considerada.

Em *Ttéia n.º1* (1979), destaca-se uma nova compreensão corporal que é promovida pela conexão intrínseca de seu contexto, que inclui o ambiente e sua estrutura - como luz, arquitetura, movimento e corpo. Ao considerar tais elementos, é possível afirmar que a obra se mostra em sintonia com os princípios do novo espaço artístico, enquadrando-se no domínio da instalação. Tal linguagem é definida por Huchet (2012, p. 16, grifos do autor) como

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



**Figura 1.** PAPE, Lygia. *Ttéia n.º1*, 1979. Fio metalizado, pregos, madeira, luz. Dimensões variáveis. Acervo do Projeto Lygia Pape e Galeria Hauser & Wirth. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/lygia-pape/tteia-1a-1979>>. Acesso em: 25 mai. 2023.

Ao transcender os limites convencionais da arte ao explorar a interação entre o corpo do espectador e a própria obra, sua instalação projetada em um canto específico convida o espectador a se envolver em uma experiência sensorial, e ao adentrar o espaço onde *Ttéia n.º1*, está disposta, o espectador é imediatamente confrontado com uma teia delicada de fios quase imperceptíveis, onde seus fios só se tornam visíveis quando, o corpo do espectador no deslocamento, os fazem balançar. O simples ato de perceber a existência dos fios, da luz e do movimento do próprio corpo já convida aqueles que se deparam com a obra a situar-se no espaço e em relação à teia.

Na *Ttéia n.º1*, o corpo previamente estático desperta e estabelece uma relação íntima com a obra de arte, deixando de ser apenas uma presença externa para atuar em congruência com ela, de modo que essa interação íntima entre o corpo e a obra

resultem em uma experiência única, onde o espectador se torna parte essencial do processo de criação e da própria obra de arte. Pape demonstra a materialidade da *Ttéia n.º1* através da disposição dos fios, ao convidar o espectador a se envolver, e apresenta uma multiplicidade de perspectivas que se modificam conforme o movimento do olhar e do gesto do corpo. Surge, então, um experimento mental, em que a montagem do trabalho se desenvolve através de uma pluralidade de planos, e nessa perspectiva, uma intrigante confusão surge entre o fio real e a ilusão, evidenciado pela manipulação da luz e sua contribuição à criação de planos no espaço.

Essa abordagem experimental e participativa do *Neoconcretismo*, exemplificada em *Ttéia n.º1*, marcou um importante ponto de inflexão na compreensão da arte no Brasil, ao valorizar a interação entre o espectador e a obra como um aspecto essencial do processo criativo, e abriu caminho para o corpo e a experiência do espectador desempenharem papéis centrais na apreciação e no processo de criação na *Arte Contemporânea*, enfatizada nas novas propostas de integração introduzidas por Pape, onde podemos citar *O Ovo* (Figura 2), de 1968.

Diante do mar, um cubo branco rasgado por uma mulher, a própria Lygia Pape. Seu corpo se move lentamente através da fenda, seu rosto não é visível, mas parte do seu corpo caminha em direção à areia, sua saída não ocorre por completo, mas indica uma busca pelo exterior. A imagem sugere um novo caminho a ser seguido.

Pape filmou a ação na praia para fins de documentação em 1968, e essa configuração evoca uma metáfora do nascimento, em que no ato de inserir-se no espaço cúbico, o indivíduo que ali habita, após uma fase de maturação ou metamorfose no *Ovo*, rompe a membrana e nasce novamente adentrando no mundo, reflexo do surgimento da nova arte sensorial que agora, desloca-se para o exterior.

O cubo branco do *Ovo* remete a uma tela bidimensional que, também é tridimensional devido a sua forma cúbica. *O Ovo* quadrado, no entanto, também pode simbolizar o movimento neoconcreto rompendo com a geometria do “cubo branco”, onde a alusão ao espaço expositivo de paredes brancas, geralmente sem interferências visuais, podem remeter a uma possível idealização do ambiente como discorre Brian O'doherty em seu livro *No interior do cubo branco*: “O propósito desse ambiente não difere do propósito das construções religiosas - as obras de arte, como as verdades da religião, devem parecer intocadas pelo tempo e suas vicissitudes.” (2002, p.16).



**Figura 2.** PAPE, Lygia. *Ovo*, 1967. Performance na praia da Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1967 Filme Super 8, convertido para digital, colorido, com som, 1'35". Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/lygia-pape/the-egg-1967>>. Acesso em: 28 mai. 2023.

Todavia, cabe aqui uma diferenciação entre a crítica de O'doherty sobre o espaço moderno e a proposição *O Ovo* de Lygia Pape, O'doherty sugere que a sacralização do espaço artístico trata em questão do espaço moderno, que desloca o objeto artístico da realidade física, e coloca-o em qualidade metafísica, e todo o contexto que envolve a obra reafirma tal local de afastamento. No entanto, em *O Ovo*, a proposição não se coloca como uma entidade onipotente que domina aqueles que a contempla, mas sim convoca a percepção dos estímulos presentes no ambiente. Um denominador que se torna comum nas poéticas de artistas neoconcretos, a busca da integração efetiva do espaço da obra com o espaço real da qual Pape declara a necessidade corporal e sensorial incorporada em sua obra em contraste aos artistas paulistas:

Não sei se é por causa da praia, da floresta, e aí o corpo se faz sempre presente. Não se pode nunca esquecer do corpo, não é possível ficar trancado no ateliê, pensando. O corpo é usado o tempo todo, e por isso ele acaba aparecendo no trabalho (PAPE, 2002, apud OBRIST, 2018, p. 79).

Os artistas do *Neoconcretismo*, propunham, pois, uma nova percepção da experiência corporal do espectador, que agora, incorporada ao ambiente que o circundam — uma vez que a deliberada supressão da moldura nos trabalhos bidimensionais e da base nos tridimensionais — buscavam a superação do dualismo existente entre o espaço convencional da arte e o espaço real, o lugar da arte e o mundo: "O que diferencia os artistas aqui mencionados é que o seu encontro da mente com o corpo era de uma mutualidade intensa. (BRETT, 2000, p. 304).

Datado também desse período, um dos primeiros experimentos coletivos de Lygia Pape foi *O Divisor* (Figura 3), de 1968. Nessa obra, ela transforma a força motora individual em um pretexto para a mobilização coletiva.

*O Divisor* é uma escultura viva composta por uma membrana branca permeável de 30 por 30 metros, que mantém uma multidão unida, onde embora estejam juntos, os participantes também estão distantes, caminhando pelas ruas como se fizessem parte de um desfile ou manifestação, carregando consigo um pedaço de tecido branco que lembra uma tela monocromática de grande proporção.

As cabeças dos participantes aparecem através das fendas que os conectam, enquanto são separadas de seus corpos, e o caminhar de cada um define a proximidade entre eles. Com isso, Lygia Pape estabelece um paralelo com a questão da tela branca utilizada na arte e cria uma experiência semelhante à obra *Conceito espacial* (Figura 4) de Lucio Fontana<sup>1</sup>.

Era sinal de uma relação nova com a natureza, o corpo e a psique. Isto aparece sob várias formas, e foi, talvez, primeiramente proclamada pelos cortes e perfurações de Fontana, os quais transformaram numa membrana o plano de representação pictórica. (BRETT, 2002, p.308).

No período moderno, a membrana se restringia apenas à tela, no entanto, no *Neoconcretismo*, nos deparamos não apenas com o espaço arquitetônico, mas também com o espaço público e livre: "O *Divisor* focaliza as pessoas como individual e socialmente constituídas, na criação experimental de Lygia Pape chamaria, posteriormente, de um "corpo coletivo". (BRETT, 2003, p.308).

<sup>1</sup> Lucio Fontana foi um artista argentino do século XX conhecido por fazer parte do movimento *Espacialismo*, onde explorava a relação entre espaço e arte através de cortes em telas.



**Figura 3.** PAPE, Lygia. *Divisor*, 1968. Performance na Favela da Cabeça, Rio de Janeiro, 1967. Filme Super 8, convertido para digital, colorido, sem som, com duração de 3 minutos e 36 segundos. Acervo do Projeto Lygia Pape e Galeria Hauser & Wirth. Disponível em: <<https://www.hauserwirth.com/ursula/22589-paula-pape-lygia-pape/>>. Acesso em: 26 mai. 2023



**Figura 4.** FONTANA, Lucio. *Conceito espacial*, 1960. Óleo sobre tela. 50.48 x 73.02 x 11.16 cm. Coleção do Museu de Arte Buffalo AKG. Disponível em: <<https://buffaloakg.org/artworks/197148-concetto-spaziale-attese-spatial-concept-waiting>>. Acesso em: 20 mar. 2024.

Originalmente, Pape havia planejado a obra *Divisor* para um espaço interior no qual as pessoas poderiam enfiar suas cabeças em fendas uniformemente espaçadas em um grande tecido branco. Todavia, como isso não pôde ser realizado, ela levou o tecido para a Favela da Cabeça, no Rio de Janeiro, onde o entregou para as

crianças brincarem. Em entrevista a Olivier Renaud-Clément para *Galeria Hauser & Wirth*, Paula Pape<sup>2</sup> descreve o experimento lúdico no primeiro contato das crianças com a obra, no momento em que "pegam o tecido e intuitivamente descobrem para que ele foi projetado" (2018 n/p)<sup>3</sup>.

É importante destacar que os artistas brasileiros da década de 1950 e 1960, destoam da visão exótica e local atribuída aos países do terceiro mundo e, suas obras têm como base a realidade brasileira, que abordam questionamentos sociais e políticos que contribuíram para o processo inventivo na arte. Atribui-se a isso a desintegração da pintura em relação ao espaço e a perda do pedestal da escultura que possibilitaram que o artista deixasse de ser o criador da obra, tornando-se um proponente de práticas a serem vivenciadas. Seguindo essa linha, um artista que estava constantemente em produção e em contato com Pape, era Hélio Oiticica que, a partir de sua obra *Parangolés* (Figura 5), estreitou as fronteiras entre corpo, arte, música e cidade.

Os *Parangolés* (1964) são construções feitas de tecidos e plásticos, como capas, faixas e bandeiras, muitas vezes com frases políticas ou poéticas e surgem dos estudos de Oiticica a respeito da estrutura-cor e espaço, e suas visitas ao Morro da Mangueira que o colocou em contato com o êxtase do samba e seus ritmos.

No depoimento ao filme *H.O* realizado por Ivan Cardoso em 1979, Oiticica desmistifica a ideia equivocada de que o *Parangolé* é apenas uma capa a ser vestida e amplia esse pensamento ao afirmar que essa experiência é simultânea para os corpos que observam uns aos outros vestindo os *Parangolés* e que interagem no mesmo espaço. Não se trata do corpo sendo um suporte para a obra, mas a obra existe somente na relação corporal, caso contrário, são apenas tecidos.



**Figura 5.** OITICICA, Hélio. Nildo com Parangolé P15 capa 11 – *Incorporo a revolta* (1967). Tinta plástica sobre tecido. 67 x 73,5 cm. Coleção MAM Rio. Disponível em: <<https://projetooho.com.br/pt/obras/parangoles/>> Acesso em: 25 mai. 2023.

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

<sup>2</sup> Filha de Lygia Pape e diretora na associação cultural Projeto Lygia Pape.

<sup>3</sup> Entrevista disponível em: <<https://www.hauserwirth.com/ursula/22589-paula-pape-lygia-pape/>>

essenciais na construção e fruição de obras de arte. Obras que, segundo Moraes, têm seu conceito estourado, "deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo (1970, p.45)."

Oitica, chama aqueles que interagem ali de "participador-obra" que "desmembram-se em participante quando assistem, e em obra quando assistido de fora nesse espaço-tempo ambiental". (ALVARADO, 1999, p.114) e essa integração tem o potencial de conduzir o espectador a uma nova atitude ética, de participação, coletividade e transformação.

Assim como Oitica, as obras de Pape passaram por mudanças radicais a partir de 1967, na medida que incorporam cada vez mais ainda a participação do público em seu ambiente. Coincidentemente, seu trabalho também incorpora elementos conceituais e práticos semelhantes aos dos artistas de vertente minimalista, no entanto, em uma entrevista com Hans Ulrich Obrist, quando questionada sobre as proximidades com o movimento *Minimalista*, Pape respondeu de forma assertiva:

Não havia contato com os minimalistas nem com os conceitualistas americanos. Mais tarde, pudemos encontrar afinidades, mas os nossos trabalhos eram completamente independentes. (PAPE, 2002, apud OBRIST, 2018, p. 83).

Porém, é possível estabelecer aproximações conceituais entre os trabalho *Ttéia 1C, Metálico* (Figura 6) de Pape, construído em 2003 e *Cinco Estruturas Modulares* (Figura 7) de Sol Lewitt, idealizado em 1972, se considerarmos a inserção do ato de caminhar pela obra como uma forma de explorar o espaço pelo espectador.

Nesse contexto, a deambulação se torna um veículo de interação e a escultura é liberada de sua base, adquirindo liberdade no espaço "Estávamos nos livrando da moldura, indo para o espaço tridimensional" (PAPE, 2003, apud MATTAR, 2003, p.76), que agora se configura em um ambiente espaço fechado da galeria.



**Figura 6.** PAPE, Lygia. *Ttéia 1C, Metálico*, 2003. Cobre banhado a ouro. Vista da instalação, 'Lygia Pape', Hauser & Wirth Nova York, 2018. Acervo do Projeto Lygia Pape e Hauser & Wirth. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2018/10/19/lygia-pape-at-hauser-wirth-new-york/>>. Acesso em: 2 jun. 2023.



**Figura 7.** LEWITT, Sol. *Cinco Estruturas Modulares* (Permutações Sequenciais do Número Cinco), 1972. Tinta branca de esmalte em madeira. 62 x 98 x 62 cm. Coleção National Galleries, Escócia. Disponível em: <<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/313>>. Acesso em: 02 jun. 2023.

Ambos os trabalhos, tanto em Pape como em Lewitt, apresentam uma composição tridimensional simples, utilizando formas geométricas como cubos e retângulos, que são repetidos para formar uma unidade coesa. Tal repetição das formas, segundo David Batchelor (2001) em seu livro *Minimalismo*, cria uma sensação de regularidade e além disso, os intervalos entre as unidades são idênticos entre si, mantendo um padrão preciso que contribui para a sensação de ordem e equilíbrio na composição no conjunto, onde os materiais, e sua estrutura são expostos de maneira direta e literal, sem disfarces ou manipulações para parecerem algo que não são. Por fim, nenhum dos trabalhos é enquadrado ou colocado em um pedestal, não sendo separados desses expedientes do espaço do espectador "[...] nas estruturas de LeWitt, o espaço está no objeto tanto quando o objeto está no espaço" (Batchelor, 2001, p.46).

No livro *Caminhos da escultura moderna*, Rosalind Krauss (1998, p.301) .explora a descentralização da escultura e discute as características que são agora exploradas tanto por artistas minimalistas quanto pelo trabalho de Pape, oferecendo reflexões pertinentes.

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.

Ambas as unidades escultóricas em questão revelam uma abordagem inovadora do espaço artístico, que culminará nas novas linguagens da instalação que surgem na segunda metade do século XX, onde pode-se observar um processo gradual que teve início nas obras e experimentações de Pape nas décadas de 1960 e 1970 e outros artistas neoconcretos e conceituais. Diferentemente das obras tradicionais encontradas em galerias e espaços fechados, os trabalhos propõem uma nova perspectiva do espaço na vida cotidiana, na paisagem, no contexto urbano e na

arquitetura. Elas enfatizam a capacidade de transformação do ambiente por meio do deslocamento e da interação do espectador.

Após experimentações coletivas, podemos observar o retorno de Pape, agora influenciada por suas experiências no urbano e sua nova fase, busca explorar o espaço da galeria, afastando-se da escultura tridimensional tradicional, ao conceituar suas vivências na urbe e no coletivo. Nesse contexto, a interação entre o observador e o espaço envolvente cria uma dinâmica que estimula a percepção e apreciação do ambiente, incorporando o corpo como parte constituinte e integrante do processo criativo, a obra não pode existir sem o corpo, assim como o corpo não pode existir sem a obra, evidenciando uma troca mútua.

### Considerações finais

Essas obras representam um marco significativo no desenvolvimento conceitual da arte contemporânea, pois rompem com as convenções tradicionais e desafiam as noções preestabelecidas sobre o papel do espectador e sua relação com o ambiente ao redor. Lygia Pape, direcionou seu foco para a dinâmica espacial, explorando as possibilidades de transformação e interação com o público e convidam ativamente o espectador a se envolver na experiência, repensando sua relação com o espaço circundante.

Um aspecto fundamental dessas obras é a integração do corpo como parte constituinte do processo criativo, onde a obra de arte não pode existir isoladamente, separada do corpo do observador. Da mesma forma, o corpo não pode existir de forma dissociada da obra, pois é a interação entre ambos que dá vida e significado à experiência artística. Dessa maneira, Pape rompe com a ideia de que a arte é algo distante e estático, tornando-a uma experiência visceral e imersiva, na qual o corpo e o espaço se entrelaçam em uma dança sinuosa.

Em suma, as unidades escultóricas representam uma abordagem inovadora do espaço artístico, desafiando as fronteiras da escultura tradicional e convidando o público a repensar sua relação com o ambiente e exploram a dinâmica espacial, incorporam o contexto urbano e ressaltam a importância da interação entre o espectador e o espaço envolvente agora incorporado em obras contemporâneas.

## Referências

ALVARADO, Daisy Valle Machado de. **Figurações Brasil anos 60**: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural / Edusp, 1999.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Trad: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

BRETT, Guy. “A lógica da teia”. **Gávea de Tocaia**: Lygia Pape. Brasil: Cosac & Naify, 2000, pp. 304-314.

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

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

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

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.

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

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

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