

A vontade poética no diálogo com os *Bichos*: o ponto de chegada de uma arte participativa no Brasil

Felipe Scovino

Explorar os diferentes campos participativos que ampliaram o conceito das chamadas 'tendências construtivas' nas artes visuais brasileiras até os Bichos, de Lygia Clark, compõe o percurso inicial do autor. Tecer a trajetória de Clark desde suas primeiras experiências até a 'germinação' dos Bichos, ponto de chegada para esta participação que fica na fronteira entre o Construtivismo e um (não) objeto, é um ponto que percorre harmonicamente o estudo.

Arte participativa; Lygia Clark; Bichos.

Participação? Qual é o botão?

Hoje em dia falar em participação é algo bem genérico. Os limites da participação romperam a barreira das Artes Visuais: foram em direção à televisão, ao rádio e acabaram virando brincadeira para as crianças, seja no telefone ou no espaço museológico. Enfim, tornou-se um lugar-comum, e sua especificidade se perdeu nesse campo em que descompromisso e participação se tornaram sinônimos. Mas há 50 anos, a participação nas Artes Visuais estava ligada às pesquisas desenvolvidas pelas linguagens construtivas na investigação dos limites do objeto. É nesse ambiente de discussões entre o racionalismo concreto e a geometria sensível do neoconcretismo que emergem as questões da arte participativa. Entendemos que existiriam três tipos de arte participativa: a memória do vazio participativo, a física e a arte cinética virtual.

Calma! A participação é outra!

Seguindo uma linha de pensamento, toda produção artística é imaginativa, já que a capacidade de imaginar é inerente ao artista. Mas existe um segmento dessa arte que remete à compleição da obra numa estrutura ausente no plano físico que depende da capacidade imaginativa para sua

total formação. O vazio como volume da obra é que estabelece a diferença entre a chamada memória do vazio participativo e outros conceitos de arte. Algumas obras de Franz Weissmann e Amilcar de Castro ilustram bem essa complementação física da obra pelo processo da imaginação e memória. Afirmavam-se como produção de espaço, uma ordem com a qual cabia dialogar e interagir. Nos casos de *Cubo vazado* (1951) e *Cubo aberto* (década de 1950), ambos de Weissmann, porém, há uma indução de que o espaço ausente seja a figura de dois cubos, como o próprio nome já diz, mas o processo de compleição permanece. Os espaços vazados nas esculturas de Amilcar de Castro podem ser ocupados, pelo processo imaginativo, por qualquer forma. Não se limitam necessariamente a um triângulo, quadrado ou círculo em suspenso. Esse 'cheio' é resolvido esquematicamente por nós. A imaginação complementa o que os olhos enganam. As obras de Weissmann e Amilcar ainda negam a questão da frontalidade e instauram esse 'caminho ao redor' do espectador para a construção de novos sentidos e formações do objeto.

À medida que a peça vai-se formando, a estrutura parece anunciar seu futuro domínio. As *Superfícies moduladas* de Lygia

Clark também se inserem nesse campo. É um ato em acontecimento, sempre em expansão ou contração, dependendo de nosso desejo. Experimentar o vazio significa reorganizar sua presença, os volumes, por assim dizer, viram massas de energia expansiva. Nesse caso, são figuras-limite; portanto, pelo conflito entre o corte que estrutura e a ação que extrai e revela, a matéria tende a vibrar e a se expandir.

O que poderíamos chamar de uma 'inteligência especulativa do método' seria a experiência sensível do volume. Algo em sua estrutura transitória aponta para o que há de realmente atemporal: o gesto humano que compõe ou estrutura a falta. Portanto, é uma obra em suspenso, não cumpre um programa prévio. O esforço para completar a ordem mobiliza o sujeito perante o desafio de uma obra íntegra porém esquiva. O equilíbrio das coordenadas espaciais depende agora do Eu, nesta tarefa de reinterpretar o que lhe foge. O trabalho interroga o puro aparecer, nunca o que já apareceu. Instala o transitivo, o visível em constante alteração ou essa 'estrutura em dúvida'.

Estratégias para a participação

A arte participativa física abriga um campo de experiências bem diverso. Pode estender a experiência dos *Núcleos* e dos *Espaços modulados* pela ampliação do sensorial nos *Penetráveis* e nos *Bichos* – ver, sentir, pisar, "organificar" o espaço, brincar com o espaço labiríntico a ser (des)organizado pelo 'propositor' – ou ter uma característica do cinetismo virtual, como em Sérvulo Esmeraldo e Abraham Palatnik.¹ Pode, ainda, integrar o ritmo imaginário da *op art* e, num terceiro momento, abrigar a obra que se move sem intervenção do espectador, mas que, diferentemente do cinetismo, não usa um meio mecânico ou de luz para 'gerar vida', como foram os *Balés neoconcretos*: a matemática saía da estrutura sufocante do quadro para a 'nossa dimensão'. Podiam ser vistos, 'dançavam', ganhavam vida como qualquer outro ser humano. A arte participativa física exibía uma nova escala.

O objeto escapava à imaginação e partia para a ação não do espectador, mas da obra.

Mas ainda há o registro pioneiro do evento da *Experiência nº 2* (1931), de Flávio de Carvalho,² em que a situação de caminhar no sentido inverso ao de uma procissão religiosa, vestindo um boné, o expôs à investigação sobre o corpo. Apresentá-lo numa situação em discordância com as convenções comportamentais de determinados tempo e local, provocar, deixar o corpo em liberdade total para o uso agressivo de outros, indagar sobre suas potencialidades sensoriais, pôr o senso comum em suspenso significa transgredir um dos principais tabus de nossa sociedade, que regula cuidadosamente, por meio de proibição, o perfil moral sobre a instância do corpo.

Enquanto na 'memória do vazio participativo' a proposta é o volume ou seu preenchimento, na arte participativa física, o espaço é o questionamento do artista.

A participação da palavra: um novo rumo para a experiência 'física'

Observemos que depois dos *Blocos modulares* (1953), de Weissmann, e das primeiras experiências em *op art* no Brasil, a palavra passa a ser uma vertente desse campo de experiência, e a participação passa a tomar novos rumos.

Os *Poemas objetos* (1957), de Lygia Pape, dão continuidade à pesquisa de renovação do espaço da palavra ou a integração desta nas Artes Visuais. A palavra que cria e se dissolve a cada investida do participante. O disco que (en)cobre o esquecido e apresenta nosso desejo. Letras que se juntam ou se separam em cada investida do desejo. Cores que vibram, palavras que se formam, jogo concreto aliado à vontade de fazer o tempo interceder no espaço, a mais simples e óbvia subjetividade. A poesia descobre sua interface com a arquitetura. É o caso da relação entre Lygia Clark e Burle Marx. O espaço arquitetônico quer ser

atravessado, sentido, abre sua entranha para o passante, como é o caso dos pilotis e da ligação entre a natureza e um espaço matematicamente regido, mas com um interesse na abertura ilimitada do mundo. O espaço labiríntico que pode ser 'sentido', em seus mais amplos aspectos, preconiza em Clark seu questionamento sobre o dentro-fora.

O espaço no cinetismo virtual: a obra movimenta-se por si mesma

Dar certa ambigüidade ao espaço parece ser uma característica válida tanto para a *op art* quanto para o cinetismo virtual. Mas enquanto a primeira lida com o movimento ilusório e ainda usa o suporte da bidimensionalidade, a arte cinética não se preocupa em representar o movimento, está interessada no próprio movimento como parte integrante da obra. Acaba por implicar, em algumas situações, o uso de movimento mecânico ou de forças naturais (a luz, em Schöffer, ou o ar, em Le Parc). Os artistas *op* confiam inteiramente em meios pictóricos ou no jogo entre cores e linhas. Os cinéticos – e, nesse caso, os cinéticos virtuais – apóiam-se no movimento como elemento de transformação. Diferem, pois, no método.

Os *Aparelhos cinemáticos* (1964), de Palatnik, numa desobediência saudável, alteram sua órbita segundo seu próprio tempo. A participação se dá no olhar que se transforma a cada projeção do *Cinemático*, na possibilidade real de movimento das Artes Visuais. O cinetismo virtual de Palatnik enfrenta a fragmentação em que vivemos com a suavidade do movimento, indicando que a tecnologia poderia ter também a função de criar um repouso, uma sensualidade que nos pacificaria com o mundo do caos e da fragmentação.³

Projeto explosivo brasileiro

A participação chega ao limite. Num evento simbólico, Ferreira Gullar preconiza "que devíamos [em reunião em 1960 com Reinaldo Jardim e Hélio Oiticica] fazer o

seguinte: pegar o nosso objeto e realizar um ato de terrorismo".⁴ O Neoconcretismo era muito mais do que se podia imaginar ou o que Gullar imaginava que fosse:

*Nós anunciaríamos a exposição neoconcreta com vernissage às cinco da tarde e encerramento às seis. Então colocaríamos um dispositivo em cada uma das obras, e um detonador único num canto do vernissage. Quando marcasse seis horas, a exposição detonaria e tudo explodiria.*⁵

O impasse era dado. Participação e crítica ao sistema vigente, Gullar propunha uma ação que confirmava o isolamento e a dificuldade de encontrar uma saída para a veiculação dos neoconcretos.

SITUAÇÕES: conceitos transformadores para uma geometria sensível

Paralela à *arte povera* e redimensionando ações do Conceitualismo e do Minimalismo, a geometria obedece a uma nova sensibilidade presente no espaço perfurado de Fontana ou nas obras de Soto e Agam. É aqui que o projeto construtivo no Brasil começa a apresentar seus desgastes. O jogo perceptivo do Concretismo, em grande parte, já é absorvido pelo espectador. Suas propostas estéticas cedem lugar a um novo espaço que já é experimentado na Europa, nos Estados Unidos e nas vanguardas venezuelana e argentina.

Oferecendo possibilidades, Lygia Clark já compreendia esse pensamento 'sensível' desde suas primeiras obras, numa trajetória em que a bidimensionalidade deveria adquirir algum caráter de expansão em suas estruturas cognoscitivas. Era um pensamento semelhante a esse que abrigava as novas tendências artísticas que formaram este campo de investigações do corpo. Mas enquanto no exterior a *performance* modelava seu próprio campo teórico, no Brasil, o processo de atividade corporal ainda mantinha suas tendências construtivas arraigadas, mas buscando um processo imaginativo e um entendimento sensível pela geometria.⁶

Na trajetória do Construtivismo no Brasil, o tempo absorve uma nova instância em Lygia Clark, cuja escultura passa a ser (não)objeto. Estrutura presente, ganha velocidade, ritmo e movimento, a decisão é nossa. Nós somos os *Bichos*, encontramos e (de)formamos o outro. Os *Bichos* são ponto de chegada de uma arte participativa justamente por estar dentro de uma trajetória construtivista – estáticos, guardam o caráter de uma escultura com todos os "elementos descritivos" do legado construtivo – e atingir o que os russos e os futuristas não conseguiram: o movimento, não uma representação, mas uma ação física. Diferencia-se dos *Parangolés* ou de qualquer outro objeto (concreto ou neoconcreto) criado naquele período que revelasse um caráter participativo e um grau de relação construtiva, porque o *Bicho* ainda guarda a tradição do metal construtivo – o alumínio –, mas ao mesmo tempo o 'quebra', o distorce. Portanto, subverte a ação das vanguardas construtivas, transformando-se em ponto fugidio do projeto construtivo nacional ao elevar a natureza da atividade corporal, aliado ao símbolo construtivo, como transformação para um novo estado perceptivo do objeto e elemento de conhecimento fenomenológico.

As primeiras experiências: do plano para o espaço nos estudos de Lygia Clark

Esse novo espaço já será absorvido por Clark numa série de desenhos a carvão de 1951 retratando seus filhos, feita durante sua primeira estada em Paris, onde foi aluna de Dobrinsky e Léger. Podemos perceber, quer pela ausência de contornos, quer por um certo olhar 'manhoso' – que nunca nos encara – da figura, nos seqüestrando, que o elemento tátil é mais sugerido do que o puramente óptico. Os ritmos do lápis e os jogos abertos com as formas solicitam um rompimento simbólico de uma distância regulamentar requisitada pela visão. Nessa composição total, os vazios aparecem com uma pretensa curiosidade pelo espaço, solidificam essa divisão do espaço, que será flagrante em suas *Superfícies moduladas*.

Clark possui um ritmo livre em suas gravuras (série de oito gravuras em metal datadas de 1952) que lembram os contornos dos jardins do Ministério da Educação e Saúde Pública, projetados por Burle Marx. Há, em ambos, 'filhas' sinuosas que congregam experiências de passagem que quebram qualquer previsibilidade de caminho para essas ondas pela superfície. A constante mutação das gravuras de Clark tem sempre um sentido de estrutura incompleta, como a dinâmica própria dos jardins de Burle Marx. Até mesmo a ordem construtiva dessas gravuras apóia-se em estruturas transitivas, abertas a uma experiência de conhecimento do mundo, numa geometria sinuosa, fraturada e envolvente que compõe um painel em expansão, cada uma se projetando em uma direção a partir de um mesmo ponto nuclear: O vazio, na gravura de Clark, é o fechado aberto: é o que a fita de Moebius estruturalmente apresenta. Dentro e fora contínuo.

É aquilo que Clark queria como linha-espaço, como módulo construtor do plano. Cada figura geométrica, individualmente considerada, projeta-se para além dos limites do suporte: a instabilidade do plano não decorre de um *continuum* visual que dissolve a multiplicidade de pequenas áreas num mesmo padrão cinético, mas do avanço de suas figuras em múltiplas direções, ampliando a extensão de suas áreas. Mas uma nova fase se anunciava: era o que chamava de "geometria amorosa". Em seus diários, assinados em 1955, Clark estabelecia uma relação cosmológica e afetuosa entre o quadrado e o círculo:

Expansão do círculo. Foi criada a tensão espacial que levou à desagregação da forma única/O círculo sendo uma figura plena em limites, se distendeu separando o quadrado. (nascimento de dois sexos)/Amor: reintegração do círculo no quadrado/Gestação: o círculo supera novamente o quadrado/Nascimento: desintegração do quadrado de dentro do círculo.⁷



Construção labiríntica em direção a si

A imagem do labirinto em Lygia Clark aparece de forma literal em algumas obras (como em *Construa você mesmo o seu espaço a viver*, de 1960) ou é apenas sugerida (*Superfícies moduladas* e *Bichos*). Desde suas primeiras experimentações, passando pelo Grupo Frente, Lygia Clark desenvolveu uma obra que, assim como os labirintos, propõe caminhos menos lineares para se chegar à percepção do espaço e, principalmente, da vivência. Suas invenções sugerem a ampliação da participação e da sensorialidade, e a formação de uma estrutura cultural que engloba Mondrian, Joseph Albers e experimentações na literatura moderna, como Borges, Cortázar e Mallarmé. Perder-se no labirinto para o encontro consigo mesmo; os desvios, enfim, passam a ser o caminho.

A imagem desse espaço de transmutações labirínticas enfatiza mobilidades e aberturas. Remete a jogos abstratos de entrelaçamentos, em que pensamento, sensação, fantasia ou gestos se desatam, na articulação de espontaneidade e construção. Metáfora unificadora, espaço de vivência e experimentação da memória, o labirinto apresenta o mundo como entrelaçamento de previsível e imprevisível, sendo apropriado para figurar estados fragmentários de dissolução. Clark fundará uma estrutura de pensamento-ação que é estabelecida a partir das fissuras que a singularidade descobre no território solidificado de uma certa tradição. A precisão ou nitidez de campos não mais interessa, hoje é a diluição de fronteiras ou uma nova precisão que não teme incorporar o que está fora de definição, que se coloca. Entendimento em consonância com "o exercício experimental da liberdade" de Pedrosa, que colocou esse tema na ordem do saber. É o caso dos projetos de Clark que antecedem a proposição concreta da obra.⁸

Os Bichos começam a caminhar

O primeiro passo era dado no papel. A artista desenhava alguns dos possíveis movimentos que o futuro *Bicho* poderia vir a fazer. Como uma planta baixa, Clark anunciava suas rotações, lembrando a idéia de uma mobilidade geométrica já identificada em suas gravuras.

Na segunda etapa dessa gestação, Clark recorta em cartão o que será o futuro *Bicho*. Este sai do estado planejado e passa a ganhar o espaço. É como se fosse um recorte de uma das situações desenhadas no papel. Processo semelhante que ocorreu no circuito de *Superfície modulada – Casulo – Contra-relevo – Bichos*. A saída para o tridimensional está projetada e entendida mesmo como uma gestação. "A penetração, a ovulação, a germinação e a expulsão – no fundo é o nascimento",⁹ diria Clark. Há uma sobreposição de papéis, colados, recortados, como que garantindo o espaço real que o *bebê-Bicho* terá. Estão numa espécie de meio-termo entre a planificação de suas possibilidades, situada na etapa anterior, e uma tentativa de ganhar o espaço.

Em estruturas de bálsamo colado com fita adesiva, o *Bicho* dá seus primeiros grunhidos. Ainda frágeis, essas estruturas guardam a possibilidade do vir-a-ser. Deseja caminhar; reclama nosso toque, e podemos fazê-lo, mas ainda é um recém-nascido que precisa de cuidados. São formas quase quebradiças, temos receio de manipulá-las suas formas.

O *Bicho* então passa da madeira para o alumínio. Ainda não anodizado, o *Bicho* é uma maquete. Feita pela mão da artista, a maquete serve como campo de experiências para suas futuras ações. Depois de feito o primeiro caminho, o *Bicho* recebe um tratamento (o alumínio é anodizado) e segue para seu tamanho natural. Passa nesse momento a caminhar com nossa ajuda: reclama, fala, reage. O primeiro toque pode ser de apreensão, afinal o inesperado é sempre duvidoso, mas, à medida que 'conversamos', construímos uma relação afetiva com ele.

Os Bichos são temperamentais: eles falam

Os *Bichos* acabam por guardar histórias. Cada pessoa os experimenta como quer, inventando com eles proposições diferentes. Nasce assim uma arquitetura viva. A estrutura do *Bicho* é, assim, análoga às unidades fisiológicas dos seres vivos; ele se desenvolve como uma célula-ovo que se submete a sucessivas divisões. São aparelhos dotados de irritabilidade que, reagindo aos estímulos exteriores, expandem seus pseudópodes de alumínio. O sentido que lhe emprestam é o único que ele passa a ter. Essa doação de sensorialidade do ato criativo para o participante denota uma vontade de disseminação da arte na vida. Sem que isso implique necessariamente a utopia de Beuys (de todos serem artistas), ser artista é o que menos importa.

O *Bicho* pode ser em tom dourado ou prateado, natural, próprio do alumínio, por isso mesmo mantém uma distância frente ao participante: é austero, opaco e sem brilho. Íntegro. O toque enfrenta a matéria não orgânica, industrial, sobretudo dura (embora flexível) e com a frieza do metal. Não se expõe, é inibido, receoso em relação a esse primeiro encontro.

O *Bicho* dourado possui uma especificidade que compreende a condição de espelhamento do participante. Ao manipulá-lo, podemos nos reconhecer na superfície brilhante e polida, instaurando um novo método participativo além do tátil. Sendo o corpo o lugar de abertura para o mundo, o "dourado" acaba sendo parte de nós, de nossa corporeidade, um dos meios de manifestação do ser originário que, primeiro, vive o mundo para depois interpretá-lo. Representar: apresentar de novo diante de si, através da imagem, construção do imaginário que assim se dá a ver, entregando-se ao olhar. Olhar que sobre si mesmo se volta, quando confrontado a um outro, pois só o outro coloca como questão nossa própria existência ou identidade. É essa a condição humana. É o estatuário dos *Bichos*. Nós somos eles. A diferença está no outro. O outro é o nosso espelho.

O *Bicho* possui três tipos de placas em suas constituições estruturais: as triangulares, as quadradas e as circulares. As duas primeiras formas são ofensivas, perigosas, pontiagudas, ariscas, mas, por isso mesmo, motivo de desejo e enfrentamento. O toque serve para reconhecer a presa e capturá-la, para perceber o perigo e procurar evitá-lo. Já as circulares são bem delineadas, favorecem o toque harmonioso, são aconchegantes. O encontro dessas placas remete a ninhos – ou uma manjedoura –, um espaço-entre que reserva o colo maternal. O *Bicho* prepara armadilhas e, ameaçando investir, com suas placas eriçadas, reduz-nos, mesmo que provisoriamente, à condição de presa. Somente uma nova manipulação, retirando-o da posição de espreita, que nos intimida, pode dissipar essa emboscada. Talvez, por um lado, quando se entra em contato com o perigo (ou a possibilidade do inesperado), os sentidos se tornam mais alertas: não se vê apenas, mas sente-se, raciocina-se com mais intensidade.

Apesar de ser um projeto, o caráter do imprevisível, ainda que engendre graus, é uma das forças motrizes da obra. O corpo do *Bicho* é, portanto, uma imagem que atua recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que seu corpo parece escolher, numa certa medida, a maneira de devolver o que recebe. Logo não são mais estruturas de alumínio que se desenhavam no ar, mas figuras do desamparo humano, figuras de nossa dependência.

O peso está em suspenso porque os *Bichos* dançam: bailam no ar, não precisam de estruturas que os sustentem, que os deixem fixos no espaço; são livres.

A escolha do alumínio reforça ainda mais esse caráter de leveza.

Mas o *Bicho* também é teimoso. Ranzinza. Prepotente. Como uma criança pequena, quer ter satisfeita sua vontade, não atende ao apelo do pai. Está crescendo, quer tornar-se independente. Torcemos suas partes, tentamos convencê-lo, mas não adianta. Ele não cede. Pés e mãos no chão, cabeça enterrada no ombro, pernas dobradas junto ao corpo. Os corpos movem-se livremente, marcando uma temporalidade própria.

Algumas pernas esticam-se subitamente para cima, aqui e ali. Por vezes, queremos que siga o caminho à direita, mas ele não obedece. Fica estático. Por outras, queremos que vá à esquerda, mas ele não concorda. Como um adolescente, faz o contrário. Gira à direita. "Quando me perguntam quantos movimentos o *Bicho* pode fazer, respondo: 'Eu não sei, você não sabe, mas ele sabe...!'"¹⁰

Desobediente? Talvez. Mas definitivamente humano? Com certeza. No embate entre essas duas 'entidades', toda a superfície (de alumínio) se transforma em pele.

Felipe Scovino é mestre em História e Teoria da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisador da Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark. Este artigo é um resumo de sua dissertação de mestrado na linha de pesquisa Estudos da História e Crítica de Arte defendida em março de 2003, sob orientação da Profa. Dra. Maria Luisa Luz Tavora.



Notas

- ¹ Em *Mobilidade IV* (1959), os pólos dos ímãs são usados para atrair ou repulsar as bolinhas que operam numa estrutura armada pelo espectador por meio de um botão. Trata-se, no limite, de um jogo. A participação do espectador em *Mobilidade IV*, controlando o tempo e o movimento da obra, pode ir desde a atividade limitada de pôr a obra em movimento e de fazê-la parar até sua construção efetiva no acaso.
- ² No entanto, há uma única referência, a Estevão Silva, que, na segunda metade do século 19, poderia antecipar a questão da participação na arte brasileira: "Em uma de suas exposições com quadros de frutas, fez permanecerem frutas verdadeiras (goiabas, cajus, jacas, etc.) escondidas por detrás dos trainéis, o que surpreendia os visitantes que até percebiam em suas telas cheiro forte de frutas". In: Campofiorito, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983: 129.
- ³ V. Scovino, Felipe. Palatnik: a luz e o movimento no pioneiro da fusão arte e tecnologia no Brasil. In: Ferreira, Glória, Venancio Filho, Paulo (org.), *Arte & Ensaio*, n. 9, Rio de Janeiro: UFRJ, 2002: 189-191.
- ⁴ Gullar, Ferreira. Depoimento. In: Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987: 97.
- ⁵ *Idem, ibidem*.
- ⁶ Embora já tivéssemos no Brasil os casos do *New Look* (1956), de Flávio de Carvalho, e mais tardiamente os *Parangolés*. Ambos dão ao corpo uma potência de poética desordenada. São negados e digeridos dentro dos centros urbanos por uma mesma massa. *New Look* é a antecipação das propostas (em que há um envolvimento de algum tipo de 'vestimenta') de Oiticica e Clark (nesse caso, as proposições *O eu e o tu*, de 1967, e *Canibalismo*, de 1973). "Somos o molde", diria ela.
- ⁷ Cf. Diários de Lygia Clark-1955. Arquivo da coleção família Clark. Documento inédito.
- ⁸ Os projetos de Lygia Clark, em papel e cartão, foram feitos também para as obras: *Casulo*, *Trepante* e *Contra-Relevo*, todos realizados entre 1960 e 1964.
- ⁹ Clark, Lygia. Depoimento. In: Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella, *op. cit.*: 149.
- ¹⁰ Clark, Lygia. Livro-obra. In: Borja-Villel, Manuel. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997: 121.