

**“Então, no primeiro dia apareceu  
uma aluna só. (...) Na semana  
seguinte ela voltou e já havia  
dez alunos, depois trinta, depois a  
Sorbonne inteira.**

**Quando eu chegava trazendo a  
minha maletinha ou a minha mala  
grande cheia de coisas, a Sorbonne  
inteira subia escada atrás de mim. Aí  
eu fazia um espetáculo, quer dizer,  
fazia um trabalho com eles. E eles  
gritavam tanto, a coisa era tão  
incrível, que do lado de lá do  
botequim da esquina  
a gente escutava.  
É, foi um trabalho  
muito bonito.”**

*“A quebra da moldura”, entrevista de Lygia Clark a Luciano  
Figueiredo e Matinas Suzuki, Folhetim, n. 473, São Paulo,  
2 de março de 1986..*

# “Fazer de dois um multiplica o rir”

## Depoimentos sobre Lygia Clark em Paris.

Glória Ferreira\*

*Depoimentos de críticos, artistas e professores que conviveram com Lygia Clark no período de quase 10 anos em que viveu e trabalhou em Paris, para pesquisa realizada entre 1990 e 1991 sobre sua relação com a arte cinética, especialmente com a questão da participação do espectador, na fala dos artistas venezuelanos, radicados em Paris, Raphael Soto e Cruz-Diez, e do crítico francês Frank Popper; seu trabalho na Sorbonne, comentado por Pierre Baqué, que a convidou para integrar a nova escola; as impressões de Léa Lublin, artista argentina também atuante nesse contexto, e de Claude Pasquier, que participou de seu curso; as evocações de sua vida e sua obra pelo crítico Pierre Restany.*

*Palavras-chave: Lygia Clark; participação do espectador; corpo.*

### Arte de participação

#### Raphael Soto

Interessei-me imediatamente pelo trabalho de Lygia quando a conheci na Bienal de São Paulo de 1961, na qual ela tinha uma sala. Quis comprar uma obra; mas ela não me conhecia, não sabia que eu existia e se negou a vendê-la. Um pouco depois, Mário Pedrosa nos apresentou. Desde sua chegada em Paris, Lygia me procurou e nos tornamos bons amigos – então, lamentou que sua obra tivesse passado para outras mãos. De fato, foi impossível conseguir outro trabalho desse período, que me interessava particularmente, porque, na época, estava organizando o Museu de Ciudad de Bolívar. Meu objetivo era reunir obras dessa tendência.

Em Paris, nos víamos muito, até mesmo nas férias, quando íamos a Carboneras. A última vez que a vi, aliás, foi lá. Carboneras é um povoado no sul da Espanha, em Andaluzia, onde, nos anos 60, foi criado um espaço de reunião e de férias para artistas e escritores. Éramos muitos os que íamos e sempre com amigos. Lygia foi um dos que se juntou a nós.

No final de seu período parisiense, no entanto, voltou-se muito para si mesma, fechou-se em seu ateliê, e era difícil encontrá-la. Não a via a não ser nesses raros momentos de férias. Acompanhava seu trabalho por intermédio de Jean Clay, que era um amigo comum e que a visitava sempre. Na realidade, terminei perdendo o contato com seu trabalho nos últimos anos. Sua atitude, de certa maneira, mudou: como se pensasse que eu fosse reagir de maneira desfavorável a seu trabalho. Tratava-se, no entanto, de um mal-entendido, porque, embora seguissemos caminhos diferentes, nossos trabalhos, conceitualmente, não eram tão distantes assim. Nesse momento, por exemplo, eu fazia os “penetráveis”, e Lygia, as obras manipuláveis. Lamentei não poder seguir de perto seu trabalho. Com a personalidade que sempre a caracterizou, realizou uma obra importante.

Nossa questão comum era a participação do espectador na obra de arte. Já nos anos 50 e, mais precisamente, na exposição O movimento, na Galeria Denise René, em 1955, os artistas pediam ao espectador que não ficasse passivo, mas ativo. E essa arte se desenvolve pouco a pouco até os anos 60 –

65 e culmina com a participação direta, com as pessoas metidas nas obras em simbiose completa – o espectador já não sabia em que momento era espectador ou ator.

Era Pierre Restany quem se ocupava de toda a loucura do momento, que entendia o valor de cada movimento e tendência. A revista *Robho*, cujo diretor era Jean Clay, também foi muito importante, pois recolhia essa experiência toda e, de certa maneira, a vivia conosco.

Tudo foi acontecendo ao mesmo tempo: em Londres, Guy Brett e David Medalla criam a galeria Signals onde se desenvolvem experiências significativas. Na Alemanha, cria-se o Grupo Zero<sup>1</sup>, também de participação. Como um todo, havia um ambiente ideal para a criação e, sobretudo, para colocar em questão a sacralização da obra de arte, que até então era uma coisa intocável, algo para se ver apenas, uma coisa para museus.

Acreditávamos, nos anos 60, que a arte ia deixar de existir como objeto. Essa era um posição que assumíamos com grande paixão. Apesar de todo esse entusiasmo e de sua importância histórica, durou muito pouco... logo depois os ateliês voltam a funcionar. De qualquer maneira, foi um período de grande paixão na arte. Muito alegre e divertido.

### Cruz-Diez

Conheci Lygia Clark por intermédio de Sérgio Camargo e de Piza. Vivíamos os anos 60, 70. Era o momento da Nouvelle Tendance, do boom do cinetismo e do grande desenvolvimento da pesquisa do *continuous-work*. Estávamos, todos, sempre juntos. Naquela época, eu e Lygia éramos muito próximos, partilhávamos das mesmas preocupações.

Muitas dessas questões já haviam sido detectadas por Lygia, em períodos anteriores ao nosso encontro. Em seu trabalho sobre o comportamento e sobre a ação corporal, por exemplo (que creio datar da década de 1950), já colocava em questão o suporte, ao mesmo tempo que iniciava experiências ambientais.

Expusemos, juntos, várias vezes em mostras coletivas em Grenoble, Paris e Londres. Era o início da arte ambiental; Lygia, como todo o nosso grupo, fazia esse tipo de trabalho. Soto desenvolvia os penetráveis; eu, as cromo-saturações. O Groupe de Recherche d'Art Visuel<sup>2</sup> explorava o lado lúdico. Enfim, eram inúmeras as experiências relevantes, como as de Hélio Oiticica ou as de Gianni Colombo.

Convivíamos também com Jean Clay, diretor de revista *Robho*, para a qual eu fazia a diagramação. *Robho* era uma revista importante, suscitava polêmica e era aberta a todas as novas pesquisas artísticas. E nós, Lygia incluída, estávamos de fato na vanguarda (recentemente, em Milão, participei de uma exposição sobre os anos 60, que se chamava A última vanguarda). Lygia estava entre os mais corajosos e sempre guardou enorme coerência. Desenvolvia propostas-limite, e apostava na radicalidade extrema. Quando trabalhamos juntos, ainda acreditava na arte. Sua atitude era sobretudo de recusa à arte tradicional, às convenções culturais do passado. Até quando realiza todas essas experiências sobre a participação na rua (utilizando fios, sons, respiração), Lygia era considerada pioneira de uma arte que vem depois dos *happenings* – a arte ambiental. Colocava em jogo coisas que tocavam a arte, como a sensibilidade, a comoção, a fascinação e uma multiplicidade de dados que levam ao resultado "arte". Portanto, para nós, ela estava no campo da arte. Nós, pelo menos, estávamos. Se dizia que o que fazia não era mais arte, bom, era também o seu risco.

Na época, estávamos em contato com os italianos, com os ingleses (como David Medalla) e com os holandeses. A França era mais conservadora, salvo alguns artistas, como Morellet, Claude Pasquier. Havia também toda a pesquisa da Nouvelle Tendance, à qual estavam associados Soto, Tinguely, Agam. Na verdade, foi um grupo bem pequeno que fez esse barulho todo. Lygia não era associada, não tinha uma vida de grupo, como eu também não. Nos encontrávamos todos os dias porque vivíamos o grande momento, e existia um

clima de euforia. Eram as idéias que contavam, independentemente dos grupos.

Olhando a distância, vejo que esse momento foi, realmente, amigável, fraternal. Tínhamos muito respeito e interesse pelos diferentes trabalhos. Não esqueçamos que começamos a bombardear, a criar nosso *front* contra o último gesto romântico: a arte gestual. Todo o nosso movimento visava a dar outro sentido à arte. O gestual era ainda a tradição da grande pintura; do mito do artista como gênio, escolhido por Deus, cujo gesto é suficiente para fazer arte. Para nós, era diferente. Nos interessávamos pela pesquisa, por mudar a estrutura e mesmo a noção de obra de arte. Estava em jogo a participação do espectador.

Mudar a dialética entre a obra de arte e o espectador, inaugurar uma nova comunicação. Uma questão presente e clara em seu trabalho é a importância da ação, não da obra feita, como no expressionismo da criação, quando o ato se tornara, então, obra de arte.

A questão do múltiplo foi, também, importante. Por trás havia a idéia de uma arte social, a idéia de acabar com o mito da obra de arte única. Limitar ou não a edição, aceitar um número infinito de múltiplos? Surgiram as mais diferentes posições. Tarkis, por exemplo, dizia que "se é múltiplo, é ao infinito". O número de múltiplos era o ponto definitivo. Tivemos

discussões acaloradas, às vezes extremamente violentas. Lembro-me de uma noite inteira que passamos – Sérgio Camargo, Oto, Morreste, Jazé Cala, enfim todo mundo estava lá – tentando uma definição comum sobre o múltiplo. Não chegamos a conclusão alguma. Lygia, por exemplo, recebeu a proposta de edição de seus "bichos" por um *marchand* japonês (centenas de múltiplos, creio), mas não aceitou. A World International queria fazer tapetes a partir de meus trabalhos e produzi-los industrialmente, mas também

não aceitei. Praticamente todo mundo recusou esses tipos de propostas, exceto Tarkis. Posteriormente, é claro, o lado social desapareceu, recuperado pelo mercado.

Foi um momento extremamente rico em que surgem vários movimentos. As mais diversas tendências emergem, como a arte conceitual, a arte povera, o cinetismo, a arte do efêmero, a arte ambiental. Havia tudo isso, e Lygia esteve sempre na primeira linha.

### Frank Popper

Quando Lygia realizou seus trabalhos em Londres, na Signals – onde desenvolveu toda uma atividade com Peter Keeler, Guy Brett e David Medalla –, já estávamos em contato. Desde então interessei-me pelo que ela fazia. Seus trabalhos mostravam muito bem a passagem do construtivismo à arte de participação, questão que sempre me interessou.

Lembro-me bem de tê-la visto na Bienal de Veneza; não me recordo bem da data, mas da participação do público, que foi extraordinária no percurso-labirinto que propunha. A casa é o corpo, parece-me chamar-se essa proposição, na qual tentava materializar a relação entre a elaboração artística e a sexualidade. O público era convidado a percorrer diversas células, cada uma representando uma fase da concepção: da penetração à expulsão. Era um processo até bem complicado, pois exigia colocar máscaras, vestimentas e outras coisas. Todo mundo, no entanto, se prestou muito bem à experiência. Era um tipo de participação diferente. Em seu trabalho posterior, aprofundou essa relação entre o visual e o psíquico – proposição que, evidentemente, me interessou muito por ser um problema essencial naquela época.

Vejo a passagem do construtivismo a essa arte de participação como lógica. Lygia não estava sozinha nessa tentativa; existiam outros artistas procurando a mesma coisa a partir de propostas diferentes. O objetivo, a preocupação corrente, era de passar de um primeiro momento bidimensional ou tridimensional, mas estático, a alguma coisa

**“O delírio da virgem  
subiu para o espaço e  
num grande olho se  
transformou. Captou  
todas as cores da  
natureza, enfaixou-as e  
convidou o sol para  
filtrá-las, nascendo o  
arco-íris que ainda hoje  
aparece no céu, depois  
de uma grande chuva. Os  
sábios lhe deram o nome  
e registraram o  
fenômeno, mas  
esqueceram a magia que  
o precedeu”.**

*Lygia Clark, Meu dace rio. (Paris, 1975), Rio de Janeiro, Galeria Paulo Klabin, 1984.*

mais dinâmica. Achei, assim, natural que Lygia Clark passasse a uma coisa mais física, em que o corpo ganha importância mais global do que apenas por meio dos cinco sentidos e a distância. O corpo é levado a um enfrentamento direto com a obra de arte, com a própria questão da arte. Estaria o público realmente preparado para participar? Essa interrogação estava no ar.

Meu interesse por trabalhos como os de Lygia não é apenas do ponto de vista histórico, mas, sobretudo, como indicação para compreender o que está ocorrendo agora. Trabalho justamente sobre esse problema da interação, que uma vez mais inclui questões relativas à técnica. Utiliza-se uma nova técnica para fazer participar o público (que está evidentemente condicionado) ou para descondicionar o público da televisão, ou a massa passiva, dos museus.

Não tive oportunidade de conversar muito com Lygia, mas creio que tinha a mesma atitude dos outros artistas da época – não um comportamento científico, mas, digamos, uma atitude científica, isto é, não faziam pesquisas, mas se serviam de seus resultados.

Ela passa rapidamente dos objetos às vestimentas, às coisas que implicam toda uma cerimônia: a uma espécie de arte ritual. Abandona os objetos e trabalha em um contexto quase mitológico. O que fazia não era exatamente um espetáculo, embora existisse uma tendência à teatralidade, a criar um espaço onde fosse abolida a distinção entre cena e sala – uma espécie de ritual, ou algo do gênero, do qual todo mundo participasse. Nesse sentido era um teatro, *performance*, mas não espetáculo. Pelo menos essa é minha impressão sobre o que vi. Ela não abandonou a questão plástica; pensava sempre a cor, o espaço e os cinco sentidos do espectador. Em seus últimos trabalhos, parece-me, aprofunda suas proposições anteriores: utiliza-se do material para criar contato entre o objeto e o sujeito. Talvez tenha sido essa a base de seu trabalho na clínica: fazer desaparecer dos doentes mentais o sentimento de estranheza pelos materiais e objetos.

Aqui, em Paris, terminou ficando mais no ambiente latino-americano (nessa época havia artistas latino-americanos nesse campo de pesquisa). No entanto, estava em avanço no que se refere ao desenvolvimento posterior da arte psicológica. E mesmo da atual. Por exemplo, na exposição *Les Magiciens de la terre*, organizada pelo Centre Georges Pompidou, vimos muitas coisas próximas de sua atitude.

Por coincidências diversas ela não participou de minha exposição *Lumière et mouvement*, em 1967. Devido ao limite do orçamento, só convidei artistas que haviam trabalhado em Paris (fui até criticado pelos alemães, que consideraram uma atitude nacionalista). Além disso, o critério se baseava na relação do movimento real e da luz artificial, o que não era exatamente o tipo de arte que ela fazia. Mas eu a citei e analisei seus trabalhos em meus livros *Le déclin de l'objet* e *Art cinétique*.

## A experiência na Sorbonne

### Pierre Baqué

A passagem de Lygia Clark pela Sorbonne<sup>3</sup>, assim como a de outros artistas, só foi possível devido à criação, em 1969, desta nova unidade de ensino e pesquisa em artes plásticas e ciências da arte. Foi uma consequência do movimento estudantil o fato de a universidade ter-se aberto às disciplinas que até então jamais tinham sido acolhidas como objeto de estudo e de prática, em especial artes plásticas e música.

Em uma instituição voltada, sobretudo, para preservar a tradição, surge um lugar de inovação com pretensões de criar outra maneira de ensinar artes plásticas, diferente da transmissão da técnica da pintura e da escultura. Por isso o apelo a um núcleo de artistas com prática inovadora. Para esses, sem espaço nas instituições do circuito de arte, a universidade também representa um novo campo para a produção.

Esse foi o caso de Lygia Clark, com sua prática extremamente particular. Empregava objetos a serem manipulados – bem como

toda sorte de vestimentas a serem usadas por uma ou duas pessoas –, obrigando um contato particular com o próprio corpo, com o espaço e com o corpo do outro.

Foi um momento de grande abertura, de surgimento de diversas tendências, como a Arte Conceitual, a *Bodyart*. Uma outra maneira de abordar as artes plásticas, não passando mais pelos meios habituais da pintura e da escultura, aos quais, é preciso dizer, voltamos depois. Tudo era possível, tudo era diferente. A universidade era um lugar em que o artista podia se exprimir e adquirir legitimidade. O ensino, apesar de bastante prático, era também discursivo e bem teórico, até mesmo por reação aos ensinamentos artísticos anteriores, sobretudo práticos e técnicos. O discurso ocupava lugar marcante, e a obra realizada, um menor; quando o processo havia se desenrolado, voltava-se ao ponto de partida.

Foi Jean Clay, que era diretor da revista *Robho*, quem a indicou. Fui a seu ateliê e finalmente a convidei para ensinar nessa nova unidade, da qual eu era diretor-adjunto. Outros artistas vieram, em geral com trabalhos sobre o corpo, como Claude Idoux. Ele, no entanto, desenvolvia certos trabalhos que resultavam em obras, ao passo que Lygia se interessava pelo processo, sem obra produzida. A obra era o próprio corpo.

Essa nova divisão começa com estudantes com uma formação anterior, embora, muito prática e técnica; sentiam-se malformados nos planos teórico e reflexivo, e demandavam o confronto com outras experiências. O problema começa depois. A geração posterior não possuía essa formação inicial e se sentia um pouco perdida tanto no nível do discurso quanto na parte prática, pois nada sabia fazer. Atualmente, esta terceira geração de alunos já é bem diferente. Voltamos à pintura. Antes, pintar ou expor era malvisto...

Na situação atual, quase certamente, um trabalho como o de Lygia não teria audiência alguma. Ela chegou em um

momento favorável. A relação com os estudantes, na época, era bem diferente da existente no sistema anterior ou mesmo no atual, pois hoje temos, de novo, o mestre. O estatuto do mestre e do discípulo era outro: um pouco como uma formação comum, algo a se buscar em conjunto; outra maneira de abordar o saber, talvez pelo caráter mesmo desta unidade, resultado da exigência dos estudantes. Bernard Teyssèdre, seu fundador, trabalhou muito por essa forma de ensino. O problema das notas era resolvido de maneira não ortodoxa. Era um período pioneiro, de tentativas. As regras ainda não estavam estabelecidas, e, por isso mesmo, havia muita liberdade de ação. Nem tudo era maravilhoso, e houve muitos erros e descaminhos, apesar de a época ser muito viva, muito calorosa e criativa – o que não é mais o caso. Talvez hoje seja até mais construtivo, mas não tão criativo.

Claro, os atores envelheceram – todos temos 20 anos a mais... Os cursos de Lygia se passavam neste mesmo local. Tudo se encontrava relativamente em ruína – antes era uma usina abandonada que o Ministério da Educação comprou do grupo Philipps. Depois, foi mais ou menos equipado. No início, porém, era tudo improvisado. Havia grandes espaços, mas não exatamente salas de aulas. Chovia dentro, tínhamos problemas elétricos. Enfim, uma atmosfera bem particular e, de certa maneira, propícia a esse tipo de atuação devido a seu ar não acadêmico.

Naturalmente, os pontos de contato com a sociedade francesa eram bem limitados. Era um *foyeur* de imaginação, um lugar de contestação, com as inevitáveis assembleias gerais de estudantes e professores. A exigência de decisões fazia com que passássemos noites inteiras sem nada decidir... Correspondia, no entanto, a uma atitude de sinceridade, a um desejo de mudar o mundo. Os artistas da *Jeune Peinture*, por exemplo, que eram ligados à *Beaux-Arts*, tinham um comportamento político, marxista-lenista. Aqui, já era mais intelectual. Havia um divórcio da *Beaux-Arts*, pois, embora eles não deixassem de fazer uma prática cultural, queriam mudar a

**“Não tenham medo,  
dizem as agulhas,  
fazer de dois um  
multiplica o rir”**

*Lygia Clark, Meu doce rio, (Paris, 1975),  
Rio de Janeiro, Galeria Paulo Klabin, 1984.*

sociedade por uma via política, enquanto aqui era mais um lugar de utopias e também de muito discurso... O resultado sobre a sociedade, entretanto, foi nulo. De certa maneira tudo isso era um pouco pueril, como o sonho o é.

Vivíamos uma época rica. Os jovens não queriam a sociedade de consumo, queriam outra coisa – a arte, o sonho, mudar as relações sociais. A sociedade capitalista, posteriormente, conheceu diferentes dificuldades (a socialista também...), apareceu o desemprego, e os jovens abandonaram essas questões e se preocupam em ganhar a vida. Exigem diplomas frágeis, notas e um aprendizado pelo qual possam adquirir competência que lhes possibilite a entrada no mercado. Bem diferente daquele momento, quando tudo era informal, quando se buscava um retorno ao corpo, à vivência. O corpo era a grande vedete: pintura corporal, ação corporal, etc. O corpo oprimido descobre, de repente, uma liberdade quase ilimitada, como a nova liberdade sexual, a nova postura da mulher, a contracepção (a Aids não existia...). Uma grande abertura onde tudo ou quase tudo era possível, como os *slogans* de 68 – “é proibido proibir”. Dá-se, então, uma espécie de parênteses. Tínhamos a impressão de mudar a sociedade, e, então, o ensino também tinha que mudar. Onde se poderia melhor mudar senão no campo artístico? É mais fácil fazer o novo do que melhorar o velho... Lygia usufruía dessa liberdade sem colocar problemas no nível político. Não tinha um discurso político, não era um dos que queriam estrangular o último burguês... Além do mais, gostava de trabalhar com jovens.

Nesse contexto, Lygia Clark era um bom elemento em um bom momento. Não poderia ter vindo antes nem depois; e foi, de certa maneira, simbólico e exemplar. Sua prática, desinteressada na produção de obras, colocava em questão o viver, o ser, o comportamento.

### Claude Pasquier

Após ter visto meu trabalho, que na época se realizava na rua, convidou, a mim e a um amigo, para participarmos de seus cursos. Isso ocorreu mais ou menos em 72. Foram grandes momentos. Saíamos diferentes depois das sessões. Alguns trabalhos mexeram muito comigo. Uma vez, ela nos colocou deitados, com os olhos fechados, e nos envolveu com sacos e sensações de frio, calor e vento. Sensações primárias muito fortes. E nós? Decolamos! Ela precisou me massagear muito, porque me foi bem difícil voltar. Era uma espécie de gênese, de nascimento. Essas experiências eram mais fortes do que todas as outras que se faziam então. No nível sensorial ela, realmente, ia muito longe.

Estávamos mais interessados na manipulação dos objetos e em tudo que se relacionasse com os elementos primários, e ela era, acho eu, muito marcada pela América Latina. Tudo muito sensorial. Se nesse momento contestávamos o jogo do mercado de arte, bem como o dos museus, ainda estávamos presos aos objetos. Lygia tinha ultrapassado tudo isso. Chegava sem nada. E isso era fantástico. Nós, europeus, temos muitas reservas. Ela estava interessada exatamente em nos livrar disso tudo. Muito próxima da psicanálise e da bioenergética (o *Grito Primal* sai em 72), ela nos fazia falar sobre coisas da infância. Mas era sua presença que fazia com que tudo acontecesse.

A questão da participação estava no ar. Foi nos anos 64/65 que descobri a arte cinética. Vários grupos apresentavam trabalhos coletivos – módulos e objetos a serem manipulados – e organizavam ações culturais, como a *Nouvelle Tendance* e o *Groupe de Recherches d'Art Visuel*, do qual participavam Joëi Stein, Garcia Rosas, Morellet e outros.

Na época, eu utilizava materiais de crianças, com o sentido de jogo, em intervenções na rua. Coisas efêmeras e de participação – um meio de trocar com outros. No meu trabalho, a questão do toque, da manipulação era essencial e às vezes estava ligada a efeitos luminosos ou acústicos.

Lygia recusava as exposições e não expunha mais. Para ela, seu trabalho não estava mais no campo da arte, e, sim, no da vida, e era isso que lhe interessava. Estive várias vezes em seu ateliê do Boulevard de Brune. Algumas ocasiões a vi muito entusiasmada, mas às vezes ficava silenciosa, e, então, víamos televisão.

Posteriormente, com meus alunos, utilizei os mesmos materiais de Lygia – como os sacos de plásticos com pedra, por exemplo, para que eles sentissem o movimento, a respiração. E eles adoravam. Isso aconteceu em Bruges, na escola de Beaux-Arts em 75. Fizemos muitos trabalhos sensoriais com cartão, fios, plásticos, e os estudantes descobriram todo um universo. Hoje é um pouco diferente, eles estão mais interessados em fazer uma carreira.

### Léa Lublin

Lygia e eu fomos contemporâneas na universidade, mas não chegamos a nos encontrar realmente, porque só comecei meu curso em 1974. Um pouco antes, porém, fiz algumas conferências, em Saint Charles, sobre minha produção. Soube, nessa ocasião, por intermédio de outros professores, que em seus cursos passavam-se situações tão intensas, que alguns estudantes tinham crises quase histéricas. Ela os levava a situações de transe.

Cada professor era responsável por seus alunos e por seus cursos, quer dizer, não havia interferência. Essa era a orientação de Bernard Teyssède, fundador dessa unidade, que privilegiava a presença de artistas como professores. Ainda hoje mantemos a mesma metodologia, que consiste em não dissociar teoria e prática, e, assim, artistas são convidados para fazer ateliês. A questão corporal, de certa maneira, também continua presente. Recentemente, durante dois anos consecutivos, Michel Journiac (importante protagonista da *Bodyart* nos anos 60) organizou, no âmbito da universidade, um seminário sobre a representação do corpo, reunindo interlocutores de diferentes religiões: padres, rabinos, irmãs, que falaram sobre os códigos religiosos e a representação.

Quanto a Lygia, não creio que tenha feito um trabalho corporal, mas, ao contrário, um trabalho que colocava em questão o sentido do corpo em relação ao espaço. Lembro-me dos plásticos, bem como dos sacos – sacos de laranja, de cebola –, que ela recuperava nas feiras e nos fazia manipular. Era essa a sua maneira de buscar uma aproximação com o corpo e, sobretudo, de suscitar uma sensação corporal por meio de volumes no espaço; dava muita importância à experiência erótico-sensual, a exemplo do que desenvolveu nas praias do Rio – vivências extremamente fortes, que Lygia dizia precisar sentir.

Já no espaço artístico, trabalhava por meio de deslocamentos, introduzindo outros elementos. Entretanto, jamais tomou seu próprio corpo como suporte. Tratava-se, por um lado, de um questionamento da estrutura e do espaço, e, por outro, da criação de um novo espaço para a vivência desses elementos.

Meu *Tunnel Gonfable*, por exemplo, que era um ambiente em que as pessoas entravam, não se tratava, evidentemente, de um verdadeiro corpo – embora as pessoas o sentissem vivo e, na época, o tivessem interpretado como um pênis-vagina. É sempre por patamares de deslocamentos no plano simbólico – no espaço real e não no espaço simbólico da bidimensionalidade – que esses trabalhos ganham vigência. É uma representação de espaços reais e de volumes voltados para o toque e para a manipulação. Alguma coisa próxima do orgânico. Entre as preocupações dos anos 60, a de participação do público era central. Abandonava-se uma arte puramente visual, isto é, saía-se do quadro para entrar no espaço real. Como essa definição fazia parte da obra, buscava-se atingir todos os sentidos não apenas os do artista, mas, também, os do espectador. Conceitualmente, visava-se a atingir o corpo do espectador e não apenas seus olhos.

Lygia e eu éramos vizinhas na Cité des Arts; isso em 68, 69. Em pleno 68, expus-me com meu filho no Salão de Maio do Museu de Arte Moderna. A obra era composta de

uma foto em *plexiglass* do meu bebê (recém-nascido), seu berço, meu bebê e eu. Era um momento de minha vida cotidiana que eu deslocava para a artística. E como era a coisa mais importante que me acontecera, operei sobre o encontro da representação e do real. Foi um escândalo, obviamente. Foi nesse momento que conheci Lygia, em torno dessa ação.

Nos víamos sempre, passamos a ser amigas e a freqüentar nossos ateliês. Lembro-me de ela dizer, com aquele seu jeito todo especial, que o terrível em nossa época era o artista ter que passar seus dias à máquina de escrever, respondendo a cartas, fazendo propostas. "Hoje o artista tem que saber escrever à máquina, e eu não suporto mais isso."

Por intermédio de Julio Le Parc conheci o pessoal da *Robho*, mas não fiz parte do grupo (venho da pintura expressionista e da figuração). Encontrava-os sempre nas festas; aquele, aliás, foi um momento formidável, em que festas e encontros entre artistas eram constantes. Queríamos romper com as estruturas tradicionais. O mercado, contudo, era super-reduzido. Cada um reagia a essa situação como podia, como os *slogans* de 68 – "imaginação no poder", "a arte será a vida". As coisas aconteciam na rua. Mas não era ainda *Bodyart*. No trabalho que apresentei no Salão, ao qual já me referi, queria romper com a noção de objeto e introduzir o sujeito – um momento da vida cotidiana. A apropriação do discurso psicanalítico pelos artistas começa um pouco depois e torna-se importante – o trabalho de Lygia na Sorbonne é exemplar nesse sentido.

A última vez que a vi, já em seu novo ateliê na Porte de Vanves, Lygia se debatia com muitas dificuldades. Como todos os artistas que moram aqui, defrontava-se com muitas barreiras para comunicar seu discurso e suas propostas. Apesar de ter um discurso bem preciso, não conseguia os meios para mostrá-lo. Foi então que ela me disse que ia voltar.

## A consciência do corpo e da linguagem

**Pierre Restany**

Graças a Mário Pedrosa, conheci Lygia. Ela foi a mais interessante e a melhor pessoa do ponto de vista moral e cultural que encontrei no Brasil, onde estive pela primeira vez como convidado especial da Bienal de São Paulo, em 1961. Pedrosa era o secretário-geral, e por seu intermédio encontrei uma série de artistas que lhe eram próximos, sobretudo, os da tendência construtivista. Além desses, um círculo mais restrito, sua família existencial, podemos dizer.

Lygia, justamente, era uma dessas pessoas. Na época, estava casada com um jovem *marchand* e levava uma vida mais ou menos mundana. Quer dizer, Jean Bighici a ajudava a fazer exposições, a se promover. O que nela mais me impactou foi sua visão extremamente pessoal da obra de arte e da relação física que se pode ter com essa. Em sua série de "bichos", muitas vezes apresentada por Mário Pedrosa, Lygia enfatizava mais a forma, os fenômenos de articulação e dobras. Seus bichos eram esculturas planas, articuladas, que podiam tomar diferentes posições no espaço – como a cauda de um crocodilo ou de uma cobra –, mas formuladas segundo a tendência geométrica. Rapidamente compreendi que o que lhe interessava era sobretudo a composição, a decomposição, a mobilidade, a possibilidade de transformação desse tipo de forma.

Acho, também, que toda a sua visão de arte era dominada pelo aspecto sensorial, quer dizer, o problema da interação física. Talvez Lygia tenha abandonado a atividade artística para poder criar, com mais liberdade, uma situação sensorial; tinha, no sentido mais profundo do termo, essa vontade de comunicação. Ainda no Brasil, ela já achava que a arte se vive na existência cotidiana, isto é, no parque, na praia, num espaço público, bem como numa galeria ou num museu. A arte foi sua grande verdade, a projeção direta de sua identidade, de sua personalidade. Por isso, talvez, sua força fabulosa.

Hélio Oiticica era fascinado pela maneira como Lygia decodificava suas produções. Apesar de não se sentir atraída por certas atitudes ou tomadas de posições, provocadoras ou às vezes abusivas mesmo, por parte de Hélio, ela também o admirava; reconhecia nele um ser extremamente sensível, com visão própria sobre as coisas e, sobretudo, consciência de sua própria atitude no espaço ambiente, de sua situação ao mesmo tempo física e mental. Entre eles, existia, além disso, toda uma cumplicidade, que era justamente essa espécie de projeção existencial.

Lygia escolheu uma atitude menos extrovertida, mais controlada, mas não menos forte. E com grande sensibilidade. Então, às vezes, o que poderia ser nela uma vontade de autocontrole, de se assumir de maneira rigorosa, podia se realizar abertamente. Nesses momentos, sobretudo, mostrava sua grande cultura, psicanalítica e, mesmo, artística. Cultura da qual se servia de modo lógico, permitindo assumir, sem grande afetação e sem grande peso, o controle fundamental e primário de suas impulsões. Às vezes, tinha-se a impressão de que nos manipulava, apesar de reservar esse tipo de terapia às pessoas que lhe inspiravam confiança e a eventuais clientes. Era isso, sobretudo, o que fazia. Mas eu creio que o importante para Lygia era poder fazer um amálgama, uma ligação entre a moral individual – individual do tipo social – e, digamos, a moral individual individualista. E, visivelmente, era difícil para ela. Porém, ela soube bem rápido controlar esse problema, assim como o da resposta a ser esperada desta ou daquela pessoa. E isso se deve ao fato de ela haver feito anteriormente, e *a priori*, a síntese. Então as respostas se tornavam uma espécie de verificação, não sistemática. Sem dúvida, as coisas podiam acontecer melhor quando ela era capaz de deixar suas obras para trás e de as assumir como se assume a presença de uma foto-lembrança, por exemplo.

Era muito interessante ver em Lygia essa espécie de grande dicotomia, quer dizer, essa espécie de dualismo no pensamento. Talvez, se tivesse vivido mais tempo, ela não

voitasse à arte simplesmente, mas abandonasse a terapia para fazer um tipo de esteticismo, isto é, interessar-se pela relação que pode existir, sem transcendência, no nível do físico e do mental, do moral e do estético, entre o corpo e o produto humano da criação.

Lygia possuía visão ampla, decorrente de sua consciência, extremamente aguda, das coisas. Ela nos dava a consciência de nosso próprio corpo por meio de uma força particular e da faculdade de se servir do corpo como um sinal, como uma revelação. Era uma forma de nos revelar a nós mesmos.

Eu a vi inúmeras vezes no Rio, entre 61 e 64. Tínhamos toda uma cumplicidade, talvez por ela ter uma cultura que se adaptava a diferentes tipos de interlocutores. É também por isso que eu digo que ela foi uma espécie de guru de sua geração – que vai do concretismo ao tropicalismo, *grosso modo*, do fim dos anos 50 ao início dos anos 70. Ela viveu plenamente essa situação, com enorme clareza da cena brasileira da época.

No fundo, se ela gostou ou aceitou o construtivismo de Mário Pedrosa e de Ferreira Gullar, é porque pensava encontrar aí um pensamento dialético. Porém, quando Lygia se deu conta de que a abstração geométrica tendia a uma espécie de síntese harmônica e tendia também a eliminar todo e qualquer fermento do antagonismo dialético, ela se distanciou. Porque, para ela, a dialética era a vida, a pulsão de vida e de morte. Eros e Tânatos. E isso era indispensável.

De maneira geral, os artistas engajados nessa linha se tornam, apesar deles mesmos, elementos de escândalos mais ou menos permanentes. Creio que ela não procurava o escândalo, embora amasse, de tempos em tempos, esse gênero de polêmica. Lygia não era presa à idéia de arte enquanto tal. Para ela, a arte era uma linguagem e essa linguagem começava em algum lugar, e, por isso mesmo, não tinha escrúpulo algum em dizer 'o que faço não é arte'. O que equivale, de certo modo, a dizer que tudo é arte. No entanto, para assumir esse tipo de posição é preciso ter grande abertura

espiritual e cultura adaptada a isso, assim como sensibilidade particular.

Lygia não era nem dadaísta, nem surrealista, para jogar com uma noção de arte, no sentido literário do termo. Lygia, não; ela pensava que a arte era qualquer coisa no fundo universal, porque se representava como arte. A partir do momento em que a mesma atitude, a mesma linguagem ou a mesma situação depassava a identidade artística ou o sentido dessa identidade, então, não hesitava em dizer que o que ela fazia não era mais arte. Era esse um dos aspectos mais ricos de sua sensibilidade.

Em Paris, consagrou-se a uma pesquisa individual, atuando com seus alunos, e eu penso que a realizou plenamente. Ela chegou aqui num bom momento. Momento no qual talvez existisse a falta desse tipo de linguagem porque se tornara importante retomar a consciência de si mesmo. E essa reconstrução psicossensorial e mental do indivíduo era sua grande motivação.

É por isso, repito, que digo que ela tinha alguma coisa de guru; de um guru evidentemente relacional e não mágico. Até porque, ela considerava todo esse ritual de macumba um tipo de folclore e não tinha tentações ocultistas. O que não deixa de ser importante, haja vista ela pertencer a uma geração da qual muitos intelectuais flertaram, se eu posso dizer assim, com todos os ritos afro-brasileiros.

Lygia tinha também grande consciência da vida: faculdade de adaptação e de discernimento do verdadeiro e do não verdadeiro. Por isso, sua vida tão densa e a força de sua linguagem, mesmo no sistema educacional.

Seu trabalho se situava, de certa maneira, entre a Arte Conceitual e a *Bodyart*. Só o que lhe era particular é que, no fundo, Lygia não queria mentalizar, intelectualizar sua prática. O importante para ela era a finalidade de sua prática. Não lhe interessava a individualização de complexos ou de tendências recalçadas, como era o caso de artistas muito ativos na época, por exemplo, os protagonistas da *Bodyart*, como Michael Journiac e Gina Pane.

Sua prática era uma espécie de harmonia sensorial e existencial na qual o que ela procurava era o pleno desabrochar do ser, sua plena expressão; mas, na paz, na harmonia. E não na expressão de sentimentos antinômicos, exaltados ou na projeção de complexos existenciais. Ao contrário, seu objetivo era liberar dos antigos complexos para levar ao melhor autoconhecimento. Penso que por meio desse trabalho ela tentou isolar, definir o que poderia ser a parcela autêntica da criatividade e da expressividade do indivíduo.

Importante, também, é o fato de ela não ter vivido de maneira total e sistemática no meio latino-americano. Claro, ela os encontrava, não fugia deles, mas não os procurava especialmente. Com Pedrosa era diferente. Ele precisava dela, e, assim, ela se desdobrava para lhe fazer a vida mais fácil. Além de grande fidelidade aos amigos, porque ela realmente era fiel a seus amigos, tinha grande potência de comunicação. Devido, sobretudo, a sua grande inteligência e a sua natureza sensual, Lygia era capaz de transpor em termos psicossensoriais.

Penso que pessoas semelhantes a ela, qualquer que seja o brilhantismo, e talvez por isso mesmo, vivem solitárias apesar da generosidade no contato com o outro. Para estar à altura de suas ambições espirituais, é preciso fazer certa abstração do contexto imediato da vida e viver solitariamente. Isso é raro e, é preciso dizer, não é uma coisa evidente no Brasil.

Ela soube, justamente, levar uma aventura solitária sem a fazer pesar aos outros e, nesse sentido, ela não era brasileira; pertencia a uma espécie de cultura mundial, quer dizer, a um sistema de comunicação e de informação que ultrapassava o do Rio ou o de Paris: uma consciência planetária. Ela não procurou se "desprovincializar" em relação ao Brasil para adquirir uma cultura mundial; não, ela era assim. E eu creio ser esse um dos traços extremamente positivos de sua personalidade. O problema do pecado estava completamente ausente nela, ao contrário de Beuys, por exemplo.

Seu trabalho na Sorbonne foi muito bem-realizado, no próprio interior da universidade. O que, sem dúvida, representa grande vitória, porque, certamente, foi uma das primeiras vezes que se deu a possibilidade a alguém como ela de ensinar e de desenvolver uma prática de consciência do corpo e da linguagem. E isso não é evidente. Além do mais, penso que, depois que deixou a França, Lygia não foi substituída; ela organizou o curso a sua maneira e, por meio dele, conseguia exprimir-se plenamente.

Não cheguei a conhecer de fato seus alunos. Sempre nos encontrávamos para ir visitar Mário Pedrosa. Era uma espécie de pacto, porque, aqui, ele estava muito só e um pouco cansado. Pedrosa teria gostado de escrever mais para a imprensa artística francesa, mas não teve muitas possibilidades. Apesar de conhecer muita gente, estava bem sozinho. De vez em quando, Lygia levava estudantes em nossas visitas a Pedrosa, mas que não se exprimiam muito.

Lygia tinha relações amorosas profundas e passionais, que, entretanto, não a enfraqueciam no nível do pensamento e da consciência. Creio que essa era, sem dúvida, uma de suas grandes qualidades. E pode-se dizer mais: suas relações com os homens, o que ela adorava, eram positivas tanto no plano cultural como no moral. Ela contribuiu muito para a formação de Boghici, por exemplo. Lygia possuía grande energia para suportar positivamente as rupturas e recuperar seu sofrimento de maneira positiva, embora isso não a impedisse de sofrer.

Creio que a última vez que a encontrei foi durante uma exposição de arte brasileira contemporânea, em julho de 1979, no Hotel Méridien, em Copacabana. Participavam Hélio Oiticica e Lygia Pape, e, como Lygia morava bem perto, íamos sempre vê-la e lá encontrávamos também o Pedrosa.

Eu a sentia como a consciência de todo mundo. Ela tinha uma bela visão sobre as coisas e acreditava muito na evolução de um certo tipo de *performance* (que foi uma prática corrente no Brasil, como, aliás, no

mundo inteiro), sem, no entanto, se deixar levar nessa espécie de facilidade do uso da *performance*. Não é que em seu trabalho não haja certa noção de teatralidade, de *mise-en-scène*, mas seu olhar era muito mais livre.

Dela, eu guardo uma bela lembrança, de diferentes momentos de sua vida, tanto aqui como no Brasil. Havia em Lygia qualquer coisa de verdadeiro, de coerente e compacto; e isso era extremamente significativo para mim. Visitamos juntos várias exposições e ateliês de artistas. Seus julgamentos eram quase sempre extremamente justos, porque eram humanos e intuitivos. E eu acredito que a intuição só é boa quando está realmente ligada a fenômenos de expressividade e a fenômenos existenciais – não a intuição que faz ganhar na loteria; não se trata disso. Lygia Clark era uma pessoa por quem eu tinha enorme estima e respeito. Realmente.

---

\*Doutora em História da Arte, curadora independente, professora da EBA/UFRJ

## Notas

- <sup>1</sup> Próximo da Arte Cinética, o Grupo Zero foi fundado em Düsseldorf em 1957, por Heinz Mack, Otto Piene e Gunther Uecker.
- <sup>2</sup> O Centre de Recherche d'Art Visuel foi fundado em Paris, em 1960 por Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet, Joël Stein e outros. Passou a chamar-se GRAV (Groupe de Recherche en Art Visuel) em 1961, desenvolvendo intensa atividade. Publica os manifestos *Assez de mystification*, em 1961 e *Stop Art*, em 1965. Participa das principais exposições de Arte Cinética; recusa a dependência ao mercado de arte, à subjetividade do artista, às referências culturais e estéticas tradicionais; enfatiza a noção de múltiplo e a participação do público.
- <sup>3</sup> Lygia Clark foi convidada a dar um curso na Sorbonne em outubro de 1972, onde trabalhou até 1976.