

a

ç

ã

o

lygia pape

d

e

n

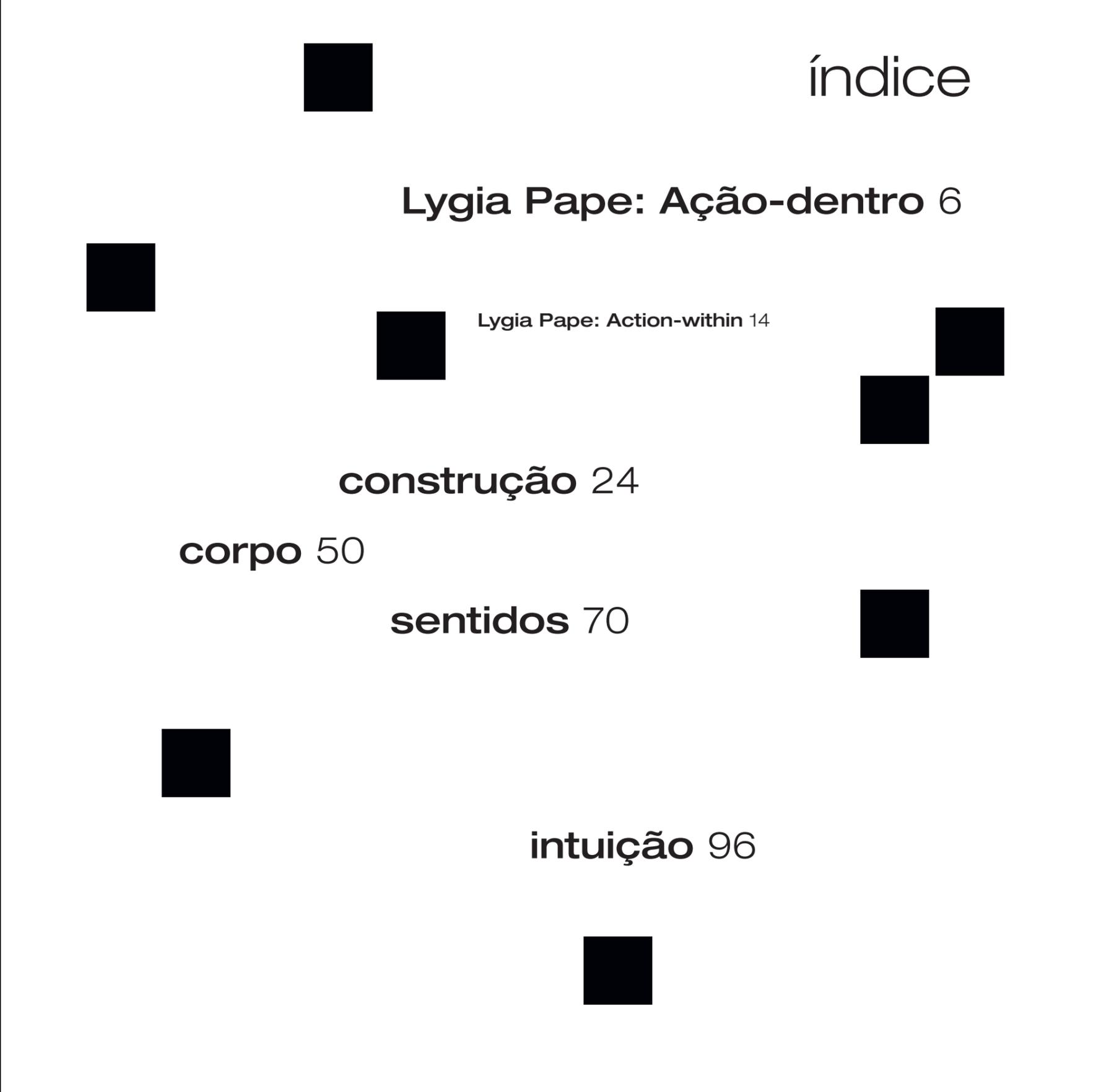
t

r

o

açã
o ro
lygia pape t n
de

d r n
o a
e ç ão
dent a d
o r o
r t
n ç ã



“Não existe
a obra como
um objeto
acabado e
resolvido,

mas

a alguma coisa

permanente,
presente,
sempre
soas...
no interior
sempre

a d r n t ç o e r ã a o d e n ç d d o ç d t r o e n r o

Lygia Pape: Ação-dentro¹

Ana Avelar
Laura Rago

Construção, corpo e sentidos são os eixos desta individual dedicada à obra de Lygia Pape (1927-2004²) cuja proposta é destacar a tensão permanente entre a geometria das estruturas e a energia do corpo como força motriz de sua pesquisa artística.

Dado o recorte específico da mostra, tais elementos norteiam nossa reflexão, conectando formas e imagens, estímulos sensíveis, exploração cromática e espacial, pensamento construtivo e experiência corpórea. Ao observar as obras em diálogo não-cronológico, mostra-se o processo de criação circular de Pape, revelando a coerência das redes de ligação entre dispositivos artísticos de naturezas apenas aparentemente díspares.

O momento inicial da experiência abstrato-geométrica e de viés concretista, ainda nos anos 1950, vivida no âmbito do Grupo Frente liderado por Ivan Serpa, oferecia um espaço de liberdade em relação às concepções mais estritas da arte concreta daquele período, exercida e difundida sobretudo por artistas como Max Bill. Associadas a movimentos vanguardistas do início do século 20, circulavam ideias de perspectivas racionalistas da arte, ao mesmo tempo, continham também visões utópicas sobre o impacto social do fazer artístico, como o Construtivismo Russo, a Bauhaus e o De Stijl. Embora em termos históricos diferissem conceitualmente, essas referências eram filtradas e nuançadas pelas lentes do ambiente local, seja por artistas mentores, como Serpa, seja por críticos, como Mário Pedrosa, a voz teórica mais influente do contexto.

Entre as ideias que fomentavam o debate abstrato-geométrico e concretista, os princípios da Gestalt, uma teoria da percepção também conhecida como “psicologia da forma”, ofereciam diretrizes claras que podiam ser aplicadas diretamente na produção imagética. Entretanto, ao longo da década, parte dos artistas envolvidos nessa pesquisa geométrica absorveram outras teorias, privilegiando o pensamento estético da filósofa estadunidense Susanne Langer (1895-1985) e da fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty³ (1908-1961), provavelmente introduzidos por Pedrosa, um pensador autocrítico preocupado em atualizar-se diante dos fluxos da arte contemporânea.

Noções de um campo expandido do significado aliado a aspectos sensíveis e emocionais da experiência humana, via Langer, e a ênfase no corpo e na sensibilidade como fonte legítima do conhecimento, via Merleau-Ponty, são filtrados pela obra de Pape, promovendo um destaque na experiência sensorial, que frequentemente aparece em tridimensionais nos quais se alternam cheios e vazios. Assim, a vivência do corpo soma-se às estruturas construtivas que, embora regidas por uma base conceitual de organização e planejamento, canalizam a ação para o indivíduo. Seria um espírito de geometria encontrando uma mente intuitiva, diriam comentadores.⁴

O método composicional utilizado nos *Tecelares* (1955-1959)⁵, por exemplo, mostrava o caráter investigativo e pouco convencional do pensamento de Pape aparente no modo como a artista se apropria da técnica de gravura em madeira. Com poucas ferramentas e aproveitando a textura e os veios do suporte, a artista

1. O trecho a seguir inspirou o título da exposição, compreendendo como a artista intenciona provocar o outro para a ação. “No início, fiz parte do movimento concreto carioca. Depois parti para atividades que envolviam objetos colhidos no cotidiano ou reproduzíveis por qualquer um, mas que continham cargas semânticas específicas. [...] Explico: qualquer interessado pode repetir essas propostas, manipulá-las, e alertar-se para algo que eu entranhava nelas – e aí está a chave nova: o objeto deixa de ser somente um fetiche cultural, rejeita uma idolatria de obra de arte como única fonte de atenção e transforma-se em ferramenta de ação-dentro” (PAPE, 2012b, p.209).

2. A fortuna crítica acerca da obra de Lygia Pape e sua trajetória é expressiva. Entre comentadores e comentadoras, destacamos Pauline Bachmann, Ivana Bentes, Guy Brett, Márcio Doctors, Briony Fer, Paulo Herkenhoff, Frederico Morais, Adele Nelson, Luiz Camillo Osório, Mário Pedrosa, Paulo Venancio Filho, Talita Trizoli, Vanessa Rosa Machado e Marcela Antunes de Souza, entre outros e outras, além de Hélio Oiticica, interlocutor fundamental para as ideias de Pape.

3. ALVIM, 2007.

4. HERKENHOFF, 2022, p.121.

5. Briony Fer (2022, p.167-175) argumenta que os *Tecelares* seriam algo entre tecelagem e xilogravura, como aponta o neologismo do nome. A escolha por um meio tradicional como a xilo, na visão de Fer, permitia que Pape utilizasse tecnologias artesanais tradicionais para explorar a abstração geométrica. A autora defende que os *Tecelares* eram relevantes porque reuniam abstração e uma relação profunda com o entorno da artista. No texto *Gravura: Depoimento de Lygia Pape* (1959), a artista revela que o uso da gravura, enquanto meio de expressão, se deve à realização de uma ideia através dos meios gráficos. Para ela, a intuição rege a criação. “Uso formas geométricas, quase sempre, por sabê-las mais distante de qualquer alusão ao mundo exterior, e logicamente mais expressivas por si mesmas” (PAPE, 2012a, p.85-87).

explora as possibilidades de construção da forma no espaço. As estampas presentes nesta exposição revelam a ambiguidade entre a integração orgânica, própria do material, e o agir mecânico de Pape, no qual linhas e curvas cavadas em um gesto único e controlado produzem pretos e brancos⁶ (os cheios e vazios, a ausência de luz e a luz). Chama também a atenção como subverte o conceito de reprodução na gravura, que subsidiava, para muitos gravadores, o engajamento social proporcionado pelas tiragens que podiam ser distribuídas, bem como comercializadas. Os *Tecelares* costumam ser únicas; não só porque a artista parecia intuir que o processo de reprodutibilidade poderia ser ineficaz naquilo que prometia, mas também porque prestavam-se, para ela, como fonte de pesquisa de uma visualidade singular.

No entender de Pape, trabalhos posteriores à década de 1950 traziam associações, sentimentos e conhecimentos específicos relativos a uma palavra ou expressão – ao que ela se referia como “cargas semânticas”⁷ – observáveis tanto nas posições performativas, como nos dispositivos desenvolvidos com materiais e objetos colhidos no cotidiano. Nessas propostas, a situação ou o objeto impulsionam a transformação do outro, tornando-se ferramenta de “ação-dentro”. É assim que, para ela, o objeto artístico ao encontrar o sujeito transmuta-se em “sujeito”, despindo-se de seu caráter mágico e levando-o à perda da aura, quando abandona sua condição de artefato de raridade e valor intrínsecos.

Composições nas quais cada indivíduo é, a um só tempo, singular e integrante de uma comunidade, aparecem estruturadas pela grade modernista. Elementos geométricos em *Livro dos Caminhos* (1963/1976)⁸ são substituídos por corpos humanos e animais, como em *Divisor* (1968) e *Caixa de Baratas* (1967).

Enquanto o corpo se desloca em direções diversas, o olhar, paulatinamente, percebe a projeção das sombras pelos volumes arquitetônicos no *Livro dos Caminhos*⁹ (volumes brancos se projetam da superfície do suporte, arranjados numa grade imaginária e imprevisível com superfícies pintadas de preto, evocando a vista aérea de uma metrópole). Vaga-se por trajetórias sem começo nem fim; não há percursos estabelecidos, tampouco traçados simétricos entre um ponto e outro do deslocamento. Enquanto isso, em *Divisor*, o protagonismo do corpo, em sua experiência relacional e coletiva, desorganiza a geometria, simultaneamente a geometria reorganiza o corpo. Um que se move, afeta seu vizinho; entretanto, se compreendido o poder mobilizador da atuação conjunta, é possível um rumo comum. Cada cabeça no *Divisor* faz as vezes de um dos cubos dos *Caminhos*: animadas mexem-se, conversam e riem, embora não desenvolvam movimentos exuberantes, dada a contenção do tecido único que as une. Na *Caixa*, como diz a artista, é evidente o “comportamento imprevisível de coisas vivas” – embora a estrutura impeça esses corpos de fugir, ambiguamente, limitando suas ações.¹⁰ Nessa direção, são desenvolvidas as séries de outros “livros” polissêmicos, como o *Livro do Tempo* (365 unidades-páginas de madeira

pintada sugerem a passagem de um ano) e mesmo *Silencioso* (instalação-escultura), apresentados nesta mostra. Unidades ou esculturas tridimensionais com ou sem palavras, feitas de formas e cores. Um conjunto, que pode ser definido como uma instalação ou um poema – sem verso ou estrofe –, composto por peças soltas, podendo ser arranjadas conforme a intuição de seus operadores. Permitem uma narrativa livre, sendo que as histórias surgem a partir de quem as manipula, conferindo-lhes sentidos. Constrói-se assim uma experiência semântica ao modo de Pape¹¹: o que está dentro de mim encontra aquilo que está fora, e vice-versa, quando me disponho a agir.

Portanto, na obra de Pape, todo o corpo vê. O que é visto, é sentido. O olho lê. O olho sente.¹⁶

É assim que a ideia de obra de arte como “quasi-corpus”, para usar uma expressão latina popularizada como um neologismo pelo *Manifesto Neoconcreto* (1959), encarna o modo de ver o mundo de Pape.¹² Diante disso, a obra ganha uma natureza singular, não se estabelecendo “nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’”, tampouco reduzindo-se às relações formais de sua visualidade. Estaria próxima mesmo de um ser vivo, um “organismo estético”.¹³ A geometria estática construída apenas para o olhar dá espaço à busca intuitiva da artista, pautada pelo primado da percepção

e da organicidade: ela toma corpo com a experiência.¹⁴ Para os neoconcretos, os concretistas anteriores detinham um entendimento mecanicizado do olhar que limitava a obra de arte a seus elementos constitutivos, como tempo, espaço, forma, estrutura e cor, incentivando reações de estímulo e reflexo, que falhava em perceber o potencial transformador da subjetividade pela experiência artística. O “olho-máquina” dos concretistas deveria ser substituído pelo “olho-corpo”, um órgão de conhecimento sensível da realidade.¹⁵

A ideia de intuição, um termo constantemente nomeado pela artista – e que ela apreende numa mescla teórica entre Gestalt e Langer e, provavelmente, a fenomenologia¹⁷ –, adquire sentido de conhecimento direto e apreensão imediata pela experiência, prescindindo de um processo de raciocínio. A intuição entra em jogo tanto na habilidade de Pape ao distribuir os componentes de cada dispositivo artístico, como na vivência do trabalho pelos públicos, enquanto a estrutura construtiva garante que seja possível dar forma a algo. É assim nos *Livros*, nos quais a narrativa acontece quando

6. “Eu me propus certas questões dentro do projeto construtivo e que só chamava aquilo de gravura porque eu trabalhava com a madeira, mas usava uma única forma, uma única faca para cortar tudo. Eu não queria efeitos especiais de luz, inclusive comecei a abrir o negro porque na gravura em madeira você consegue a luz com o corte da madeira... o oposto do metal. 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” (PAPE, 1998, p.9-10).

7. Na série *Livro do Tempo*, por exemplo, o conceito semântico fica explícito quando a artista constrói uma narrativa visual sem o uso de palavras e números. Partindo da imagem, Pape entendeu que conseguiria comunicar sua ideia poética semantizando a forma (PAPE, 2012, p.209).

8. As obras sem título, em têmpera sobre madeira, com quadrados vermelhos e linhas pretas que brincam em diferentes direções, na exposição, são justapostas a fotos do *Balé Neoconcreto II* (1959/2000) e do vídeo *Trio do embalo maluco* (1968). Nessas imagens é possível notar claramente como corpos fazem as vezes de elementos geométricos, compondo entre si relações formais nas quais o caráter simbólico-social ganha importância.

9. Interessante pensar como o *Balé Neoconcreto I* (1958) antecipa a presença efetiva do corpo do outro na operação das formas geométricas. Como escreve o crítico inglês Guy Brett, ao vestir bailarinos com estruturas geométricas para realizar as coreografias “as convenções da ‘arte viva’ foram usadas para dramatizar a dicotomia entre a geometria e o orgânico” (BRETT, 2000, p.306).”

10. Doctors (2012, p.243) entende que o “sujeito da enunciação [em Pape] é constituído por uma pluralidade discursiva”, isto é, embora a artista proponha ideias dentro de uma estrutura material, ao mesmo tempo, há camadas subterrâneas que dizem respeito a percepções interpretativas da situação. A *Caixa das Baratas* revela essa ambiguidade ao trazer insetos abjetos para dentro de um objeto musealizável.

11. “Cada um, à sua maneira, artistas e poetas, procuravam recriar o livro. Não só o objeto, mas sua escrita, sua estrutura, seu conteúdo, sua relação com o leitor; o mito livro e seu lugar na cultura”, comenta Paulo Venancio Filho (2012, p.207) sobre a busca por definições do objeto por parte da arte brasileira do final dos anos 1950.

12. GULLAR, 1977, p.80.

13. Idem, p.82.

14. “Não existe a obra como um objeto acabado e resolvido, mas alguma coisa sempre presente, permanente no interior das pessoas” (PAPE *apud* DOCTORS, 2012, p.75).

15. Os neoconcretos antecipavam uma crítica ao centrismo do olhar, que aprenderam com Langer ainda na década de 1950. O tema ganhará espaço no contexto da arte contemporânea, em décadas posteriores (BACHMANN, 2022, p.194).

16. Oitícica se refere a essa característica como “uma busca [de Pape] da consciência sensorial direta do ato de ver, ou de sentir pelo tato – o intelecto desafiando a si mesmo” (OITICICA *apud* BRETT, 2000, p.304)

17. O crítico Mário Pedrosa, figura influente na troca teórica com Lygia Pape, nos anos 1950, escreveu sobre como a intuição rege o conhecimento e a compreensão formal, a partir da leitura que faz do livro “*Sentimento e Forma*”, da filósofa estadunidense Susanne Langer. Nessa direção, Pedrosa absorve o entendimento de Langer sobre a Gestalt, que nomeia como “intuição” aquilo que sentimos diante de relações formais como distintividade, correspondência, contraste e síntese, entre outras. Ver: PEDROSA, Mário. “Das formas significantes à lógica da expressão”, em *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1986.

o corpo brinca com “quasi-corpus”, lê as formas e constrói histórias.¹⁸ Nos relevos é evidente um percurso aberto pelos elementos, possibilitando que se entre e saia sem a determinação de onde começa ou termina uma trajetória.

É a intuição que aparece mesmo nos *Amazoninos* – títulos evocativos da herança cultural e da particularidade natural de nossa realidade geográfico-política – nos quais o jogo é livre, partindo-se de uma espécie de tabuleiro onde podem-se combinar e recombinar as peças. Nestes, inverte-se a natureza densa e pesada das chapas de ferro, equilibrando pesos e curvas e assumindo formas orgânicas que aparentam leveza – como se flutuassem no ar. Fugindo ao lugar-comum de imagens sobre a realidade amazônica, principalmente difundidas pela mídia, as obras operam na dualidade entre a solidez do material e a aparente fragilidade da forma. Ao mesmo tempo, a relação com o título faz a monumentalidade dos relevos e a abundância dos elementos aludirem à imponência da floresta, enquanto suas formas sugerem aproximações visuais com a flora amazônica.

Em todos, Pape visa desencadear posturas – com o corpo desenhando linhas invisíveis no espaço –, mais do que conduzir ações.¹⁹

No entanto, nada disso ocorrerá se a ação do indivíduo não compuser com o objeto um único ente. Assim, é imprescindível a estrutura dos dispositivos para que essa relação com o outro aconteça.

Em *Ovo* (1967), por exemplo, o cubo forrado de plástico ou papel faz as vezes de um abrigo, que tanto é acolhedor – oferecendo alguma resistência em relação ao mundo – , como precisa ser rompido para que o corpo se liberte – como escreve o artista Hélio Oiticica.²⁰ Mistura-se dentro e fora, interno e externo, privado e público. O cubo que contém o corpo não é duro; feito de membrana, como a pele, pode ser rasgado com relativa facilidade. Essa imagem de um despertar, de um dar-se conta, vai se repetir em diversos trabalhos, como no vídeo *Trio do Embalo Maluco* (1967), quando três percussionistas rompem a fragilidade da estrutura, projetando-se do interior dos “ovos”²¹ ao tocar ritmos de samba nos instrumentos que portam.

Esse encontro de caráter simbiótico, no qual o corpo do indivíduo é visto como fonte de sentidos, sugere a imagem de uma revolução interna, como um despertar de sensações. É assim que Pape integra o corpo como propulsor no espaço social: ela oferece direções e exerce influência no modo como a ação pode se dar. Chamando ao movimento, a artista provoca-nos para uma atuação política.

“Desenvolvi o projeto no nível de uma ‘epidermização’ de uma ideia: o sensorial como uma forma de conhecimento e consciência”, diz Pape sobre o sensível em seu processo de trabalho.²² Embora a citação sirva para descrever a estratégia de várias das obras mencionadas, refere-se ao projeto *Eat Me: a gula ou a luxúria?* (1975), relacionado à serigrafia em metal presente nesta exposição. Trata-se de um projeto porque, inicialmente descrito em texto, desdobra-se em outros suportes, como vídeo-performance e objetos. Dois eixos podem ser salientados em *Eat Me: a gula ou a luxúria?* 1) um comentário sobre a objetificação da mulher em face ao desejo

masculino em “moldes patriarcais”,²³ como ela descreve e 2) o tratamento do tema modernista brasileiro por excelência, a Antropofagia, que se confunde com a sensualidade da imagem, embora ambigualmente apresente também o poder deglutidor da parte que é consumida.²⁴ Uma “fome antropofágica” caracteriza, para Pape, a relação entre a cultura estrangeira e a brasileira evidenciando-se na arte contemporânea desse momento e com a qual ela se identifica.²⁵

Essa intrincada complexidade experimental com suportes e linguagens variados não apaga a estratégia operacional entre geometria econômica e corporeidade que subjaz na obra de Pape.²⁶ Ao realizá-la, pode empregar materiais baratos quando é o que há disponível – papel, cartão, plástico –, ou efêmeros, como alimentos escolhidos minuciosamente por suas dimensões simbólicas.²⁷ Quando metais brilhantes estão disponíveis, cujo aspecto simula serem valiosos, recebem linhas sutis (sua atuação como designer gráfica confirma a centralidade da linha para sua prática), como nos *Volantes*, de final dos anos 1990. Neles, o material evoca uma preciosidade que, associada à elegância da forma, sugere um objeto de luxo. Formas-móviles arredondadas penduram-se de cubos delineados ou parecem-se com escadas, que não nos conduzem nem para cima, nem para baixo, fugindo ao sentido metafórico desses objetos como símbolos de ascensão espiritual. Misteriosa é a presença da peruca

sintética de cabelos cacheados sobre um dos degraus, sugerindo associações de raça e gênero à estrutura metálica.

Vazadas como o *Volante* cúbico, as esculturas da série *KV256* (1961-1998), menos analisadas pelos comentaristas, sondam o dentro e o fora, tópico recorrente na obra da artista. Em sua materialidade e disposição sobre o solo, lembram o design de torres de transmissão, cujos padrões quadriculares e triangulares projetam sombras no chão sobre o qual se apoiam. Tendo em vista como Pape observa o entorno de seu cotidiano, incluindo-o, por vezes, de maneira explícita, transformado em elementos geométricos que contêm em si mesmos significados sociais, aventamos que as iniciais *KV* possam dizer respeito à tensão que caracteriza a troca de energia entre os corpos. Diante das mudanças na estrutura urbana, a artista propunha novas formas de interação e apropriação dos espaços.

Essas imagens “vivas” alimentavam de tal modo a pesquisa artística de Pape²⁸ que as vemos nas peças do *Livro da Criação* (1959-1960), ao serem distribuídas em circunstâncias urbanas; nos *Espaços Imantados* (1968/2011), situações apropriadas por meio da observação de artistas ambulantes nas ruas, e nas aulas do curso de arquitetura na universidade, quando pesquisava as construções habitacionais características dos morros cariocas – onde viviam homens-inventores abrigados pelas cores de suas casas.²⁹

18. “Linguagem não-verbal determinando uma narrativa verbal” (PAPE *apud* DOCTORS, 2012, p.75).

19. Esse desenho invisível das trajetórias parece ganhar materialidade com as *Ttéias*, grosso modo, instalações caracterizadas por linhas douradas tensionadas do chão ao teto, formando redes de médias e grandes dimensões. A série começou a ser produzida a partir da segunda metade dos anos 1970.

20. “OVO não tem lugar como algo estático no espaço e no tempo: é processo: vital e inconclusivo: limite entre o feito e o não feito: limite que revela o que é de natureza diversa da aparência: um resvalo em que corpo-objeto-ambiente tangenciam *[sic]* assintoticamente” (OITICICA, 2012, p.252).

21. Segundo a artista, “o trabalho eram ovos, quer dizer, cubos de madeira com 80 cm de aresta, estrutura desmontável, cobertos com uma película de plástico azul, vermelha e branca. Você entrava dentro daquele ovo, pois havia embaixo uma face aberta, você rompia a película-pele e nascia [...]”. No Apocalipopótese [atividade criada por Hélio Oiticica, ocorrida no Rio de Janeiro, dentro da programação do evento Arte no Aterro, organizada por Frederico Moraes, em 1968] eu apresentei o trabalho com sambistas [...]. Quando fui fotografar o trabalho, os três sambistas eram o Hélio Oiticica, o Nildo da Mangueira e o Santa Teresa, e o Hélio batizou a transação de Trio do Embalo Maluco” (PAPE, 1983, p.46).

22. PAPE *apud* BRETT, 2000, p.304.

23. Numa crítica aos papéis sociais e à estrutura patriarcal da sociedade brasileira, Pape revela nesta obra sua posição frente à relação entre obra de arte e consumo. “[...] Os elementos consignados para este projeto referem-se à mulher-objeto e seu uso no consumo: fruto codificado de um comportamento intestino cultural. Comportamento que impregna a visão da sociedade de consumo de massa em moldes patriarcais [...]”, comenta a artista (PAPE, 1976, p.22).

24. Mesmo nos vídeos, a estrutura “construtiva” encontra um movimento molecular – indivíduos se agitam dentro da contenção da tela, como na pintura. Para uma análise aprofundada sobre filmes e vídeos, ver: BENTES, 2012, p.333.

25. Em sua dissertação de mestrado *Catiti Catiti, na terra dos Brasis*, cujo título faz referência a um trecho do *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade, Pape pesquisa, entre outros assuntos, como as referências culturais moldam nossa identidade, não apenas como um conceito superficial ligado às raízes brasileiras ou ao folclorismo, mas como uma expressão da nossa “fome antropofágica”. É com esse pensamento que apreciava positivamente o movimento construtivo brasileiro “como uma experiência bem-sucedida de deglutição da cultura estrangeira”. Segundo Pape, “como bons descendentes dos povos primeiros dessa terra dos brasis – os tupinambá – devoraremos tudo, deglutiremos todos os bispos sardinha que encontrarmos, e devolveremos, ou melhor, já começamos a devolver, há muito, nossa profunda fúria de criação nova” (PAPE, 1980, p.4).

26. Guy Brett comenta algo semelhante: “Se colocássemos lado a lado imagens de duas obras de Lygia Pape – *Ttéia quadrada* (primeira versão, 1976) e *New House (Casa nova)*, uma das suas últimas instalações (2000) –, o contraste entre elas seria quase chocante [...]”. Ambas as cenas transmitem a mesma convicção, e cada uma delas é tão típica da artista como a outra. Construção rivaliza com destruição. Numa interpretação mais ampla, há na obra de Pape uma identificação igual e uma simultânea imersão na realidade cósmica, no universo, no infinito e na crueza, no âmago da vida social e material do ser humano na terra” (BRETT, 2012, p.255).

27. Conta-se que foram planejados ventiladores para o *Divisor* que deveriam ser posicionados embaixo do tecido, porém o orçamento para a performance não foi suficiente para cobrir esses custos. A própria explicação de Pape sobre a escolha da xilogravura indica como trabalhava com aquilo que fosse acessível para ela.

28. “[...] eu ando muito, sempre olhando as coisas e me interessando por muitas delas. Assim, me alimento visualmente” (PAPE *apud* SOBRAL, 2024, p.136).

29. “O morador que vive o espaço interno é o mesmo que se expressa com rigor e brutalidade para fora, gesto franco de vestir-se de cor. Essa concretude de verdes, amarelos, rosas e vermelhos, formam um bloco sólido, geometrizador onde se recolhe o homem-inventor. Esse homem fala aos berros da sua vontade de cor. Ele imprime ao olho, sua marca e sua presença. Seu corpo guarda e é guardado pela cor” (PAPE, 1980, p.67).

Ao decodificar a realidade, Pape utilizava recursos gráficos para apreender conjunturas muito diversas – violentas, até mesmo – ao filtrá-las por meio de uma ordenação da experiência. Graficamente, o mundo se encaixa em seus esquemas nos quais elementos verbais e visuais formam totalidades.

Como ela mesma sugere, a obra de arte não seria a ilustração de uma ideia, porém seu significado está lá, mesmo que não aparente.³⁰ É assim em *Crime e Castigo* (s.d.)³¹, na qual os objetos retirados do cotidiano, *ready-mades*, por assim dizer, podem remeter tanto à ideia de punição como de purificação diante das noções cristãs de pecado e redenção – lembrando pias batismais, as quais parecem suspensas por cordas enodadas. No lugar habitualmente ocupado pela água, tinta vermelha preenche as cubas brancas. Esses dispositivos transmutam-se em veículos de significado, podendo sugerir uma reflexão sobre a condição humana e nossos impulsos, explorando as ramificações psicológicas e morais de nossas escolhas e ações. Embora a composição seja sintética na organização e distribuição de seus elementos, provoca reflexões sobre o certo e o errado, o perdão e a punição, auxiliada pelas palavras nomeadas em seu título e nos objetos.

A associação entre palavra e imagem repete-se na instalação *Sedução II* (1999), na qual os verbos conjugados “vai” e “vem” em branco são colocados sobre um fundo preto, alternando-se num movimento vertical.³² A expressão *vai e vem* ou *vaivém*, corrente na língua portuguesa,

diz respeito a um ir e vir de pessoas, ao movimento oscilatório de objetos, como uma rede ou uma cadeira de balanço. Lembra ainda a inconstância da existência. Con-tida na frase da artista: “o que conta é a percepção mes-ma, mais rica – para sempre, porque o objeto se transfere inexoravelmente para um vai e vem – dentro-e-fora-dentro: um sujeito”³³ –, a expressão, dividida em duas partes, executa o movimento que sugere. Elementos visuais e palavras recebem tratamento equiparável, aproximando-os semanticamente nessa obra em que Lygia Pape explora mídias tecnológicas contemporâneas, aspecto ainda pouco estudado de sua última produção.³⁴ Afinada com a atualização dos meios, mantém a ordenação geo-métrica que tanto **gera** como **é** carga semântica. O olho-corpo é atraído pelo dispositivo, move-se intuitivamente em direção a ele. Desse encontro decorre um entrosamento magnético entre entes de diferentes espécies.

Referências

ALVIM, Mônica Botelho. *Ato artístico e ato psicoterápico como Experimentação: diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia*. Tese (Doutorado em Psicologia). Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, 2007. Disponível em: http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/6582. Acesso em: 6 mar. 2024.

AMARAL, Aracy. (coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

____. *Arte para quê?* A Preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984.

BACHMANN, Pauline. In: *Lygia Pape: the skin of all*. Org. Susanne Gaensheimer e Isabelle Malz com textos de Pauline Bachmann, Briony Fer, Paulo Herkenhoff, Cécile Huber, Paula Pape, Luiza Proença, Tania Rivera, Michelle Sommer e Felipe Scovino, Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2022 (catálogo de exposição).

BENTES, Ivana. Caos-construção: o formal e o sensorial no cinema de Lygia Pape. In: *Lygia Pape: Espaço imantado*. Curadoria de Manuel J. Borjas-Víllel e Teresa Velázquez; textos de Paulo Herkenhoff [et al.]. São Paulo: Pinacoteca, 2012 (catálogo de exposição).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRETT, Guy. A lógica da teia. In: *Gávea de Tocaia: Lygia Pape*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

____. Uma semente permanentemente aberta. In: *Lygia Pape: Espaço Imantado*, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Espaço da arte brasileira.

CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Tradução: Dr. Vicente Felix de Queiroz. 2 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Comentário Waldemar Cordeiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. Temas e debates, 5.

COSAC, Charles. *Lygia Pape: gula, luxo e luxúria*. Bien’Art, São Paulo, 2005.

DOCTORS, Márcio. A Arte de Ver pelas Frestas. O Globo, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 7 fev. 1988. In: *Lygia Pape: Espaço Imantado*, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

FER, Briony. Tecelares: work and world. In: *Lygia Pape: the skin of all*. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2022, Catálogo de exposição, 2022.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto, In: *Projeto Construtivo na Arte: 1950-1962*. Org. Aracy Amaral. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 80.

HERKENHOFF, Paulo. Lygia Pape: fragmentos. In: *PAPE, Lygia. Lygia Pape*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1995. (catálogo de exposição).

____. Lygia Pape - From the Esprit de Finesse to the joy of creating. In: *Lygia Pape: the skin of all*. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2022, Catálogo de exposição.

____. A arte da passagem. In: *Lygia Pape: Espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave*. Tradução: Ana M. Goldberger Coelho, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos; 44).

MORAIS, Frederico. *A gravura como forma de conhecimento*. O Globo, Rio de Janeiro, 21 jul. 1975. Seção Artes Plásticas.

MACHADO, Vanessa Rosa. **Lygia Pape: espaços de ruptura**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos, 2008.

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

OITICICA, Hélio *apud* BRETT, Guy. A Lógica da Teia. In: PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia: Lygia Pape*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

____. Pape: Ovo. 8/9/1973. In: *Lygia Pape: Espaço Imantado*, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

PAPE, Lygia. *Catiti catiti, na terra dos Brasis*. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1980. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/5575. Acesso em: 6 mar. 2024.

____. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

____. “Dossiê Lygia Pape” [Entrevista cedida a Paulo Venâncio Filho, Gloria Ferreira e Ronald Duarte]. In: *Revista Arte e ensaio*, pp. 7-16. Rio de Janeiro, 19 set. 1998.

____. “Gravura: Depoimento de Lygia Pape”. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 22/3/1959. In: *Lygia Pape: Espaço Imantado*, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012a, p. 85-87.

____. A Chave do Livro, 1980. In: *Lygia Pape: Espaço Imantado*, 2012b, p. 209.

____. Eat me – a gula ou a luxúria?. In: *Malasartes*, n. 2, dez. 1975-fev. 1976: 22.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. AMARAL, Aracy (Org.). *São Paulo: Perspectiva*, 1986. Coleção Debates.

RICKEY, George. *Construtivismo - Origens e Evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

SOBRAL, Divino. *Lygia Pape: tudo o homem devora*. Visualidades, Goiânia, v. 2, n. 1, 2016. Disponível em: https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/40030. Acesso em: 5 mar. 2024.

SOUZA, Marcela Antunes de. *A experiência neoconcreta através do Livro da criação de Lygia Pape (dissertação de mestrado)*: Unesp, 2020.

VENANCIO Filho, Paulo. A Recriação do Livro. In: *Lygia Pape: Espaço Imantado*, 2012.

^[1] “Mas há uma outra coisa, que é um trabalho onde o elemento verbal está de tal maneira acoplado ao visual, até vir formar uma totalidade; aí verbal e visual se confundem. Uma obra sempre tem um significado, aparente ou não. Aparente não é literário, nem é ilustração de uma ideia. Mesmo o uso da palavra é dado como elemento visual” (PAPE apud SOBRAL, 2024, p.133).

^[2] Embora o trabalho não tenha registro da data de produção, sabemos ter sido exposto na mostra “Palavreiro”, em 1997, na Funarte do Rio de Janeiro.

^[3] A pesquisadora Vanessa Rosa Machado menciona a obra Mondrian, da série Poemas Visuais, 1997, no contexto da elaboração semântica a partir do nome “Mondrian” derivando dele os termos “monde riant” – podendo ser traduzidos como “mundo risonho” (MACHADO, 2008, p.84).

^[4] PAPE, 2012, p.209.

^[5] Ao longo da carreira como artista visual, Pape escreveu poesia. Seus poemas extravasavam a palavra sobre o papel, compreendendo também dispositivos tridimensionais, como é o caso da obra Silencioso. Alguns dos poemas chamou de “dinâmicos”, nos quais, para ela, a forma transmite um sentido do poema, um significado, sendo que a palavra aparece apenas no título.

açã r e n
d o r o
a t n o
e d e o
o ç t r a n d
h a n d

Lygia Pape: Action-within¹

Ana Avelar
Laura Rago

Construction, the body, and the senses are the axes of this solo exhibition dedicated to the work of Lygia Pape (1927–2004²), which aims to highlight the enduring tension between structural geometry and bodily energy as the driving force behind her practice.

Within the exhibition’s specific scope, these elements guide our reflection, connecting forms and imagery, sensory stimulation, chromatic and spatial investigation, constructivist thinking, and corporeal experience. Through a non-linear dialogue among the artworks, Pape’s circular creative process unfolds, revealing the coherence of the connections between seemingly disparate artistic devices.

In the 1950s, within Grupo Frente, led by Ivan Serpa, an abstract-geometric, concrete-leaning approach to art emerged, offering a newfound sense of freedom in contrast to the more rigid concepts of concrete art prevalent at the time, notably championed by artists like Max Bill. Drawing from early twentieth-century avant-garde movements, rationalist ideas about art circulated alongside utopian visions for its social impact, such as those seen in Russian Constructivism, Bauhaus, and De Stijl. While these references varied conceptually in historical terms, they were filtered through a local perspective, influenced by mentor artists like Serpa and critics such as Mário Pedrosa, the most influential theoretical voice of that time.

Among the ideas fueling the abstract-geometric and concrete debate, the principles of Gestalt theory, also known as the “psychology of form,” provided clear guidelines applicable to image production. However, over the decade, some of the artists engaged in geometric research embraced other theories, favoring the aesthetic thinking of American philosopher Susanne Langer (1895–1985) and the phenomenology of perception by Maurice Merleau-Ponty (1908–1961), likely introduced by Pedrosa, who was a self-critical thinker concerned with staying abreast of the currents of contemporary art.

Notions of an expanded field of meaning combined with the sensory and emotional aspects of human experience, as seen through Langer, and the emphasis on the body and sensitivity as legitimate sources of knowledge, as defended by Merleau-Ponty³, are reflected in Pape’s work, promoting an emphasis on sensory experience. This often manifested in three-dimensional works where fullness and emptiness alternate. Thus, the bodily experience complements the constructivist structures, which, while rooted in a conceptual framework of organization and planning, also direct action toward the individual. Critics might describe this as a geometric spirit meeting intuitive thought⁴.

The compositional method used in Tecelares (1955–1959)⁵, for instance, demonstrates the investigative and unconventional nature of Pape’s thinking, evident in the way she appropriates the woodcut technique. With

1. The exhibition’s title was inspired by the following quote, which illustrates how the artist aims to incite others to action. “Initially, I was part of the Rio concrete movement. Later, I engaged in activities involving everyday objects or reproducible items, each carrying specific semantic charges. [...] Let me clarify: anyone interested can replicate these proposals, manipulate them, and grasp something I embedded within them – therein lies the new key: the object ceases to be merely a cultural fetish, rejects the artwork’s idolization as the sole focus, and becomes a tool for action-within” (PAPE, 2012b, p.209).
2. The critical reception of Lygia Pape’s work and her trajectory is noteworthy. Among the critics, we highlight contributions from Pauline Bachmann, Ivana Bentes, Guy Brett, Márcio Doctors, Briony Fer, Paulo Herkenhoff, Frederico Morais, Adele Nelson, Luiz Camillo Osório, Mário Pedrosa, Paulo Venancio Filho, Talita Trizoli, Vanessa Rosa Machado, and Marcela Antunes de Souza, among others. Additionally, Hélio Oiticica stands out as a key interlocutor for Pape’s ideas.
3. ALVIM, 2007
4. HERKENHOFF, 2022, p.121.
5. Briony Fer (2022, p.167–175) argues that *Tecelares* are somewhere between weaving and woodcut, as indicated by the neologism in the title. According to Fer, by choosing a traditional medium like woodcut, Pape employed traditional artisanal techniques to explore geometric abstraction. The author contends that *Tecelares* were significant because they brought together abstraction and a deep connection to the artist’s surroundings. In the essay *Gravura: Depoimento de Lygia Pape* (1959), the artist reveals that the use of printmaking as a means of expression stems from the realization of an idea through graphic means. For her, intuition governs creation. “I use geometric forms, almost always, knowing them to be further removed from any allusion to the external world, and logically more expressive in themselves” (PAPE, 2012a, p.85–87).

minimal tools and by harnessing the material's texture and grain, the artist explores the possibilities of shaping form in space. The prints in this exhibition reveal the ambiguity between the material's inherent organic nature and Pape's mechanical action, where lines and curves carved in a single, controlled gesture produce blacks and whites⁶ (solids and voids, absence and presence of light). They also draw attention to a subversion of the concept of reproduction in printmaking, which, for many, was linked to social engagement through editions that could be distributed and sold. The Tecelares prints are often unique; not only because Pape sensed that the reproducibility process might not deliver as promised, but also because they served as a source of research into a distinctive visuality.

In Pape's view, works produced after the 1950s carried specific associations, feelings, and knowledge related to a word or expression – what she termed “semantic charges”⁷ – evident in both her performative propositions and devices assembled from everyday materials and objects. In these proposals, one situation or object drives the transformation of the other, serving as a tool of “action-within.” This is how, for Pape, the artistic object, upon encountering the subject, turns into a “sub-ject,” shedding its magical character and leading to a loss of aura as it relinquishes its status as an artifact of intrinsic rarity and value.

Compositions where each individual is simultaneously singular and part of a community are structured by the modernist grid. Geometric elements in Livro dos Caminhos [Book of Paths] (1963/1976)⁸ give way to human bodies and animals, as seen in Divisor [Divider] (1968) and Caixa de Baratas [Box of Cockroaches] (1967).

As the body moves in various directions, the gaze gradually discerns the shadows cast by the architectural volumes in Livro dos Caminhos⁹ (white blocks, their surfaces painted black, project from the surface of the support and are arranged in an imaginary and unpredictable grid, evoking an aerial view of a metropolis). These are meandering trajectories lacking both beginning and end; there are neither predetermined routes nor symmetrical paths between one point and another in the movement.

Meanwhile, in Divisor, the agency of the body in its relational and collective experience disrupts the geometry, while, simultaneously, the geometry reorganizes the body. A body in motion affects its neighbor; however, understanding the mobilizing power of collective action can lead to a common direction. Each head in Divisor assumes the role of one of the cubes in Caminhos: they move, converse, and laugh animatedly, although their movements remain restrained due to the single fabric that binds them. In Caixa, as the artist suggests, the “unpredictable behavior of living things” becomes apparent – although the structure prevents these bodies from escaping, ambiguously limiting their actions.¹⁰

In the same vein, Pape has created other polysemic series of “books”, such as Livro do Tempo [Book of Time] (featuring 365 wooden pages suggesting the passage of a year) and Silencioso [Silent] (an installation-sculpture), showcased in this exhibition. These three-dimensional units or sculptures, with or without words, are crafted from shapes and colors. The collection can be defined as an installation or a poem – devoid of verses or stanzas – composed of loose pieces that can be arranged according to the intuition of their handlers. They allow for a free narrative, with stories emerging from those who manipulate them, infusing them with meaning. Thus, a semantic experience is constructed in the style of Pape¹¹: what is inside me meets what is outside, and vice versa, when I am ready to act.

status of a living entity, an “aesthetic organism.”¹³ The static geometry, created solely for the eye, gives way to the artist's intuitive search, guided by the importance of perception and organicity: it takes form through experience.¹⁴

The neo-concrete artists criticized their earlier concrete colleagues for having a mechanistic understanding of vision, which confined an artwork to its constituent elements such as time, space, form, structure, and color. This approach provoked reactions of stimulation and reflex but overlooked the transformative power of subjectivity in artistic experience. The concrete artists' “machine-eye” was to be replaced by the “body-eye,” a sensory organ for understanding reality.¹⁵

Therefore, in Pape's work, the entire body sees. What is seen is also felt. The eye reads. The eye senses.¹⁶

This is how the concept of an artwork as a “quasi-corpus,” a term popularized as a neologism by the Neoconcrete Manifesto (1959), embodies Pape's vision.¹² The work assumes a unique nature, refusing to be categorized “as either a ‘machine’ or an ‘object,’” and transcending mere formal visual relationships. It even approaches the

The concept of intuition, a term frequently referenced by the artist – which she grasps through a theoretical blend of Gestalt and Langer, and probably phenomenology¹⁷ – takes on the meaning of direct knowledge and immediate apprehension through experience, without the need for a process of reasoning. Intuition comes into play both

6. “I posed certain questions within the constructivist project and only referred to it as printmaking because I worked with wood. However, I used a single form, a single knife to cut everything. I didn't seek special light effects; in fact, I began to open the black because in woodcut printmaking, you achieve light through the cutting of wood... the opposite of metal. The whites began to expand, to grow in such a way, and the plate itself began to leak because I started to engrave the plate in such a way that it ended up becoming sculpture. So, some matrices you would pick up and lift, and it was a kind of sculpture... an open structure” (PAPE, 1998, p.9–10).

7. In the *Livro do Tempo* [Book of Time] series, for instance, the semantic concept becomes clear as the artist constructs a visual narrative without the use of words or numbers. Starting from the image, Pape understood that she could convey her poetic idea by imbuing form with meaning (PAPE, 2012, p.209).

8. The untitled works, rendered in tempera on wood, feature red squares and black lines meandering in various directions within the exhibition. They are paired with photographs from *Balé neoconcreto II* [Neoconcrete Ballet II] (1959/2000) and the video *Trio do embalo maluco* [Crazy Rocking Trio] (1968). These visuals vividly demonstrate how bodies assume the roles of geometric elements, forming formal relationships where the socio-symbolic aspect becomes significant.

9. It is interesting to consider how *Balé Neoconcreto I* [Neoconcrete Ballet I] (1958) anticipates the active presence of the other's body within geometric forms. As noted by the English critic Guy Brett, when dancers were dressed with the geometric structures to enact the coreography, “the conventions of ‘living art’ were utilized to highlight the dichotomy between the geometric and the organic” (BRETT, 2000, p.306).

10. Doctors (2012, p.243) argues that the “subject of enunciation [in Pape] is constituted by a discursive plurality” meaning that while the artist introduces ideas within a material framework, there are also underlying layers concerning interpretative perceptions of the situation. *Caixa das Baratas* [Box of Cockroaches] illustrates this ambiguity by incorporating object insects into a museum object.

11. “Each, in their own way, artists and poets, sought to recreate the book. Not only the object itself but its writing, structure, content, and its relationship with the reader; the myth surrounding the book and its place in culture,” comments Paulo Venancio Filho (2012, p.207) on the search for definitions of the book by Brazilian art in the late 1950s.

12. GULLAR, 1977, p.80.

13. Idem, p.82.

14. “There is no artwork as a finished and resolved object but something always present, permanent within people” (PAPE cited in DOCTORS, 2012, p.75).

15. Neo-concrete artists anticipated a critique of the centrism of the gaze, which they learned from Langer as early as the 1950s. The theme would gain prominence in the context of contemporary art in subsequent decades” (BACHMANN, 2022, p.194).

16. Oiticica describes this characteristic as “Pape's pursuit of direct sensory awareness in the act of seeing or feeling through touch – the intellect challenging itself” (OITICICA apud BRETT, 2000, p.304).

17. The critic Mário Pedrosa, an influential figure in the theoretical exchange with Lygia Pape in the 1950s, wrote about how intuition governs knowledge and formal understanding, drawing from his interpretation of the book *Feeling and Form* by the philosopher Susanne Langer. In this context, Pedrosa embraces Langer's understanding of Gestalt, and that which she calls “intuition,” referring to what we feel in response to formal relations such as distinctiveness, correspondence, contrast, and synthesis, among others. See: PEDROSA, Mário. “Das formas significantes à lógica da expressão”, em *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1986.

in Pape's adeptness at arranging the components of each device and in the audience's experience of the work, while the constructivist structure ensures the feasibility of giving shape to something. This is evident in her Books (Livros), where the narrative unfolds as the body interacts with the "quasi-corpus," reads the forms, and build stories¹⁸. In the reliefs (Relevos), a clear path is created by the elements, allowing entry and exit without the predetermination of a start or end point.

This intuition is evident in Amazoninos – whose title evokes our cultural heritage and the unique natural features of our geographic and political reality. Here, the play is unrestricted, starting from a kind of board where pieces can be combined and recombined. In these pieces, the dense and heavy nature of iron plates is reversed; weights and curves are balanced, assuming organic forms that appear light – as if floating in the air. Diverging from the commonplace images of the Amazonian reality, mainly disseminated by the media, these works operate within the duality between the solidity of the material and the apparent fragility of the form. Additionally, their title evokes the monumentality of the reliefs and the abundance of elements, alluding to the grandeur of the forest, while their forms suggest visual resemblances to the Amazonian flora.

In all of them, Pape aims to elicit postures – with the body tracing invisible lines in space – rather than to direct actions¹⁹.

However, none of this can unfold unless the individual's action merges with the object into a single entity. Hence, the structure of the devices is essential for this relationship with the other to occur.

In Ovo [Egg] (1967), for instance, the cube covered in plastic or paper serves as a shelter, both welcoming – offering some resistance to the world – and needing to be breached for the body to be liberated – as artist Hélio Oiticica writes²⁰. It blurs inside and outside, interior and exterior, private and public. The cube containing the body is not rigid; it is made of a membrane, like skin, and can be torn relatively easily. This image of awakening, of becoming aware, recurs in various works, such as in the video Trio do Embalo Maluco [Crazy Rocking Trio] (1967), where three percussionists shatter the fragility of the structure, projecting themselves from inside the "eggs"²¹ while playing samba rhythms with the instruments they carry.

In this symbiotic encounter, where the individual's body serves as a source of meaning, there is a suggestion of an internal revolution, akin to an awakening of sensations. This is how Pape integrates the body as a driving force in the social space: she provides direction and shapes the way action unfolds. By summoning movement, the artist urges us towards political engagement.

"I developed the project at the level of an 'epidermization' of an idea: the sensory as a form of knowledge and awareness," says Pape about the sensory aspect of her working process.²² While the quote describes the

strategy behind several mentioned works, it specifically refers to the project Eat Me: a gula ou a luxúria? [Eat Me: Gluttony or Lust?] (1975), related to the silkscreen on metal in this exhibition. It is termed a project because, initially described in text, it unfolds into other mediums such as video performance and objects. Two main aspects stand out in Eat Me: 1) a commentary on the objectification of women in the face of male desire within "patriarchal molds,"²³ as the artist herself describes it; and 2) the treatment of the Brazilian modernist theme par excellence, Anthropophagy, which blends with the sensuality of the image while ambiguously presenting the devouring power of the consumed party.²⁴

An "anthropophagic hunger" characterizes, for Pape, the relationship between foreign and Brazilian culture, which is evident in contemporary art of that time with which she identifies.²⁵

This intricate experimental complexity with various supports and languages does not diminish the operational strategy between economical geometry and corporeality underlying Pape's work.²⁶ In executing it, she may utilize inexpensive materials when available – paper, cardboard, plastic – or ephemeral ones, such as carefully selected food for their symbolic aspects.²⁷ When shiny metals are available, with their appearance suggesting value, they are given subtle lines (her work as a graphic designer confirms the centrality of the line to her practice), as seen in Volantes from the

late 1990s. Here, the material evokes a preciousness that, combined with formal elegance, suggests a luxury object. Rounded mobile forms hang from outlined cubes or resemble stairs that neither lead up nor down, subverting the metaphorical significance of these objects as symbols of spiritual ascent. There is a mysterious presence of a synthetic wig with curly hair on one of the steps, suggesting associations of race and gender with the metallic structure.

Perforated like Volantes, the sculptures from the KV256 series (1961–1998), which have received less attention from critics, delve into the themes of inside and outside, recurrent in the artist's work. In their materiality and arrangement on the ground, they evoke the design of transmission towers, with their grid and triangular patterns casting shadows on the ground beneath them. Considering Pape's observation of her everyday surroundings, sometimes explicitly incorporating them into geometric elements imbued with social meanings, we speculate that the initials KV may relate to the tension inherent in the exchange of energy between bodies. Responding to shifts in urban structure, the artist proposes new forms of interaction and space appropriation.

These "lived" images so deeply fueled Pape's practice²⁸ that we see them in works such as Livro da Criação [Book of Creation] (1959–1960), which were distributed in urban settings; in Espaços Imantados [Magnetized Spaces]

18. "Non-verbal language shaping a verbal narrative" (PAPE apud DOCTORS, 2012, p.75).

19. This invisible drawing of trajectories seems to take on a material form with Ttéias, installations characterized by taut golden lines extending from floor to ceiling, creating networks of medium and large dimensions. The series began to be produced in the second half of the 1970s.

20. "OVO [Egg] does not have a fixed place in space and time; it is a process: vital and inconclusive, it is the limit between the made and the unmade, a boundary that reveals that which is of a nature other than appearance, a slip where the body-object-environment tangentially converge asymptotically" (OITICICA, 2012, p.252).

21. According to the artist, "the work consisted of eggs, which were essentially wooden cubes measuring 80 cm on each side, collapsible structures covered with a film of blue, red, and white plastic. You entered inside that egg because there was an open face underneath; you ruptured the film-skin, and you were born [...]. In the *Apocalipopótese* [an event created by Hélio Oiticica, which took place in Rio de Janeiro, as part of *Arte no Aterro*, organized by Frederico Morais in 1968], I presented the work with samba dancers [...]. When I went to photograph the work, the three samba dancers were Hélio Oiticica, Nildo da Mangueira, and Santa Teresa, and Hélio named the event *Trio do Embalo Maluco*" (PAPE, 1983, p.46).

22. PAPE apud BRETT, 2000, p.304.

23. In a critique of social roles and the patriarchal structure of Brazilian society, Pape reveals her stance on the relationship between artwork and consumption in this work. "[...] The elements in this project relate to the woman-object and her use in consumption: the codified fruit of a cultural intestinal behavior, a behavior that permeates a society of mass consumption within patriarchal molds [...]," comments the artist (PAPE, 1976, p.22).

24. Even in the videos, the "constructivist" structure encounters a molecular movement – individuals stir within the containment of the screen, as if in a painting. For an in-depth analysis of films and videos, refer to: BENTES, 2012, p.333.

25. In her masters dissertation *Catiti Catiti, na terra dos Brasis* [Catiti Catiti, in the land of the Brasils], whose title refers to a passage from Oswald de Andrade's *Manifesto Antropofágico*, Pape explores, among other subjects, how cultural references shape our identity, not merely as a superficial concept linked to Brazilian roots or folklore but as an expression of our "anthropophagic hunger." From this perspective, she views the Brazilian constructivist movement positively, considering it "a successful experience of devouring foreign culture." Pape sees Brazilians as descendants of the first peoples of this land, the Tupinambá, arguing that: "we will devour everything, swallow every bishop we find, and we will give back, or rather, we have long since begun to give back, our deep fury for new creation" (PAPE, 1980, p.4).

26. Guy Brett remarks on something similar: "If we were to juxtapose images of two works by Lygia Pape – *Ttéia quadrada* (first version, 1976) and *New House* [Casa nova], one of her latest installations (2000) – the contrast between them would be almost startling [...]. Both scenes convey the same conviction, and each is as typical of the artist as the other. Construction competes with destruction. In a broader interpretation, there is an equal identification in Pape's work and a simultaneous immersion in cosmic reality, in the universe, the infinite, and the rawness, at the core of human social and material life on Earth" (BRETT, 2012, p.255).

27. It is understood that fans were planned for *Divisor* [Divider], which were supposed to be positioned under the fabric. However, the budget for the performance was not sufficient to cover these costs. Pape's explanation about the choice of woodcut indicates how she worked with what was accessible to her.

28. "[...] I walk a lot, always looking at things, and I'm interested in many of them. Thus, I visually nourish myself" (PAPE apud SOBRAL, 2024, p.136).

(1968/2011), *representing situations appropriated through the observation of street artists; and in the artist’s architecture classes at university, where she researched the typical housing constructions of Rio’s hillsides – where men-inventors lived sheltered by the colors of their homes.*²⁹

When decoding reality, Pape used graphic resources to grasp very diverse – even violent – situations, filtering them through an ordering of experience. Graphically, the world fits into her schemes, in which verbal and visual elements form totalities.

*As she suggests herself, the work is not merely an illustration of an idea, but its meaning is there, even if not immediately apparent.*³⁰ *This is evident in Crime e Castigo [Crime and Punishment] (undated)*³¹, *where everyday objects – ready-mades, as it were – evoke notions of both punishment or purification in the face of Christian concepts of sin and redemption – evoking baptismal fonts suspended by knotted up ropes. Instead of water, red ink fills the white basins. These devices turn into carriers of meaning, prompting reflection on our human condition and impulses, exploring the psychological and moral ramifications of our choices and actions. Although the composition is synthetic in the organization and distribution of its elements, it prompts reflections on right and wrong, forgiveness and punishment, aided by the words named in its title and the objects themselves.*

Lygia Pape, 1968

29. “The inhabitant who lives inside is the very one who expresses himself with precision and boldness outwardly, a candid gesture of dressing himself with color. This solidity of greens, yellows, pinks, and reds forms a cohesive block, geometrically embracing the man-inventor. He boldly proclaims his craving for color. He leaves his mark and presence upon the eye. His body preserves and is preserved by color” (PAPE, 1980, p.67).

30. “But there is something else, which is a work where the verbal element is so intertwined with the visual that they form a unity, then the verbal and the visual merge. A work always has a meaning, whether apparent or not. Apparent is not literary, nor is it an illustration of an idea. Even the use of words is treated as a visual element” (PAPE apud SOBRAL, 2024, p.133).

31. Although the work does not have a recorded date, it was showcased at the *Palavreiro* exhibition, which took place at Funarte, Rio de Janeiro, in 1997.

32. Researcher Vanessa Rosa Machado mentions the work *Mondrian* from the series *Poemas Visuais* [Visual Poems] (1997) in the context of semantics. The name “Mondrian” is turned into “monde riant” – which can be translated as “smiling world” (MACHADO, 2008, p.84).

33. PAPE, 2012, p.209.

34. During her career as a visual artist, Pape also ventured into poetry. Her poems spilled beyond the page, encompassing three-dimensional devices, as seen in the work *Silencioso* [Silent]. She referred to some of these poems as “dynamic,” where the form conveyed the essence of the poem, its meaning, with words appearing only in the title.

*The correlation between word and image recurs in the installation Sedução II [Seduction II] (1999), where the conjugated verbs “vai” [go] and “vem” [come] in white are positioned against a black backdrop, alternating in a vertical motion.*³² *The phrase “vai e vem” or “vaivém,” which is common in Portuguese, denotes the back-and-forth movement of people, the swaying of objects like a hammock or a rocking chair, and hints at the fickleness of existence. Embedded in the artist’s statement, “what matters is perception itself, perpetually enriched as the object inevitably shifts back and forth – inside-outside-inside: a sub-ject”³³ – the expression, split into two, enacts the suggested movement. Visual elements and words receive equal treatment, drawing them closer together semantically in this piece, where Lygia Pape delves into contemporary technological media, an aspect of her latest production that remains relatively unexplored*³⁴. *In keeping with the evolution of media, the artist upholds the geometric layout that both creates and embodies semantic depth. The body-eye is drawn to the device, it gravitates intuitively towards it. This encounter engenders a magnetic entanglement between entities of different kinds.*

References

ALVIM, Mônica Botelho. *Ato artístico e ato psicoterápico como Experimentação: diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia*. Dissertation (Psychology PhD). Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, 2007. Available at: http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/6582. Last accessed on: Mar 6, 2024.

AMARAL, Aracy. (coord.). **Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: MAM, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

____. **Arte para quê? A Preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1984.

BACHMANN, Pauline. “Conception of corporeality. Lygia Pape’s works from the 1960’s and 1970’s”. In: *Lygia Pape: the skin of all*. Org: Susanne Gaensheimer and Isabelle Malz, with essays by Pauline Bachmann, Briony Fer, Paulo Herkenhoff, Cécile Huber, Paula Pape, Luiza Proença, Tania Rivera, Michelle Sommer and Felipo Scovino, Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2022 (exhibition catalog).

BENTES, Ivana. “Caos-construção: o formal e o sensorial no cinema de Lygia Pape”. In: *Lygia Pape: Espaço imantado*. Curadoria de Manuel J. Borjas-Villal and Teresa Velázquez; essas by Paulo Herkenhoff [et al.]. São Paulo: Pinacoteca, 2012 (exhibition catalog).

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRETT, Guy. “A lógica da teia”. In: *Gávea de Tocaia: Lygia Pape*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

____. “Uma semente permanentemente aberta”. In: *Lygia Pape: Espaço Imantado*, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Espaço da arte brasileira.

CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Tradução: Dr. Vicente Felix de Queiroz. 2.ed. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. Temas e debates, 5.

COSAC, Charles. “*Lygia Pape: gula, luxo e luxúria*”. Bien’Art, São Paulo, 2005.

DOCTORS, Márcio. “*A arte de ver pelas frestas*”. O Globo, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, Feb 7, 1988. In: *Lygia Pape: Espaço Imantado*, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

FER, Briony. “Tecelares: work and world”. In: *Lygia Pape: the skin of all*. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2022, exhibition catalog, 2022.

GULLAR, Ferreira. “Manifesto Neoconcreto”, In: *Projeto Construtivo na Arte: 1950-1962*. Org. Aracy Amaral. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 80.

HERKENHOFF, Paulo. “Lygia Pape: fragmentos”. In: *PAPE, Lygia. Lygia Pape*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1995. (exhibition catalog).

____. “Lygia Pape - From the Esprit de Finesse to the joy of creating”. In: *Lygia Pape: the skin of all*. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2022.

____. “A arte da passagem”. In: *Lygia Pape: Espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave*. Translated by Ana M. Goldberger Coelho, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos; 44).

MORAIS, Frederico. “*A gravura como forma de conhecimento*”. O Globo, Rio de Janeiro, Jul 21, 1975. Seção Artes Plásticas.

MACHADO, Vanessa Rosa. *Lygia Pape: espaços de ruptura*. Dissertation (MA). Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos, 2008.

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

OITICICA, Hélio *apud* BRETT, Guy. “A Lógica da Teia”. In: PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia: Lygia Pape*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

____. “Pape: Ovo”. 8/9/1973. In: *Lygia Pape: Espaço Imantado*, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

PAPE, Lygia. *Catiti catiti, na terra dos Brasis*. Dissertation (Master of Philosophy), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1980. Available at: https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/5575. Last accessed on: Mar 6, 2024.

____. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

____. “Dossiê Lygia Pape” [Entrevista cedida a Paulo Venâncio Filho, Gloria Ferreira e Ronald Duarte]. In: *Revista Arte e ensaio*, pp. 7-16. Rio de Janeiro, Sep 19, 1998.

____. “Gravura: Depoimento de Lygia Pape”. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 03/22/1959. In: *Lygia Pape: Espaço Imantado*, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012a, p. 85–87.

____. “A Chave do Livro”, 1980. In: Lygia Pape: Espaço Imantado, 2012b, p. 209.

____. “Eat me – a gula ou a luxúria?”. In: *Malasartes*, n. 2, Dec 1975-Feb. 1976, p. 22.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. AMARAL, Aracy (Org.). *São Paulo: Perspectiva*, 1986. Coleção Debates.

RICKEY, George. *Construtivismo - Origens e Evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

SOBRAL, Divino. “*Lygia Pape: tudo o homem devora*”. Visualidades, Goiânia, v. 2, n. 1, 2016. Available at: https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/40030. Last accessed on: Mar 5, 2024.

SOUZA, Marcela Antunes de. *A experiência neoconcreta através do Livro da criação de Lygia Pape*. Dissertation (MA). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2020.

VENANCIO Filho, Paulo. “A Recriação do Livro”. In: *Lygia Pape: Espaço Imantado*, 2012.

a
ç
o
ã
lygia pape
d
e
n
t
r
o

Construção, corpo e sentidos são os eixos desta individual dedicada à obra de Lygia Pape (1927-2004) cuja proposta é destacar a tensão entre a geometria das estruturas e a energia do corpo como força motriz de sua pesquisa artística. Dado o recorte da mostra, tais elementos norteiam nossa reflexão, conectando formas e imagens, estímulos sensíveis, exploração cromática e espacial, pensamento construtivo e experiência corpórea. Ao observar as obras em diálogo não-cronológico, mostra-se o processo circular de Pape, revelando a coerência entre dispositivos artísticos de naturezas apenas aparentemente díspares.

Quando Pape inicia sua produção, nos anos 1950, encontra no país um momento de experiência abstrato-geométrica e de véses concretista, no qual circulavam ideias de perspectivas racionalistas da arte, ao mesmo tempo que continham visões utópicas sobre o impacto social do fazer artístico, aspectos associados a movimentos vanguardistas do início do século XX. Embora em termos históricos diferissem conceitualmente, essas referências eram filtradas e nuancadas pelas lentes do ambiente local, seja por artistas mentores, seja pela crítica que acompanhava artistas e instituições. No caso de Pape, o convívio no âmbito do Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa, oferecia um espaço de liberdade em relação às concepções mais estritas da arte concreta daquele período.

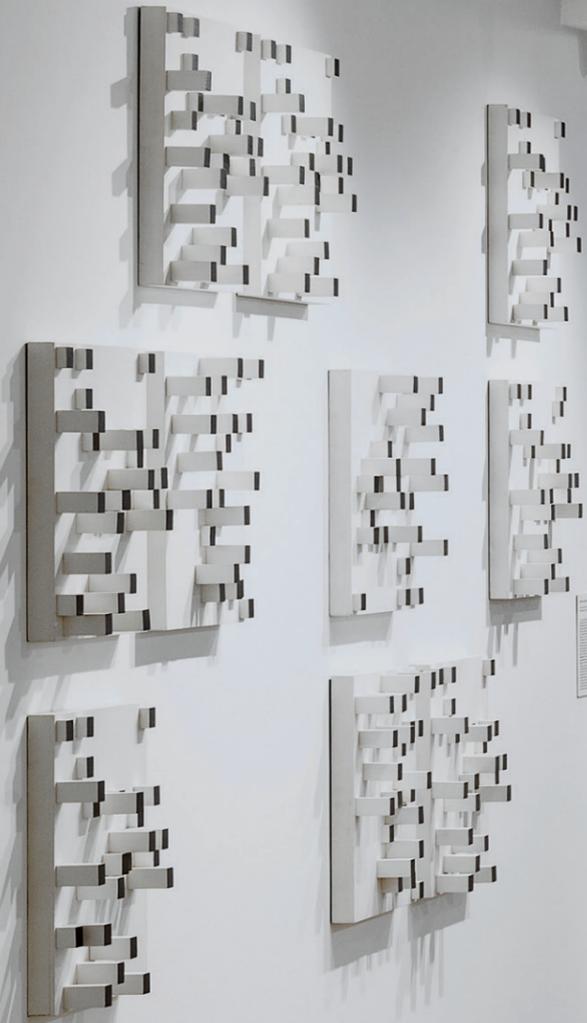
Inicialmente, os princípios da Gestalt ofereceram diretrizes claras, úteis para a produção imagética abstrata. Porém, ao longo da década, outras teorias passaram a ser mais produtivas, oferecendo caminhos menos especificamente visuais. Entre as referências mais notáveis, as noções de um campo expandido do significado aliado a aspectos intuitivos e emocionais da experiência humana, via estética da filósofa estadunidense Susanne Langer (1895-1985), e o protagonismo do corpo e da sensibilidade como fonte legítima do conhecimento, via fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (1908-1961), são absorvidas pela obra de Pape, originando uma ênfase na experiência sensorial. Assim, a vivência do corpo soma-se às estruturas construídas que, embora regidas por uma base conceitual de organização e planejamento, canalizam a ação para o indivíduo.

No entender de Pape, sua obra passa a receber associações, sensações e conhecimentos específicos que configuram cargas semânticas. Nessas propostas, o objeto-dispositivo impulsiona a transformação do indivíduo, tornando-se ferramenta de "ação-dentro". Então, objeto e sujeito se fundem num "sujeito", despidendo a obra de arte tanto do caráter mágico ritualístico, como da aura associada à raridade e valor intrínsecos. O "quasi-corpus", para usar um neologismo popularizado pelo Manifesto Neoconcreto (1959), estaria próximo mesmo de um ser vivo, um "organismo estético".

Assim, os dispositivos de Pape oferecem direções e exercem influência no modo como a ação se dará pelo corpo. Como propulsores no espaço social, nossos corpos atendem a provocação da artista para uma atuação política: se integramos uma comunidade, devemos agir por ela.

Na sua decodificação da realidade, Pape ordena a experiência por meio de recursos gráficos com os quais apreende conjunturas muito diversas. Elementos verbais e visuais formam totalidades, recebendo tratamento semântico equiparável. O mundo se encaixa nos esquemas de Pape mesmo quando a artista explora mídias tecnológicas contemporâneas, aspecto ainda pouco estudado de sua produção. O olho-corpo é atraído pelo dispositivo, move-se em direção a ele. Dessa processa-se um entrosamento magnético entre entes de diferentes espécies.

Curadoria
Ana Avelar
Laura Rago



Livro dos Caminhos [Book of Paths] comprises rectangular reliefs on wood, arranged intuitively side by side in an imaginary grid, challenging conventions of logical and sequential linearity. Today, these objects could visually resemble digital pixel units, abstracting the image when observed closely. Though seemingly organized randomly, the composition forms a whole that reveals cohesion and coherence. Stimulating our “eye-body” movement, the artwork creates an optical effect through contrasts and shadows influenced by light. Playing with planes and volume, between what is visible and invisible, the series gains depth. Architectural aspects observed in Livro dos Caminhos are also found in the Volantes, where copper and iron are combined with simple shapes and precise lines. The artwork’s geometry aims for universality through its visual language, transcending specific contexts without necessarily evoking external objects or elements. The same material forms the device, which is reminiscent of a staircase, revealing itself as an unfolded accordion and challenging our preconceived understanding of the object. The word “silent,” which gives name to the artwork, appears as a watermark on the object, inviting us to explore unspoken meanings and words. As a group, the artworks exhibit procedural specificity, despite their diversity and experimental nature. They encourage us to unlearn the rules as a way of inventing them and to deconstruct the known in order to construct alternative modes of knowledge.

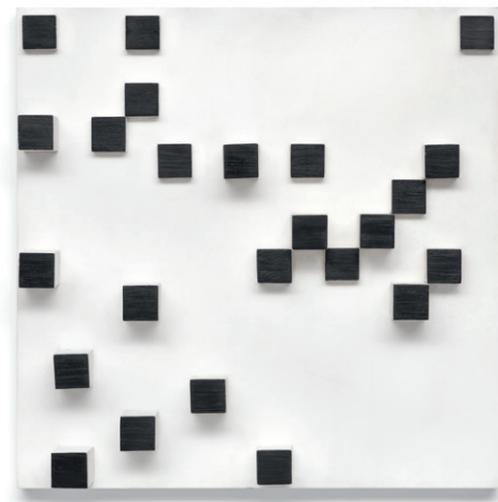
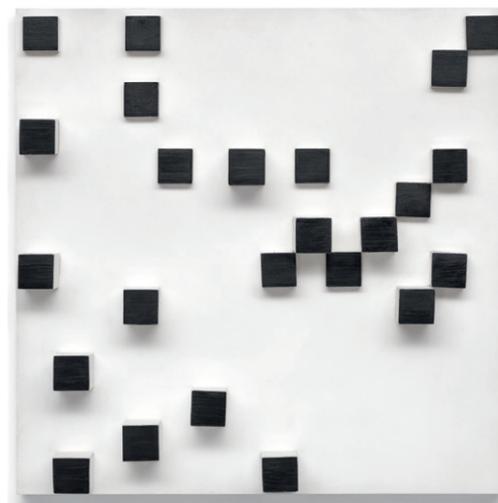
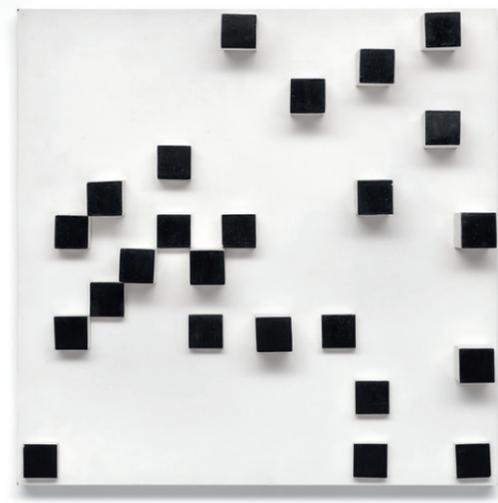
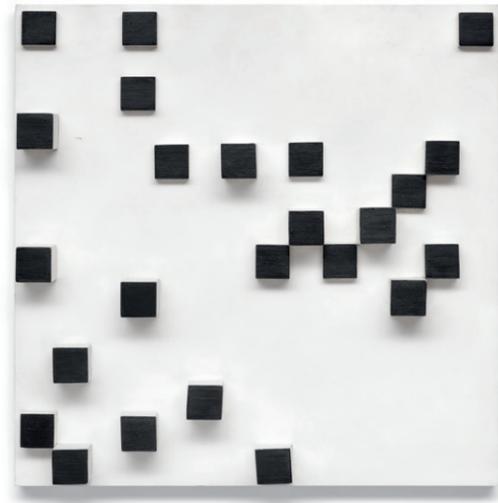
construção

O *Livro do Caminhos* apresenta relevos retangulares em madeira que, dispostos lado a lado intuitivamente dentro de uma estrutura de grade imaginária, desafiam convenções de linearidade lógica e sequencial. Hoje, estes objetos poderiam ser associados visualmente às unidades digitais de pixels, que transformam em abstrata a imagem, quando observada bem de perto. Aparentemente organizada de maneira aleatória, a composição constrói um todo, que revela coesão e coerência. Instigando o movimento de nosso “olho-corpo”, a obra cria um efeito ótico a partir dos contrastes entre a luz que incide sobre os volumes e as sombras. Brincando com esses volumes e planos, entre aquilo que está visível e invisível, a série ganha corpo. Aspectos arquitetônicos observados no Livro também estão nos *Volantes*, nos quais o uso do cobre e do ferro é aliado a formas simples e linhas exatas. Sua geometria visa uma universalidade por meio dessa linguagem visual, que transcenderia contextos específicos, sem necessariamente evocar objetos ou elementos do mundo exterior. O mesmo material serve para construir o dispositivo que remete a uma forma de escada, revelando-se como uma sanfona desdobrada, enquanto desafia nossa compreensão funcional do objeto. A palavra “silencioso”, na obra de mesmo nome, aparece como uma marca d’água no objeto, convidando-nos a adentrar os sentidos não ditos e as palavras não pronunciadas. No conjunto, as obras mostram uma especificidade procedimental, embora diversas e experimentais. Convocam-nos a desaprender as regras para inventá-las, a desconstruir o conhecido para construir outros modos de conhecimento.

“Usso formas
geométricas
por sabê-las
sempre,
quase



Volantes 3 e 4 | Volantes 3 and 4, 1999
ferro banhado em cobre e cabelo sintético
copper plated iron and synthetic hair
117 x 25 x 50 cm (1/2), 92,5 x 11,8 x 51,5 cm (2/2)
46 x 9 7/8 x 19 3/4 in (1/2), 36 3/8 x 4 5/8 x 20 1/4 in (2/2)
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

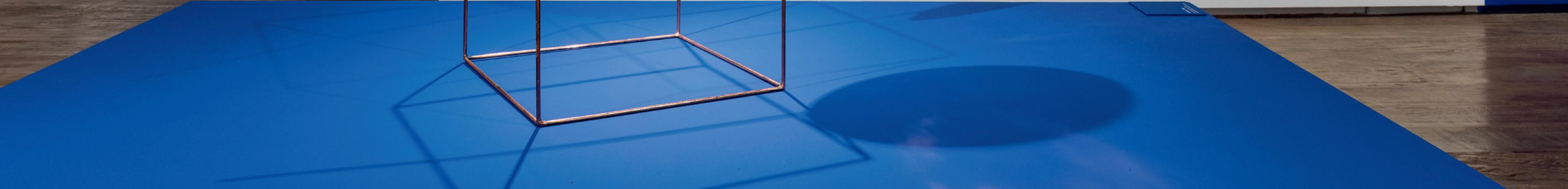


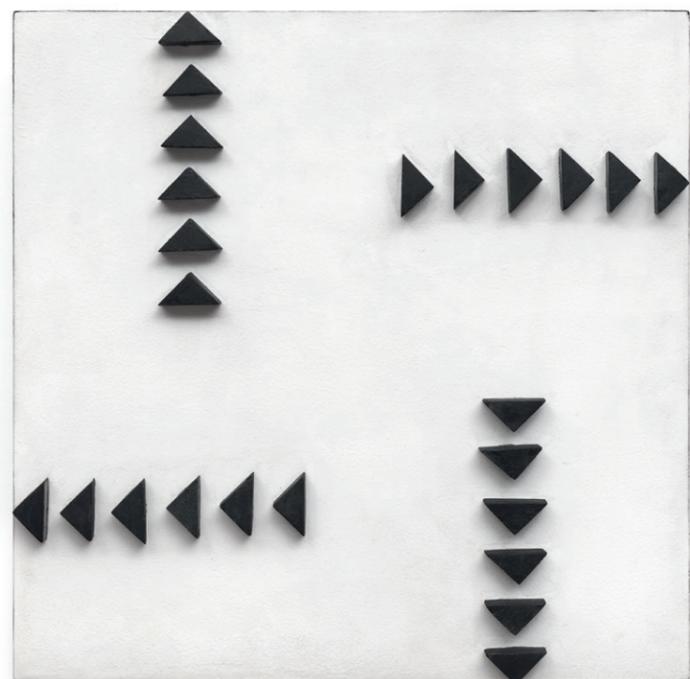
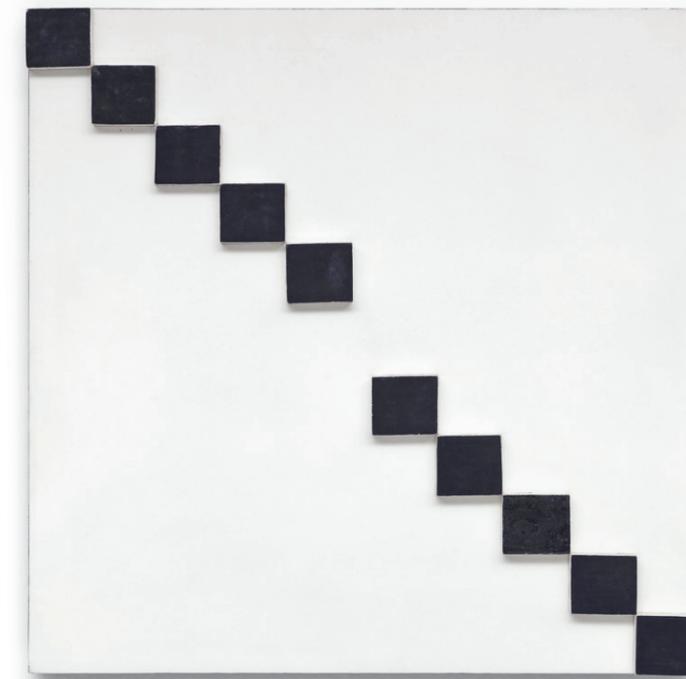
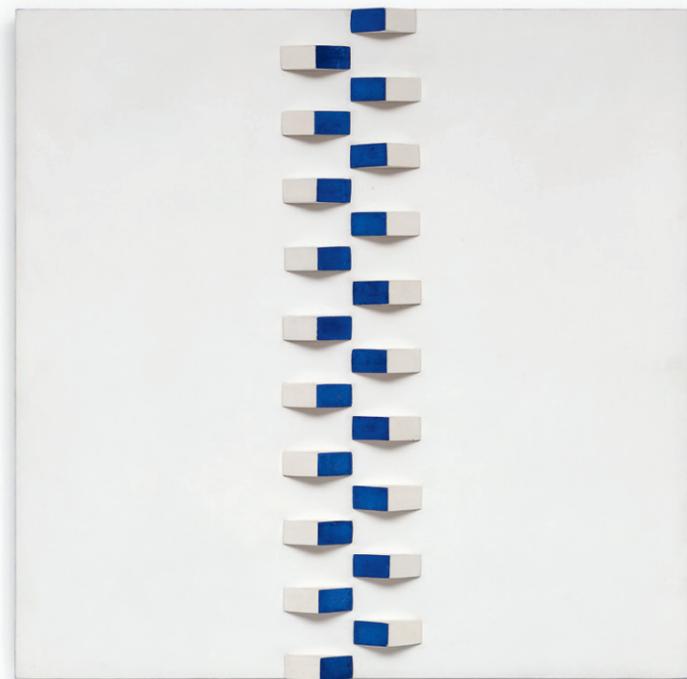
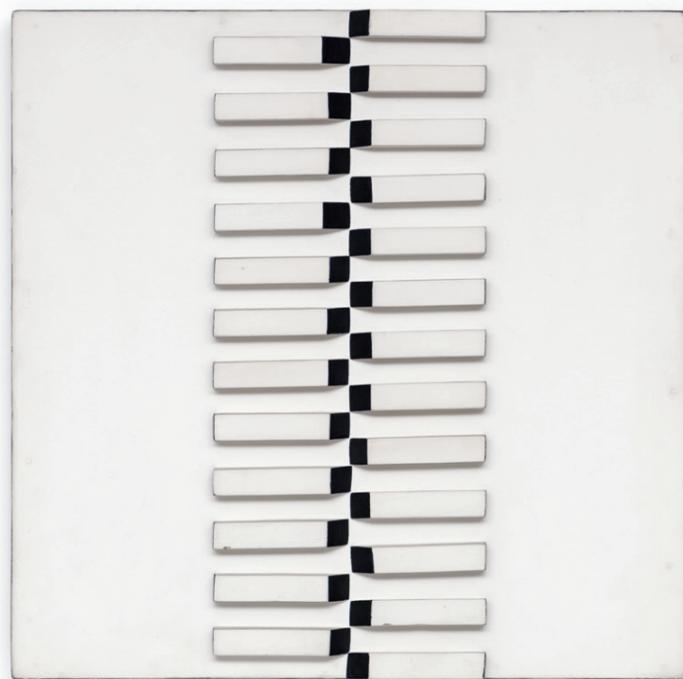
Sem título | Untitled, 1963/1976
da série *Livro dos Caminhos II*
from the *Book of Paths II* series
tinta látex e acrílica sobre madeira, 40 x 40 x 8 cm
latex paint and acrylic on wood, 15 3/4 x 15 3/4 x 3 1/8 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



Sem título | Untitled, 1963/1976
da série *Livro dos Caminhos* | from the *Book of Paths* series
tinta látex e acrílica sobre madeira, 100,5 x 100,5 x 18 cm
latex paint and acrylic on wood, 39 5/8 x 39 5/8 x 7 1/8 in
Coleção Pedro Buarque de Hollanda | Pedro Buarque de Hollanda Collection

mais
distante
de
qualquer

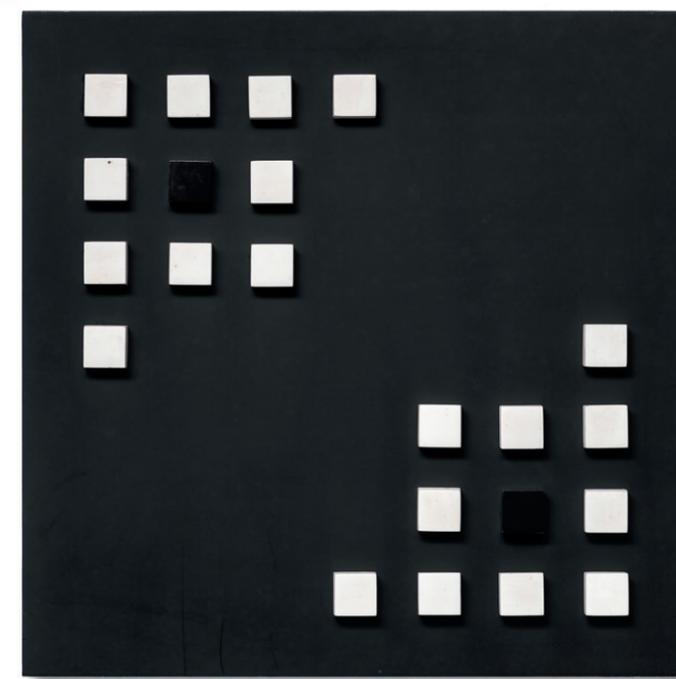




Sem título | Untitled, 1954/1956
da série *Relevos* | from the *Reliefs* series
 têmpera sobre madeira, 40 x 40 x 4,5 cm
 tempera on wood, 15 3/4 x 15 3/4 x 1 3/4 in
 Coleção Rose e Alfredo Setubal
 Rose and Alfredo Setubal Collection

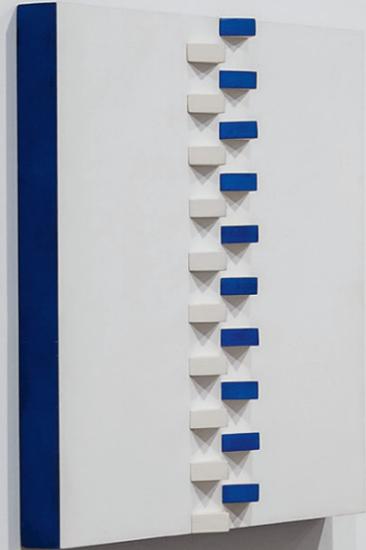
Sem título | Untitled, 1954/1956
da série *Relevos* | from the *Reliefs* series
 têmpera sobre madeira, 40 x 40 x 4,5 cm
 tempera on wood, 15 3/4 x 15 3/4 x 1 3/4 in
 Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins
 Fernanda Feitosa and Heitor Martins Collection

Sem título | Untitled, 1956
da série *Relevos* | from the *Reliefs* series
 têmpera sobre madeira, 35 x 35 x 5,5 cm
 tempera on wood, 13 3/4 x 13 3/4 x 2 1/8 in
 Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

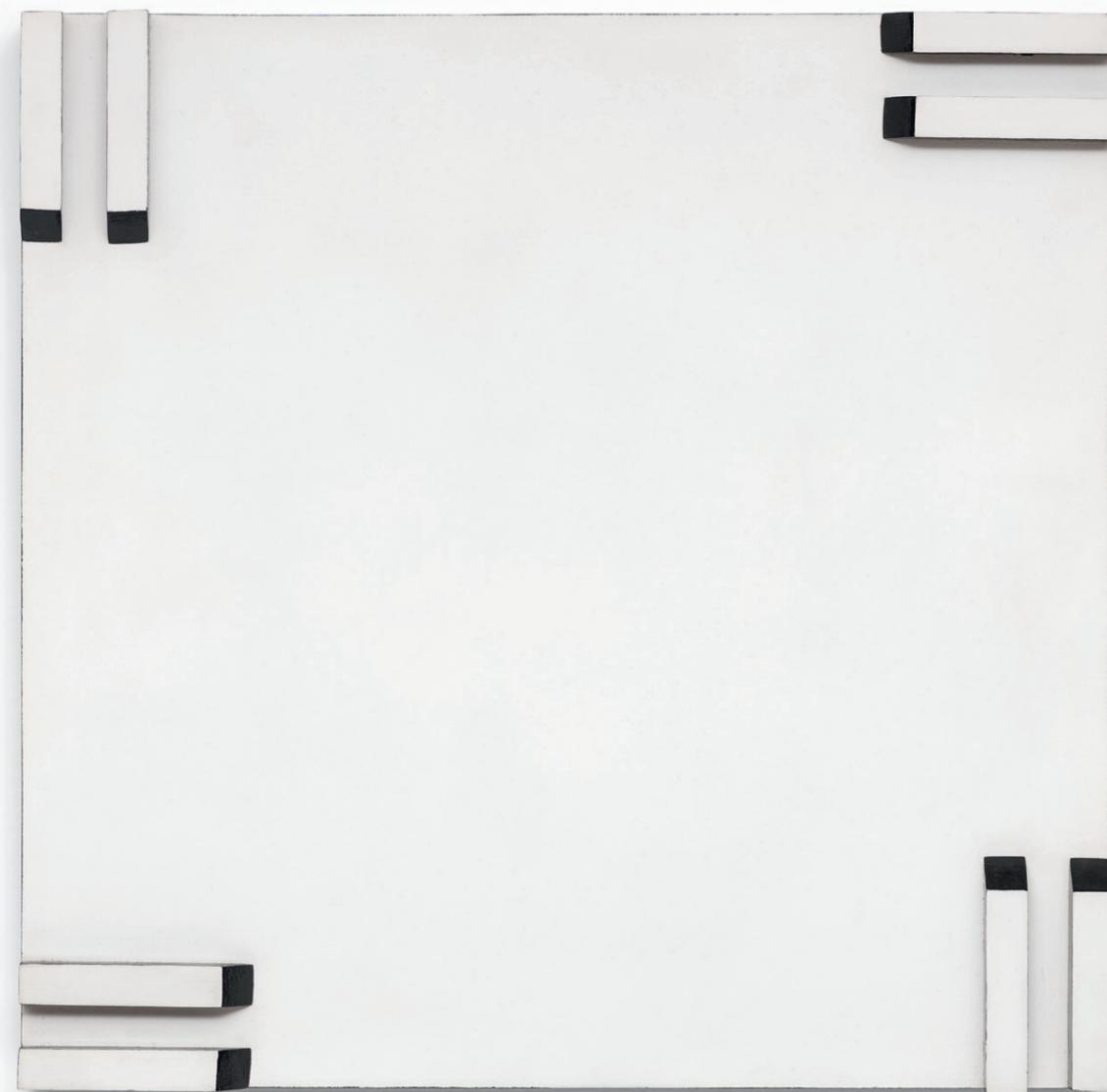


Sem título | Untitled, 1954/1956
da série *Relevos* | from the *Reliefs* series
 têmpera sobre madeira, 40 x 40 x 5,5 cm
 tempera on wood, 15 3/4 x 15 3/4 x 2 1/8 in
 Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins
 Fernanda Feitosa and Heitor Martins Collection

Sem título | Untitled, 1954/1956
da série *Relevos* | from the *Reliefs* series
 têmpera sobre madeira, 40 x 40 x 3 cm
 tempera on wood, 15 3/4 x 15 3/4 x 1 1/8 in
 Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



alusão ao mundo
e exterior,
logicamente



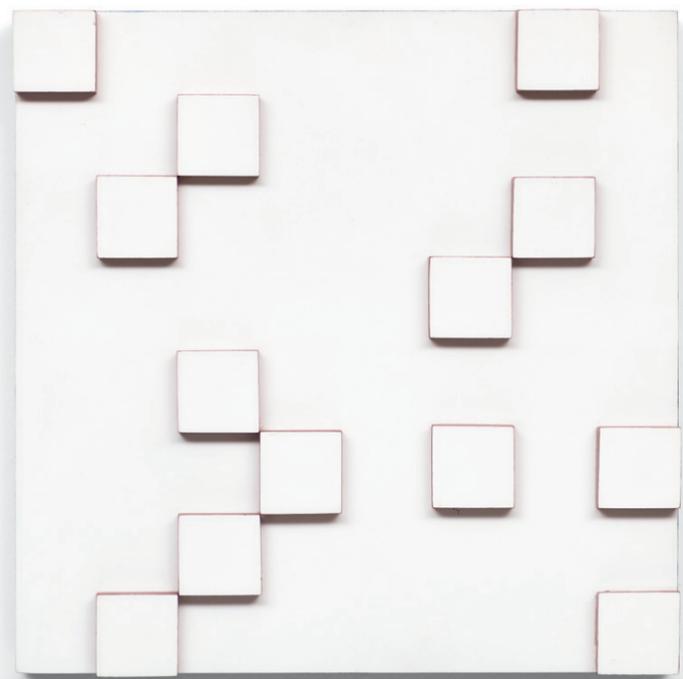
Sem título | Untitled, 1954/1956
da série *Relevos I* from the *Reliefs series*
têmpera sobre madeira, 40 x 40 x 5 cm
tempera on wood, 15 3/4 x 15 3/4 x 2 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



Volante, 1999
ferro banhado em cobre, 71,5 x 102 x 40 cm (medidas variáveis)
copper plated iron, 28 1/8 x 40 1/8 x 15 3/4 in (variable dimensions)
Coleção Sandra e José Luiz Setúbal | Sandra and José Luiz Setúbal Collection



Volante, 1999
ferro banhado em cobre, 35 x 40 x 35 cm (medidas variáveis)
copper plated iron 13 3/4 x 15 3/4 x 13 3/4 in (variable dimensions)
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



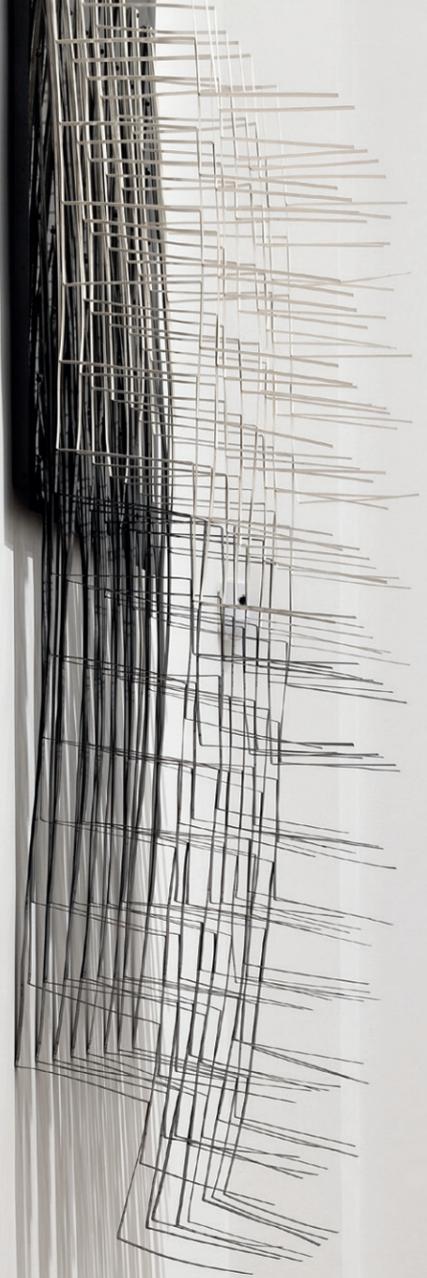
Sem título | Untitled, 1954/1956
da série *Relevos* | from the *Reliefs* series
têmpera sobre madeira, 40 x 40 x 3 cm
tempera on wood, 15 3/4 x 15 3/4 x 1 1/8 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

Sem título | Untitled, 1954/1956
da série *Relevos* | from the *Reliefs* series
têmpera sobre madeira, 40 x 40 x 3 cm
tempera on wood, 15 3/4 x 15 3/4 x 1 1/8 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



Sem título | da série
Relevos | 1954/1956
tempera sobre madeira
40 x 40 x 3 cm

Sem título | da série
Relevos | 1954/1956
tempera sobre madeira
40 x 40 x 3 cm



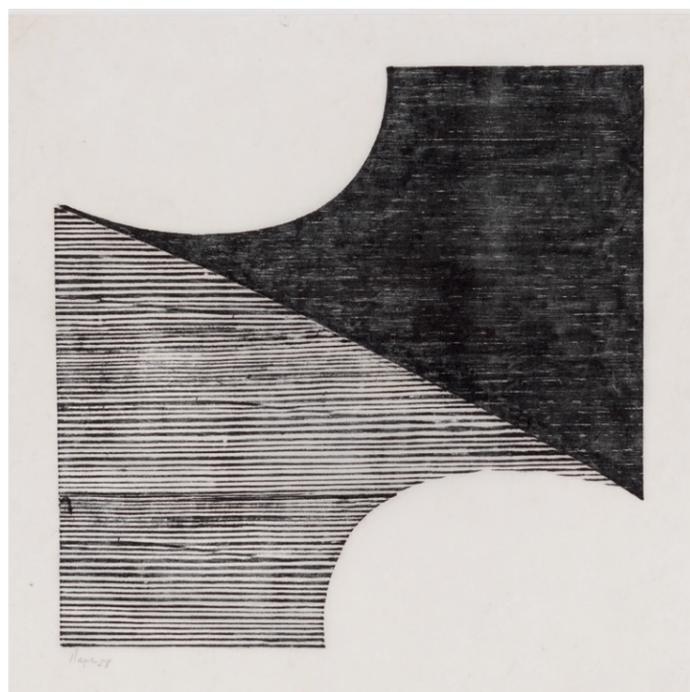


Silencioso | Silent, 2002
tinta automotiva sobre ferro, 100 x 128 x 38 cm
automotive paint on iron, 39 3/8 x 50 3/8 x 15 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

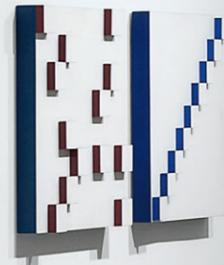


Sem título | Untitled, c. 1958
da série *Tecelares* | from the *Tecelares* series
xilogravura sobre papel japonês, 21 x 20,8 cm
woodcut on Japanese paper, 8 1/4 x 8 1/4 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

Sem título | Untitled, 1958
da série *Tecelares* | from the *Tecelares* series
xilogravura sobre papel japonês, 32,8 x 29,8 cm
woodcut on Japanese paper, 12 7/8 x 11 3/4 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



“...mas
mais
expressivas
poor si”



silencioso

In the *Amazoninos* series, the dense and heavy nature of the iron sheets is subverted, balancing weights and curves that assume an organic form and lightness – as if floating in the air. Departing

from commonplace images of the Amazonian context, mainly propagated by the media, the artworks operate within the duality between the solidity of the material and the apparent fragility of the form. Pape's gaze diverges from a folkloric

perspective. At the same time, the relationship with the title suggests the monumentality of the reliefs, and the abundance of elements allude to the opulence of the forest, while the forms, always the same geometric elements used by Pape, suggest visual approximations with the Amazonian flora. Although some of the *Amazoninos* are black and white, organic elements, such as fungi and roots, are still evoked. Playing with language is a recurring theme in Pape's practice, establishing relationships between words and shapes to guide the interpretation of those who experience them. It is also this playfulness that prompts the approach to the sculptures in the *KV256* series, strange presences that demand uncomfortable bodily movements to experience them. Although static in themselves, Pape makes us bend our bodies to see the inside and the outside, light and shadow.

O

C

r

p

Na série *Amazoninos*, subverte-se a natureza densa e pesada das chapas de ferro, equilibrando pesos e curvas, que assumem uma forma orgânica e uma leveza – como se flutuassem no ar. Fugindo ao lugar-comum de imagens sobre a realidade amazônica, principalmente difundidas pela mídia, as obras operam na dualidade entre a solidez do material e a aparente fragilidade da forma. O olhar de Pape dirige-se na contramão de uma visão folclorizante. Ao mesmo tempo, a relação com o título faz a monumentalidade dos relevos e a abundância dos elementos aludirem à opulência da floresta, enquanto suas formas, sempre os mesmos elementos geométricos utilizados por Pape, sugerem aproximações visuais com a flora amazônica. Embora alguns dos *Amazoninos* sejam pretos e brancos, a sugestão orgânica, até mesmo com fungos e raízes, não deixa de ser evocada. O jogo com a linguagem é uma característica do pensamento papeano, que estabelece relações entre a palavra e a forma para incitar a direção das leituras de quem as vivencia. É também essa ludicidade que provoca a aproximação às esculturas da série *KV256*, presenças estranhas que exigem movimentos corporais incômodos para a experimentação desses dispositivos. Embora, em si mesmas, sejam estáticas, Pape nos faz dobrar o tronco para ver o dentro e o fora, a luz e a sombra.

O



“O corpo também
é o lugar
a ser objeto de



Amazonino, 1992
tinta automotiva sobre ferro, 200 x Ø 100 cm cada (díptico)
automotive paint on iron, 78 3/4 x Ø 39 3/8 in each (diptych)
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



Amazonino, 1982/1989
metal policromado, nylon e lona laminada, 173,5 x 90 x 5 cm
polychrome metal, nylon and laminated canvas, 68 1/4 x 35 3/8 x 2 in
Coleção particular, RJ | Private collection, Brazil



Quis tuis...

o
gia pape
d
en t r o





KV256, 1961/1998
ferro cromado e aço inox, 50 x 50 x 15 cm
chromed iron and stainless steel, 19 3/4 x 19 3/4 x 5 7/8 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



o infinito as
o permite o
amplia até o



KV256, 1961/1998
ferro cromado e aço inox, 50 x 50 x 15 cm
chromed iron and stainless steel, 19 3/4 x 19 3/4 x 5 7/8 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



KV256, 1961/1998
ferro cromado e aço inox, 50 x 50 x 15 cm
chromed iron and stainless steel, 19 3/4 x 19 3/4 x 5 7/8 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



KV256, 1961/1998
ferro cromado e aço inox, 50 x 50 x 15 cm
chromed iron and stainless steel, 19 3/4 x 19 3/4 x 5 7/8 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

Sting Amazonino, 1990
tinta automotiva sobre ferro, 200 x 100 x 50 cm
automotive paint on iron, 78 3/4 x 39 3/8 x 19 3/4 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



possibilidades
da linguagem
em arte.”

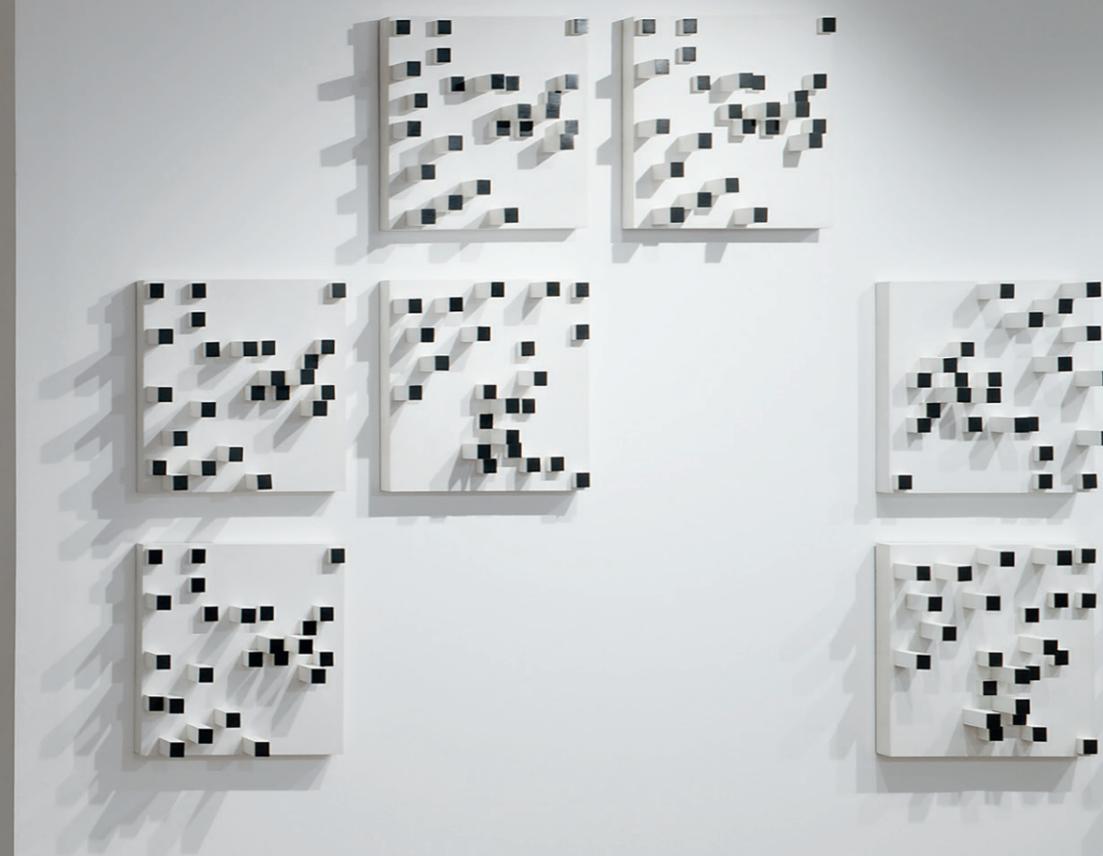
Livro do Tempo [Book of Time], comprised of three-dimensional geometries in primary colors, as well as black and white, opens up to interpretative aspects of the audience's response to the artwork, encouraging an intuitive experience. Each "page" features cut-out voids and potential displaced fillings, stimulating our desire to organize what appears disorganized. Influential critic Mário Pedrosa, who engaged in theoretical exchange with Lygia Pape in the 1950s, explored how intuition governs knowledge and formal understanding, drawing from Susanne Langer. In this context, Pedrosa adopts the philosopher's understanding of Gestalt, identifying intuition" as what we feel in response to formal relations such as distinctiveness, correspondence, contrast, and synthesis, among others. Pape presents the possibility of "intuitive" narratives that transcend physical structures, written language, and even the concept of handling, by delving into the meaning of the idea of a "book." While the object can serve as a receptacle for stories, it also prompts reflections on the passage of time and the mutability of human experience. Time itself is revealed not as a straight line but as a kaleidoscope of interconnected pieces. Thus, beyond passive contemplation, the device challenges audiences to actively engage with the page-units. In this process, we become integral to the narrative by exploring Pape's propositions involving color, symmetries, and asymmetries.

Sentidos do

O *Livro do Tempo*, composto de tri-dimensionais geométricos nas cores primárias, preto e branco – a marca gráfica de Pape –, abre-se a aspectos interpretativos dos públicos frente à obra, incentivando uma experiência intuitiva. Em cada "página", há vazios recortados e possíveis preenchimentos deslocados, provocando ossa vontade de organizar o que aparenta estar desorganizado. O crítico Mário Pedrosa, figura influente na troca teórica com Lygia Pape, nos anos 1950, escreveu sobre como a intuição rege o conhecimento e a compreensão formal, a partir da leitura de Susanne Langer. Nessa direção, Pedrosa absorve o entendimento da filósofa sobre a Gestalt, que nomeia como "intuição" aquilo que sentimos diante de relações formais, como distintividade, correspondência, contraste, síntese, entre outras. Pape oferece a possibilidade de narrativas "intuitivas" que vão além das estruturas físicas e da linguagem escrita – e mesmo da noção de manuseio – ao explorar o significado da ideia de "livro". O objeto pode ser um receptáculo de histórias, mas também uma via para reflexões sobre a passagem do ano e a mutabilidade da experiência humana. Da mesma forma, o tempo se revela não como uma linha reta, mas como um caleidoscópio de peças interligadas. Assim, o dispositivo não se limita à contemplação passiva: desafia os públicos a se envolverem ativamente com as unidades-páginas. Nesse processo, nos tornamos parte integrante da narrativa a partir daquilo que Pape propõe por meio da cor, de simetrias e assimetrias.



Small text labels or captions are visible on the wall to the right of the large square artwork.



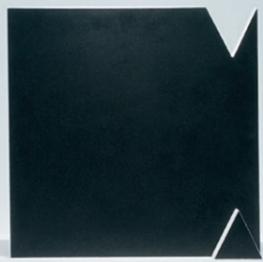
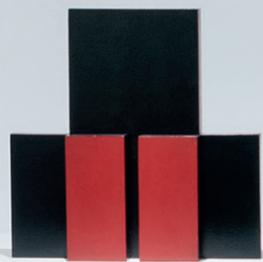
“Mostrar e transformar a essência da fome”

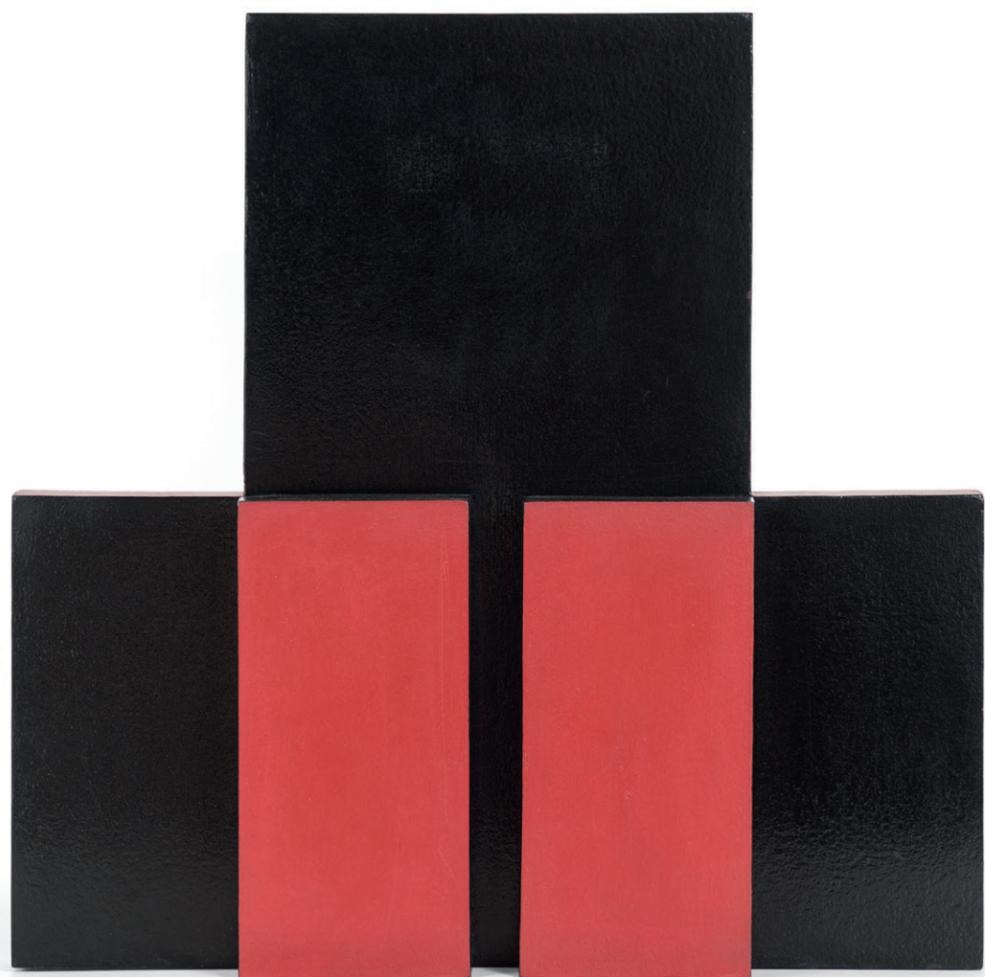


Sem título | Untitled, 1965
da série *Livro do Tempo* | from the *Book of Time* series
tinta automotiva e têmpera sobre madeira, 50 x 50 x 10,5 cm
automotive paint and tempera on wood, 19 3/4 x 19 3/4 x 4 1/8 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

Sem título | Untitled, 1965
da série *Livro do Tempo* | from the *Book of Time* series
tinta automotiva e têmpera sobre madeira, 50 x 50 x 10,5 cm
automotive paint and tempera on wood, 19 3/4 x 19 3/4 x 4 1/8 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil







Sem título | Untitled, 1965
da série *Livro do Tempo* | from the *Book of Time* series
tinta látex e acrílica sobre madeira, 50 x 50 x 8,5 cm
latex paint and acrylic on wood, 19 3/4 x 19 3/4 x 3 3/8 in
Coleção particular, RJ | Private collection, Brazil

antropofágica,
da e um owoo
das coisas que

O objeto deixa de
ser somente um
fetiche cultural,
rejeita uma idolatria de
de arte como única fonte
atenção e transforma
em ferramenta
ação-dent





Sem título | Untitled, 1965
da série *Livro do Tempo*
from the *Book of Time* series
tinta automotiva e têmpera sobre madeira,
50 x 50 x 8,3 cm | automotive paint and tempera
on wood, 19 3/4 x 19 3/4 x 3 1/4 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

Sem título | Untitled, 1965
da série *Livro do Tempo*
from the *Book of Time* series
tinta automotiva e têmpera sobre madeira,
50 x 50 x 10,5 cm | automotive paint and tempera
on wood, 19 3/4 x 19 3/4 x 4 1/8 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



Sem título | Untitled, 1965
da série *Livro do Tempo* | from the *Book of Time* series
tinta automotiva e têmpera sobre madeira, 50 x 50 x 8,3 cm
automotive paint and tempera on wood, 19 3/4 x 19 3/4 x 3 1/4 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



Sem título | Untitled, 1965
da série Livro do Tempo
from the *Book of Time* series
tinta automotiva e têmpera sobre madeira,
50 x 50 x 10,5 cm | automotive paint and
tempera on wood, 19 3/4 x 19 3/4 x 4 1/8 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

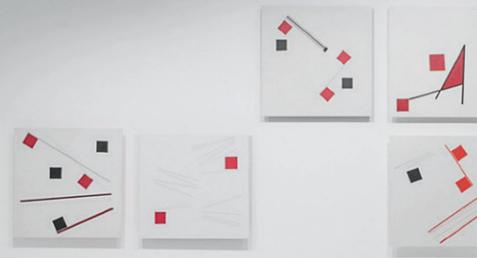
Sem título | Untitled, 1965
da série Livro do Tempo
from the *Book of Time* series
tinta automotiva e têmpera sobre madeira,
50 x 50 x 8,3 cm | automotive paint and
tempera on wood, 19 3/4 x 19 3/4 x 3 1/4 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



Sopra a todos
nem dar vitalidade

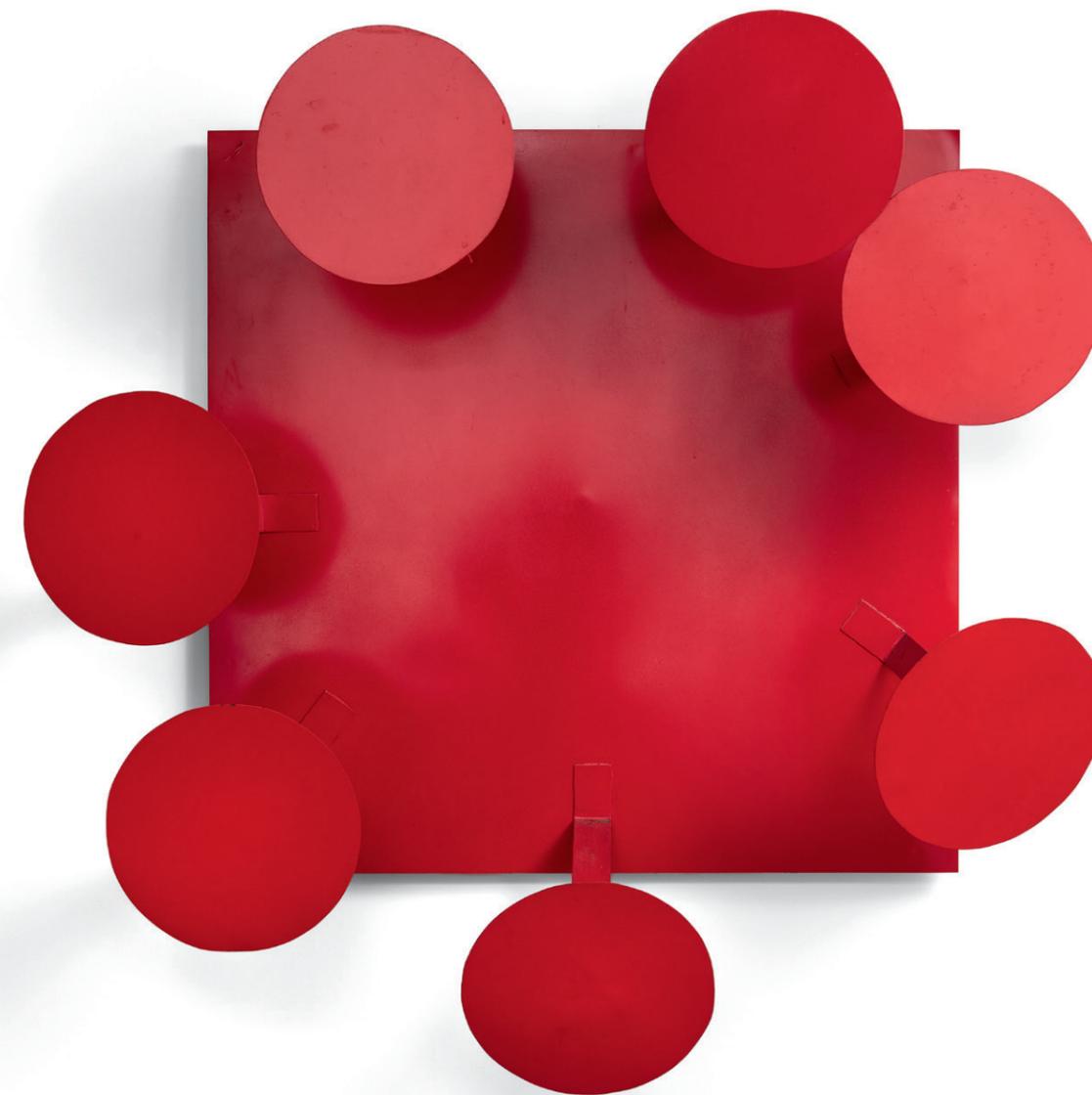


Sem título | Untitled, 1965
da série *Livro do Tempo* | from the *Book of Time* series
tinta automotiva e têmpera sobre madeira, 99 x 99,5 x 19,5 cm
automotive paint and tempera on wood, 39 x 39 1/8 x 7 5/8 in
Coleção particular, MG | Private collection, Brazil

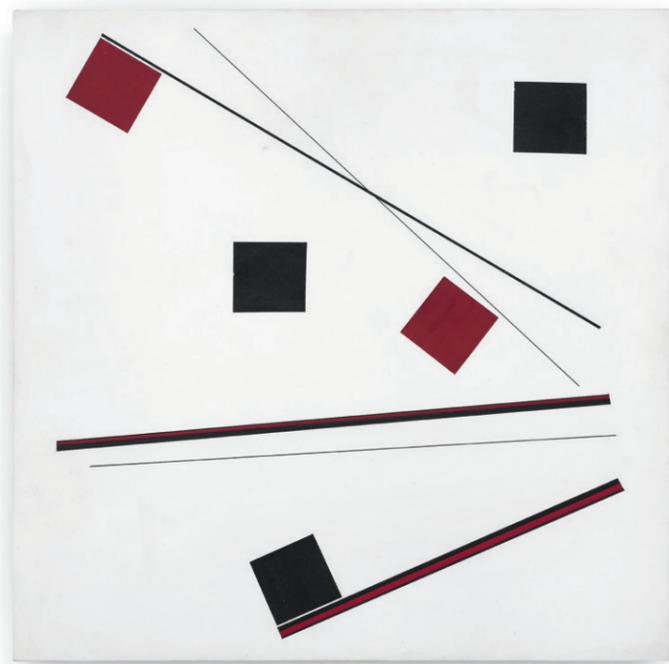


MONDE
RIANT



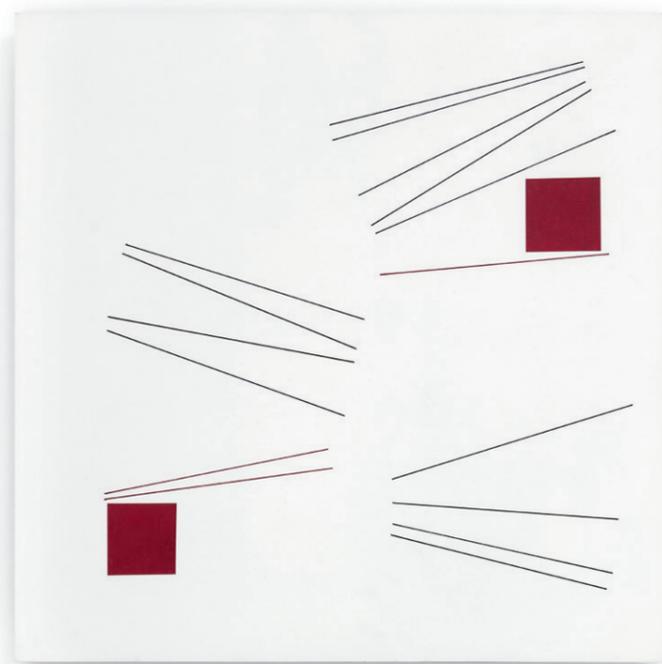


Amazonino Vermelho | Red Amazonino, 1989
tinta automotiva sobre ferro, 130 x 130,5 x 40 cm
automotive paint on iron, 51 1/8 x 51 3/8 x 15 3/4 in
Coleção Sofia e Sergio Fadel Lobão | Sofia and Sergio Fadel Lobão Collection



Sem título | Untitled, 1954/1956
da série *Pinturas* | from *Paintings* series
 têmpera sobre madeira, 40 x 40 x 3 cm
 tempera on wood, 15 3/4 x 15 3/4 x 1 1/8 in
 Coleção Daniela e Alfredo Villela
 Daniela and Alfredo Villela Collection

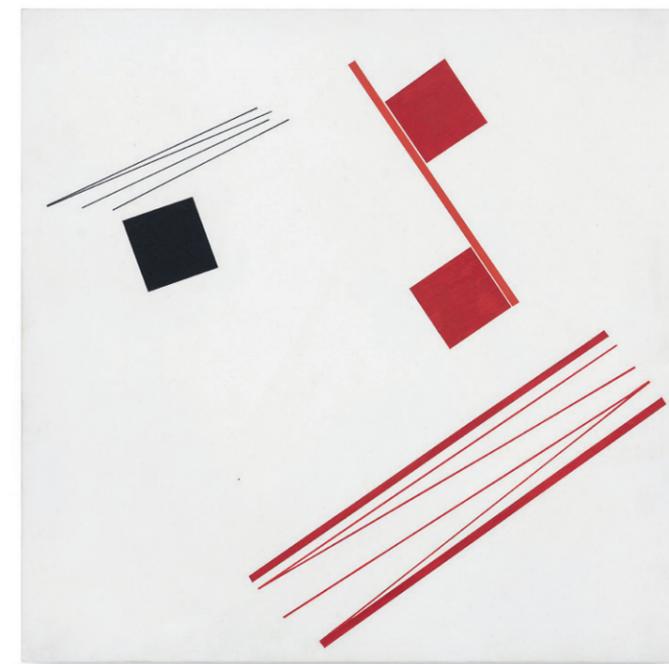
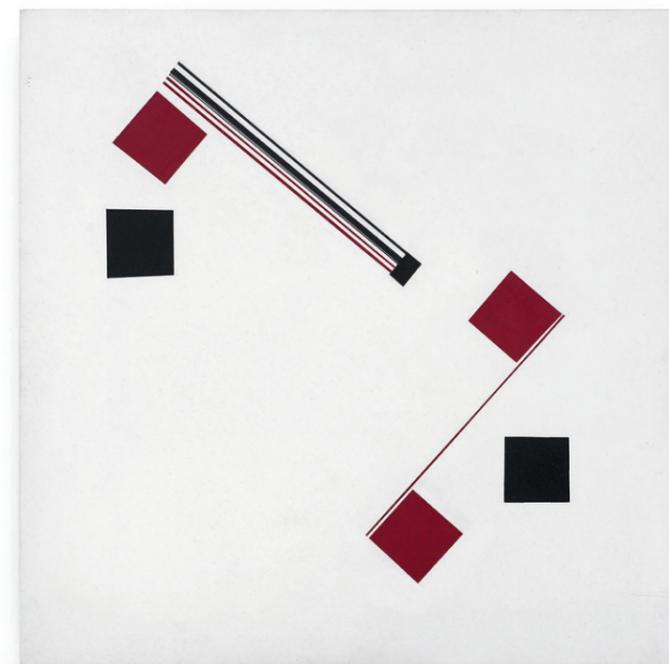
Sem título | Untitled, 1954/1956
da série *Pinturas* | from *Paintings* series
 têmpera sobre madeira, 40 x 40 x 3 cm
 tempera on wood, 15 3/4 x 15 3/4 x 1 1/8 in
 Coleção particular, RJ | Private collection, Brazil



Sem título | Untitled, 1954/1956
da série *Pinturas* | from *Paintings* series
 têmpera sobre madeira, 40 x 40 x 3 cm
 tempera on wood, 15 3/4 x 15 3/4 x 1 1/8 in
 Coleção Daniela e Alfredo Villela
 Daniela and Alfredo Villela Collection

Vermelho e Preto | Red and Black, 1954
 tinta automotiva sobre madeira, 40 x 40 x 3 cm
 automotive paint on wood, 39 5/8 x 39 5/8 x 7 1/8 in
 Coleção Eigier art llc | Eigier art llc Collection

Sem título | Untitled, 1954/1956
da série *Pinturas* | from *Paintings* series
 têmpera sobre madeira e aglomerado de madeira, 40 x 40 x 3,5 cm
 tempera on wood and wood chipboard, 15 3/4 x 15 3/4 x 1 3/8 in
 Coleção particular, RJ | Private collection, Brazil





Mondrian, 1997
da série *Poemas Visuais* | from the *Visual Poems* series
acrílica sobre vidro e madeira, 52 x 50 x 15 cm
acrylic on glass and wood, 20 1/2 x 19 3/4 x 5 7/8 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

os nossos
sejam
forem...”

In *Crime e Castigo* [Crime and Punishment], Pape evokes Christian no-

tions of sin and redemption through simple everyday elements. Her choice of materials is deliberate: they are objects that allude to cleansing and purification – such as baptismal fonts – but instead of water, red paint flows. However, when inscribed with the words “crime” and “punishment,” these devices transform into vessels of meaning, prompting reflection on the human condition and impulses, exploring the psychological and moral ramifications of our choices and actions. Although the composition is synthetic in the organization and distribution of its elements, it prompts contemplation on right and wrong, forgiveness and punishment, complemented by the words in its title. In the multisensory installation *Seduction II*, the expression “come and go” [vai e vem, in Portuguese] resonates not only with the physical movement of rocking but also suggests the impermanence of existence and the fluidity of emotions. In this fluctuation, influenced by consumer society and the cultural industry, we find a metaphor for contemporary experience, where we constantly receive images and stimuli that both attract and repel us, seduce and assault us. *Eat Me: Gluttony or Lust?* also accompanies this movement, bringing a gender perspective to the debate.

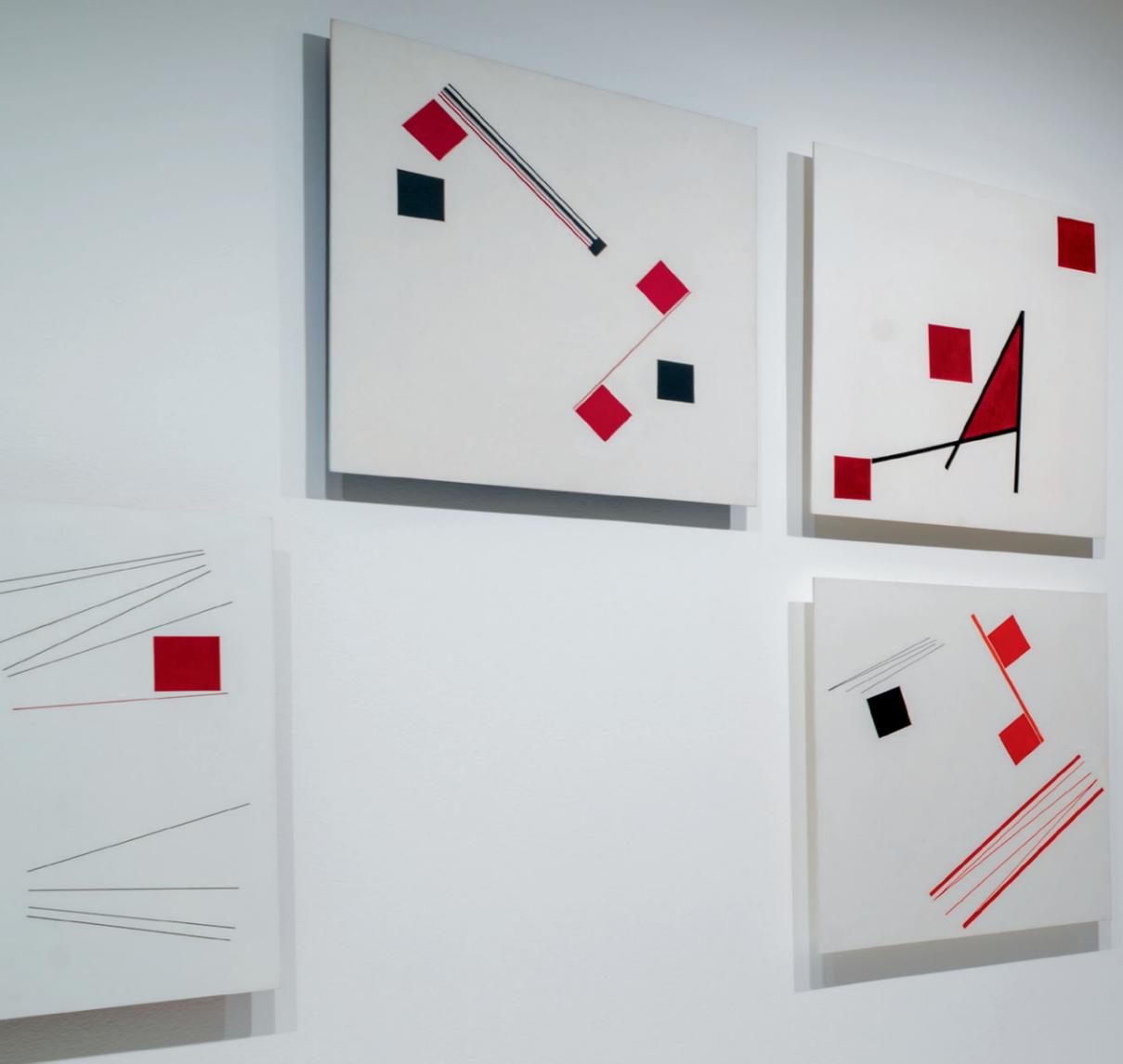
in

tu



Na obra *Crime e Castigo*, Pape evoca sentidos relativos às noções cristãs de pecado e redenção, por meio de elementos simples e cotidianos. Pressupõe-se que a escolha dos materiais não é casual: são objetos que remetem à higienização e à purificação. Porém, a água contida nas cubas é substituída por tinta cor de carne, enquanto as pontas de cordas suspensas mergulham nesse líquido. Ao serem inscritas com as palavras “crime” e “castigo”, esses dispositivos transmutam-se em veículos de significado, podendo sugerir uma reflexão sobre a condição humana e os impulsos, explorando as ramificações psicológicas e morais de nossas escolhas e ações. Embora a composição seja sintética na organização e distribuição de seus elementos, provoca reflexões sobre o certo e o errado, o perdão e a punição, auxiliada pelas palavras nomeadas em seu título. Na instalação multisensória *Sedução II*, a expressão “vai e vem” ressoa não apenas com o movimento físico de balançar, mas também sugere a inconstância da existência e a fluidez das emoções. Nessa oscilação, permeada pela influência da indústria cultural e da sociedade de consumo, encontramos um símile da experiência contemporânea, em que recebemos constantemente imagens e estímulos que nos atraem e nos repelem, nos seduzem e nos agridem. *Eat Me: a gula ou a luxúria?* também acompanha esse movimento, trazendo ainda um aporte de gênero para o debate.

çã



MONDE
RIANT



“O objeto de um fetiche rejeita de obra de única fonte



Crime e Castigo | Crime and Punishment, s.d.
pias pintadas, adesivo vinílico, cordas de sisal e corante, 33,5 x 53,5 x 39 cm cada (medidas variáveis)
painted sinks, vinyl adhesive, sisal ropes and dye, 13 1/4 x 21 x 15 3/8 in each (variable dimensions)
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil



deixa
ser somente
cultural,
uma idolatria
arte como
de atenção e

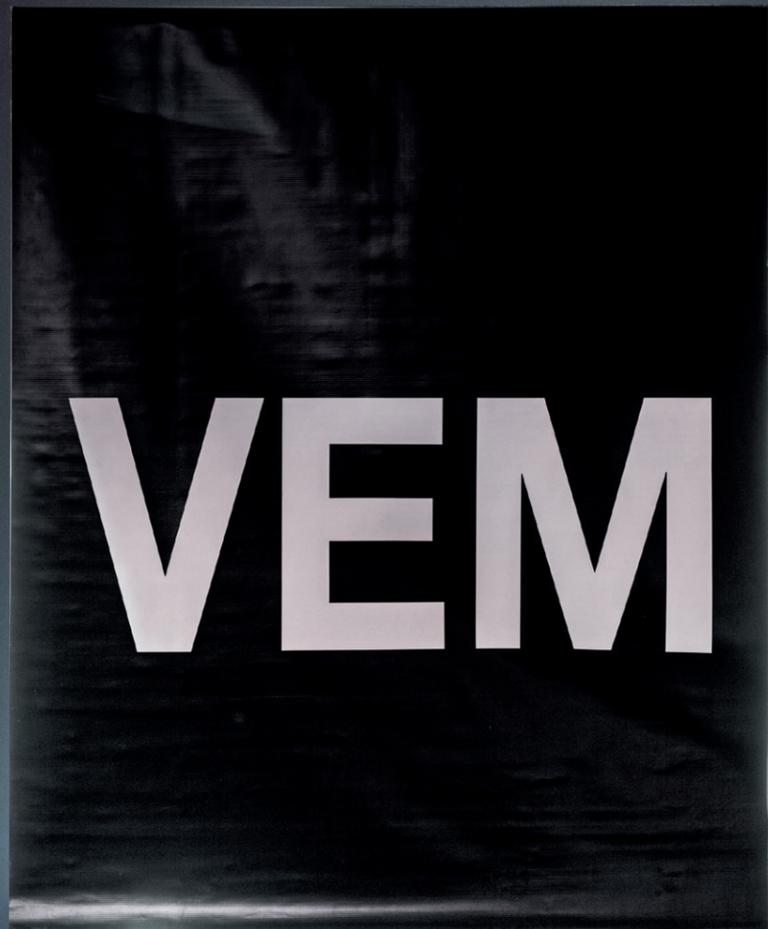


Eat Me: a gula ou a luxúria? | Eat Me: Gluttony or Lust?, 1976
serigrafia sobre metal, 40 x 46 cm
screen printing on metal, 15 3/4 x 18 1/8 in
Coleção particular, SP | Private collection, Brazil

transforma -
em
de ação -



VAI



- se
ferramenta
- dentro...”

Sedução II | Seduction II, 1999
máquina eletrônica, 244 x 120 x 26,5 cm
electronic machine, 96 x 47 1/4 x 10 3/8 in
Coleção Projeto Lygia Pape | Lygia Pape Project Collection

Lygia Pape: Ação-dentro

25 de março – 29 de junho de 2024

Realização

Almeida & Dale Galeria de Arte

Sócios-proprietários

Antonio Almeida
Carlos Dale Junior

Diretora

Erica Schmatz

Curadoria

Ana Avelar

Assistência de curadoria

Laura Rago

Produção

Ana Chun

Conservação e Museologia

Carolina Tatani
Carollinne Akemy Miyashita
Sophia Sawaya Donadelli
Tamine Gesualdi de Andrade

Coordenação Editorial

Espaço.CC

Edição

Gustavo Colombini

Revisão

Rafaela Biff Cera

Tradução

Adriana Francisco

Projeto expográfico

Bao Estúdio

Projeto de iluminação

Anna Turra

Design gráfico

Pandoala Estúdio

Montagem

Eli Carlos Rodrigues
Felipe A. dos Santos
Italo Douglas
Murilo Ayres Leal
Pedro Cruz
Wagner Betim

Cenografia

Noroeste
Zeca Maron

Fotografia

Sergio Guerini

Impressão

Ipsis

Equipe

Ailton Moraes
Alef Antonio
Amanda Arantes
Ana Torres
Antonio Gustavo Dias
Beatriz Gomes Ferreira
Carlos Henrique Ramos
Carlos Junior Rodrigues
Cristiane Ribeiro
Danilo Campos
Diana de Abreu Dobránszky
Eduardo Farah
Eduardo Freitas Valle
Eduardo Rodrigues
Eli Carlos Rodrigues
Elma Paixão Souza
Fabiana Freier
Felipe A. dos Santos
Georgete Maalouli Nakka
Guilherme Gonzales
Guilherme Pacheco
Guilherme Torres
Guilherme Vieira
Italo Douglas
João Victor da Silva
Josineide Fernandes
Laura Pereira
Luci Oliveira
Luciana Vukelic
Luzianete Ribeiro
Maria Antonia Santos
Natasha Lima
Paul Jenkins
Renan Soares
Sophia Haaland
Tatiana Kallas
Thiago Mazagão
Verônica Souza
Victor Lucas
Vitor Werkhaizer

Agradecimentos

Alberto Eigier
Antonio Celso Ribeiro
Charles Cosac
Daniela e Alfredo Villela
Gabriel Guper
Heitor Martins e Fernanda Feitosa
Márcio Lobão e Marta Fadel
Oscar Cruz
Pedro Buarque de Hollanda
Projeto Lygia Pape
Reynaldo Dabus Abucham
Ricardo Rego
Roberto Setubal
Ronaldo Cesar Coelho
Rose e Alfredo Setubal
Sandra e José Luiz Setúbal
Sofia e Sergio Fadel Lobão
Zeev Horovitz

Realização



Almeida & Dale

Coordenação Editorial



ESPAÇO
E.CC

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Avelar, Ana

Lygia Pape : ação dentro / Ana Avelar, Laura Rago ; edição Gustavo Colombini. -- São Paulo : Almeida e Dale Galeria, 2024.

ISBN 978-65-85036-10-8

1. Artes - Brasil 2. Artes visuais - Exposições - Catálogos 3. Artistas brasileiros 4. Pape, Lygia, 1927-2004 I. Rago, Laura. II. Colombini, Gustavo. III. Título.

24-204005

CDD-700.74

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes : Catálogos de exposições 700.74

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

