

Redescobrimo a relevância dos materiais e das técnicas na obra de Lygia Clark: uma análise artística e histórica dos *Bichos e Trepantes*

Rediscovering the relevance of materials and techniques in Lygia Clark's work: an artistic and historical analysis of Bichos and Trepantes

JOÃO HENRIQUE RIBEIRO BARBOSA

<https://orcid.org/0000-0002-9426-7691>

Universidade Federal de Minas Gerais / Belo Horizonte, MG, Brasil

BARBOSA, João Henrique Ribeiro. Redescobrimo a relevância dos materiais e das técnicas na obra de Lygia Clark: uma análise artística e histórica dos *Bichos e Trepantes*. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 33, p. 1-36, 2025.

DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-02672025v33e16>

RESUMO: Esse artigo se propõe a examinar os aspectos materiais, técnicos e estéticos das obras da artista brasileira Lygia Clark produzidas nas séries *Bichos* e *Trepantes*. Embora essas séries sejam bastante conhecidas, a maioria dos artigos e catálogos analisa as esculturas do ponto de vista conceitual e poético, ignorando a escolha do material, as ligas metálicas em alumínio e as ligas metálicas em aço inoxidável. Por que a artista optou por esses materiais? Ela fabricou suas obras ou contou com o auxílio de outros profissionais? Que dificuldades foram encontradas durante o processo de fabricação das obras? Por que algumas obras apresentam um acabamento “imperfeito” e outras não? Por que algumas são coloridas e outras não? E, finalmente, isso é relevante para a apreciação dessas obras? Essas questões serão discutidas tendo em vista fontes históricas diversas (correspondência da artista com amigos, anotações pessoais, cartas, diários, bilhetes, notícias de época publicadas em jornais, entrevistas e registros fotográficos). Organizamos este artigo segundo uma ordem cronológica, com início em 1959 e término em 1988. Esperamos que os resultados encontrados possam auxiliar futuras pesquisas em crítica de arte, museologia e conservação.

PALAVRAS-CHAVE: Lygia Clark. *Bichos* e *Trepantes*. Materiais e técnicas. Alumínio e aço inoxidável.

ABSTRACT: This article aims to examine the material, technical and aesthetic aspects of the works of Brazilian artist Lygia Clark produced in the *Bichos* and *Trepantes* series. Although these series are well known, we believe that most articles and catalogs analyze these works from a conceptual and poetic point of view, the choice of material, that is, metallic alloys in aluminum and stainless steel, being an ignored aspect. Why did the artist choose these materials? Did she manufacture her works, or did she count on the help of other professionals? What difficulties she encountered during the manufacturing process of the works? Why do some works have an “imperfect” finish and others do not? Why are some colored and others not? And finally, are these aspects relevant to the appreciation of these works? These questions will be discussed considering various historical sources (correspondence between the artist and friends, personal notes, letters, diaries, notes, period news published in newspapers, interviews and photographic records). We organize the article according to a chronological order, starting in 1959 and ending in 1988. We hope that the results found can assist future research in art criticism, museology and conservation.

KEYWORDS: Lygia Clark. *Bichos* and *Trepantes*. Materials and techniques. Aluminum and stainless steel.

Houve, no entanto, uma tarde em que ela [Lygia Clark] conquistou o direito à admiração que reservo às pessoas especiais. Apareci no ateliê, encontrando-a em pleno trabalho [...]. Sobre uma grande mesa havia placas triangulares de madeira. Sobre um tamborete um quadro dessa madeira fina cujo nome esqueci [provavelmente Eucatex] e um serrrote pousado sobre o quadro. [...] a artista retomou seu trabalho. Em primeiro lugar, empunhar o serrrote. Firmou então um joelho numa ponta do quadro, a mão esquerda na outra ponta, e começou a serrar uma nova placa triangular. [...] ela se entregava a uma tarefa teoricamente própria de homens [...]. Então ela se entrega fervorosamente ao seu trabalho! Passei, por conseguinte, a respeitá-la como algo mais do que uma jovem artista de talento¹

1. Oliveira (1960), p. 8.

2. <https://portal.lygiaclark.org.br/associacao>.

INTRODUÇÃO

Este artigo resulta da pesquisa de doutorado “As obras ‘Bicho’ e ‘Trepante’ da artista Lygia Clark: materiais e técnicas construtivas”, defendida pelo autor em 2022. A reflexão proposta na tese foi, no entanto, readaptada e aprofundada após a consulta do acervo documental e iconográfico da artista, que foi recentemente digitalizado e disponibilizado pela Associação Cultural Lygia Clark (ACLC). Diversos documentos inéditos estão disponíveis para consulta na plataforma, que se tornou um recurso indispensável para as futuras pesquisas sobre a artista.² Outros documentos históricos (correspondências, anotações pessoais, cartas, diários, bilhetes, notícias de época publicadas em jornais, entrevistas e registros fotográficos) muito pouco citados ou quase desconhecidos, dispersos em institutos e bibliotecas, também foram aqui reunidos.

Um observador atento reconhecerá nas obras da artista das séries *Bichos* e *Trepantes* uma grande variedade de formatos, materiais, técnicas de corte e dobra, acabamentos superficiais, cores e até mesmo identificações ou marcações. Qual a relevância de todas essas informações para a compreensão das obras da artista? Por que Lygia Clark optou por trabalhar com ligas metálicas nos *Bichos* e *Trepantes*? A artista foi protagonista ou observadora na fabricação das obras? É possível definir os termos “versão”, “maquete”, “múltiplo”, “cópia” e “réplica” no contexto das obras das séries *Bichos* e *Trepantes*?

Neste recorte, buscamos problematizar e responder a esses e outros aspectos, bem como refletir sobre a produção da artista; consideramos que esse assunto, pouco debatido atualmente, é relevante para a pesquisa em história e crítica de arte, em museologia e em conservação de obras de arte. A artista é amplamente exibida, estudada e publicada, porém pouco se comenta sobre a fase dos Bichos e Trepantes, que é normalmente apresentada apenas segundo um ponto de vista conceitual e poético. Após a criação dessas obras, Lygia Clark amadureceu sua linguagem artística com proposições e instalações como *A Casa é o Corpo* (1967-69), *O Corpo é a casa* (1969-70), *Corpo Coletivo* ou *Fantasmática do corpo* (1972-75) e *Estruturação do Self* (1976-88). Contudo, como veremos, a produção das esculturas em metal não foi um processo concluído e finalizado na década de 1960. Espera-

3. LYGIA CLARK [...] (1957b).

4. Cf. Castello Branco, Gonçalves e Rosado (2019).

5. Cf. Giovani (2020).

6. Claude (1959).

mos contribuir para um redescobrimto da vida e da obra da artista, ampliando a compreensão sobre a sua história, seus materiais e sua estética.

A ARTISTA E OS SEUS MATERIAIS: AS PINTURAS SOBRE MADEIRA E AS LIGAS METÁLICAS

A artista mineira Lygia Pimentel Lins, conhecida nas artes como Lygia Clark (1920-1988), apresentou, desde a década de 1950, alguns interesses que iriam acompanhar as suas obras futuras. A participação da artista na elaboração das obras, por exemplo, foi uma característica presente logo nas primeiras pinturas, feitas com painéis sobre madeira. Nessas obras, a artista defendeu a necessidade de uma “intimidade profunda” com os materiais e técnicas de carpintaria para a construção das pinturas e maquetes, que é assimilada após dois meses de trabalho como aprendiz em um ateliê especializado em madeira.³

Na fotografia abaixo, datada como de 1961, mas provavelmente anterior a esse período (a artista deixa de realizar pinturas a partir de 1960), vemos Lygia usando tinta spray em uma pintura provavelmente sobre painel rígido em madeira.^{4 5} O uso dessa tinta exigia Equipamento de Proteção Individual (EPI), como máscara. Porém, na imagem, vemos a artista sem esse equipamento, ainda que com a janela aberta. Em 1959, a revista *Querida* lança uma extensa reportagem com a artista, que é registrada pintando obras com EPI; nessa publicação Lygia afirma ter que usar esse equipamento porque a tinta utilizada é “tóxica”⁶. A imagem ainda comprova o uso de papel jornal e fita adesiva para delimitar as áreas a serem cobertas pela tinta, pincéis e uma máquina (Figura 1).



Figura 1 – Registro fotográfico datado de 1961 e identificado como “Lygia no seu ateliê”. Fonte: Portal Lygia Clark. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/12833/lygia-no-seu-atelie>. Acesso em: 10 jun. 2024.

De fato, para a produção dessas obras, foi necessário o aprendizado de habilidades e técnicas comuns à marcenaria, prática que foi aperfeiçoada por Lygia Clark por meio da elaboração de maquetes para as pinturas, para espaços arquitetônicos (*Maquete de casa*/1955, a *Maquete para interior* n°1, n°2 e n°3/1955, *Construa você mesmo seu espaço de viver*/1960 e *Casa do poeta*/1964) (Figura 2) ou para as pinturas sobre madeira. Segundo o crítico de arte Mário Pedrosa, a artista “não sossegou enquanto não aprendeu ela mesma a construir maquetes” para mostrar a sua linha orgânica e a integração das artes.⁷ Lygia defendeu que os seus trabalhos de arquitetura ou pintura, como a série *Planos em Superfície Moduladas* (1956-58), deveriam se basear na “maquete original”, isto é, no projeto elaborado pela artista. Esse posicionamento sinaliza, já no final da década de 1950, a relevância dos projetos e maquetes para ela, o desejo de multiplicar as obras tendo em vista um modelo e, conseqüentemente, a intenção de potencializar o seu acesso, isto é, de “levar a arte para o povo”⁸.

7. Cf. Pedrosa (1957).

8. LYGIA CLARK [...] (1957a).

9. LYGIA CLARK [...] (1957b).



Figura 2 – Obra “Maquete para interior, n°1” (1955), Maquete em madeira e pintura industrial, Alison Jacques Gallery. Fonte: Alison Jacques Gallery. Disponível em: <https://portal.lygiac Clark.org.br/acervo/168/maquete-para-interior>. Acesso em: 9 nov. 2023.

A participação da artista na elaboração das suas obras também pode ser destacada em pinturas de 1957, com a obra *Planos em Superfície Moduladas* n°2. Segundo Clark, os seus trabalhos resultam de uma “grande intimidade” com o material por meio de um “*metiér* de operário” com atividades realizadas por ela mesma (cortar a madeira, serrar o celotex, aplainar, lixar, emassar, misturar e pistolar a tinta). A “intimidade profunda” com os materiais e técnicas de carpintaria para a construção das pinturas e maquetes é assimilada após dois meses de trabalho como aprendiz num ateliê especializado em madeira.⁹ Nota-se a valorização do domínio do pensamento e da técnica, a “paixão da coerência”, que pode ser entendida como um pensar que se inicia com “um desenho prévio” e

10. Pedrosa (1957, p. 6).

11. Lygia Clark [...] (1957a).

12. Costa e Marçal (2019).

13. Macksen (1971, p. 8).

14. *Ibid.*, p. 8.

se conclui no fazer artístico.¹⁰ Lygia ainda afirma que esse “*métier de operário*” resultou de uma “necessidade íntima em relação ao desenvolvimento do próprio trabalho”¹¹. O ambiente de trabalho da artista pode ser visualizado em um registro feito em 1955 pelo fotógrafo austríaco Kurt Klagsbrunn: na imagem, vemos Lygia Clark na presença de um “assistente”¹², provavelmente demonstrando como pintar (“pistolar”) um painel rígido em madeira (Figura 3).



Figura 3 – Lygia Clark no Rio de Janeiro em 1955, utilizando um aerógrafo, aparentemente em um suporte rígido de madeira, com o auxílio de um assistente. Fonte: Foto de Kurt Klagsbrunn.

Assim como nas pinturas sobre madeira, a artista necessitou praticar e aprender novas técnicas. Na produção das obras em ligas metálicas (*Casulos*, *Bichos*, *Trepantes* e *Abrigos poéticos*), supõe-se que a artista tenha aprendido técnicas comuns à serralheria e à funilaria. Contudo, antes de analisarmos essas técnicas, vale questionar: que fatores podem ter motivado a escolha das ligas metálicas pela artista?

Diversas explicações são possíveis. Inicialmente, poderíamos dizer que as ligas metálicas foram um “achado fortuito”¹³. Nos estudos que antecederam as esculturas, a artista recorreu ao desenho, aos recortes de papel cartolina, à madeira compensada e até mesmo ao alumínio com fita adesiva para unir as chapas. Segundo ela, o “primeiro bichinho” nasceu “sem querer”, com materiais que sobravam em casa, com a dobra de uma lâmina de alumínio que, posteriormente, foi pregada com “fita tape”¹⁴, uma fita adesiva atualmente oferecida pela *Global Tape®*. Os estudos feitos para a elaboração dos *Bichos*, *Trepantes* e *Trepantes caixa* são de 1959, 1960 e de 1964; já no ano de 1960, é possível observar estudos com formas muito simples (Estudo para [Bicho] Ponta), mas também muito complexas (Estu-

do para [Bicho] Máquina). A artista identifica nos estudos: números para a quantidade de folhas de metal necessárias ou a sua proporção, locais de corte e dobra, hachuras para as direções de movimentação das peças (Figura 4) e até mesmo as colorações desejadas (Figura 5). As esculturas, na maioria, ao contrário dos estudos, não apresentam números nas folhas metálicas.

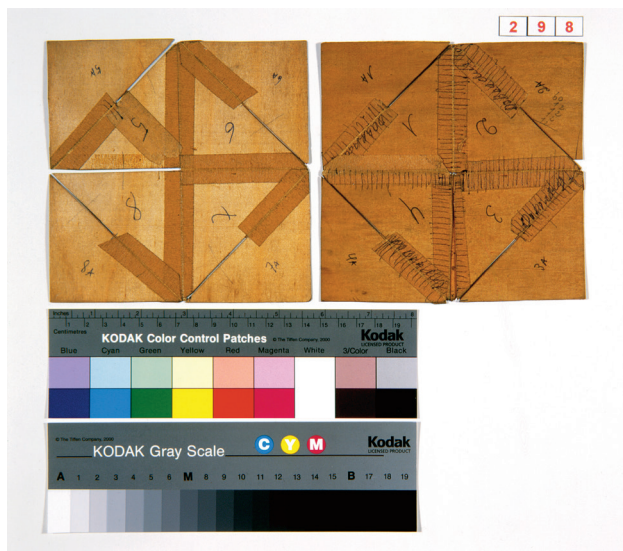


Figura 4 – Estudo para Desfolhado (1960) feito com colagem de bálsamo (tipo de madeira) e fita adesiva; nele observamos numerações, hachuras e a indicação “dobrada”. Fonte: Portal Lygia Clark – Acervo. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61135/desfolhado>. Acesso em: 10 jun. 2024.

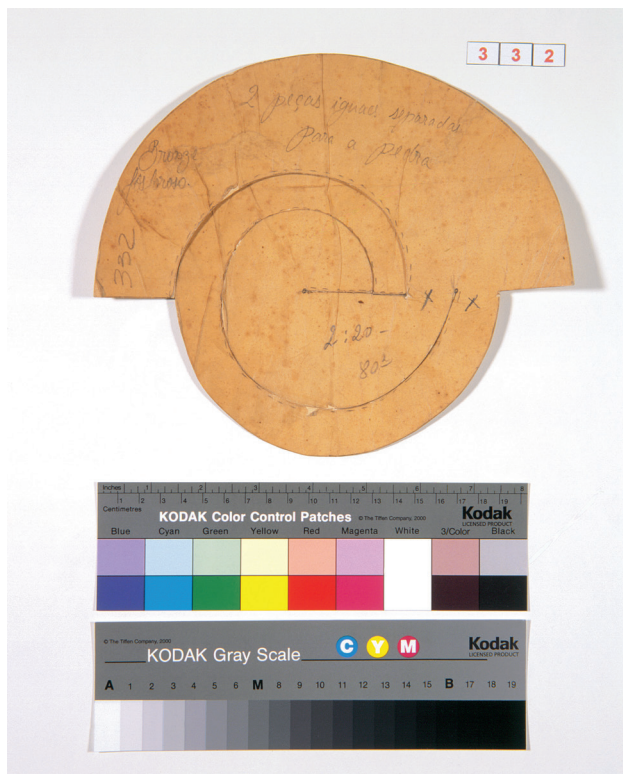


Figura 5 – Estudo para Trepante nº 1 (1964) feita com recorte em papel (cartolina). Fonte: Portal Lygia Clark – Acervo. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61507/trepante-n-1>. Acesso em: 10 jun. 2024.

15. Cocchiarale e Geiger (1987).

16. Pedrosa (1957, p. 6).

17. A vitrine foi instalada na ABI, mas feita para o MAM-RJ por ocasião da Semana Internacional de Museus. (VITRINE [...], 1956, p. 18).

18. Jester (2015).

19. Martins, (1961a, p. 6).

20. Naves (1997, p. 235-36).

A escolha dos metais também pode ser explicada pela maior conservação das pontas das chapas, que tendem a deformar sem quebrar, o que poderia facilitar pequenos reparos. Em uma entrevista ao crítico Fernando Cocchiaralle, Lygia relata que os *Contra-relevos* eram feitos em madeira, mas após exposições chegavam com “a ponta quebrada”¹⁵.

Além disso, é possível inferir que a proximidade da artista com a arquitetura, ou, mais precisamente, com os materiais utilizados na arquitetura, tenha estimulado o uso dessas ligas metálicas. Desde 1956, ela procurava materializar nas maquetes e nos projetos uma “integração” entre a arquitetura e as artes plásticas.¹⁶ A artista, além de elaborar maquetes, construiu espaços arquitetônicos, como a vitrine instalada na Associação Brasileira de Imprensa (ABI-RJ). Esse espaço foi integrado com peças de Constantin Brâncusi, Alberto Giacometti e Max Bill.¹⁷

O alumínio, cuja produção era facilitada já no final do século XIX, e o aço inoxidável, descoberto e produzido nas primeiras décadas do século XX, foram amplamente empregados na arquitetura e na construção civil durante a década de 1950. Ambas as ligas apresentavam resistência à corrosão e aos esforços mecânicos, e possibilitavam diversas opções de acabamento.¹⁸ Sobre a relação dinâmica entre os projetos arquitetônicos e as artes plásticas, a própria artista relata:

Antes de ter elaborado *Os Bichos*, portanto, já há algum tempo, surgiu uma oportunidade de construir uma pequena casa de campo para meu uso. A casa seria feita com toda simplicidade, e pensei em projetá-la por mim mesma. [...] Antes que a coisa tomasse mais corpo, fui obrigada a desistir do projeto por terem cessado as condições de compra de um terreno. Deixei, pois, de brincar com a ideia e voltei ao meu trabalho. Foi a fase de elaboração de *Os Bichos*, e que precedeu a primeira exposição deles, na [Galeria] Bonino. [...] o sentido dinâmico de minha experiência profissional, que norteou a concepção dos bichos (grifo do autor), veio automaticamente incorporar-se à concepção da casa.¹⁹

Além disso, o incentivo da artista para a manipulação das obras também determinou a escolha das ligas. Como já mencionado, o alumínio é uma liga com grande resistência à corrosão. Essa propriedade permite que a “passagem do tempo” não seja perceptível; para Rodrigo Naves, o alumínio propicia uma experiência contínua, um “presente contínuo”, uma “disponibilidade absoluta”: a experiência está sempre “para acontecer pela primeira vez”²⁰. Essa propriedade também pode ser estendida às ligas de aço inoxidável, e, muito provavelmente, a resistência à corrosão era uma propriedade conhecida pela artista.

Discutir o porquê da escolha das ligas metálicas é relevante porque esse material foi empregado extensivamente pela artista no começo da década de 1960, particularmente nas obras das séries *Bichos* e *Trepantes*, até a década de 1980. O alumínio foi a principal liga utilizada por Lygia Clark na série dos *Bichos*, que iniciou

em 1959 e foi exposta logo em 1960, na Galeria Bonino. Essa série apresentou grande diversidade de formatos (algumas obras tinham uma única chapa, enquanto outras tinham mais de duas dezenas), materiais (ligas de alumínio e aço inoxidável), técnicas (dobra, corte, recorte, enrolamento, solda, *anodização*) e formas (geométricas ou orgânicas). Segundo a artista, a série dos *Bichos* tinha “uma estrutura muito mais formal” do que outras séries, como a dos *Trepantes*.²¹

Posteriormente, a artista também utilizou as ligas de aço inoxidável na série dos *Trepantes*, que foi esboçada em estudos desde 1960, mas só se materializou no final de 1962 e foi genericamente descrita pela artista como um “bicho sem dobradiças”, feito com material mole, flexível e sensorial.²² Nesta série, esse metal poderia ser empregado sozinho ou combinado com blocos de madeira;²³ além do aço inoxidável, outras ligas, como as de cobre (latão), foram utilizadas conjugadas com papelão ou com pedra.²⁴ Nessa fase, a artista estava interessada em aspectos sensoriais, como a textura, a leveza e a elasticidade. Esta série é descrita por Mário Pedrosa como uma superação “das limitações impostas pela invenção técnica, mecânica da dobradiça”. Nesse processo, ampliam-se os recursos técnicos: foi possível “fazer soldar a superfície circular de cima à de baixo, ligando partes cortadas de uma com partes da outra.” (Figura 6). Surgiu, assim, um novo “movimento continuado, por expansão, concentração, convergência, escorço [...] coleante ou ondulante”²⁵.



Figura 6 – Registro de Lygia Clark com um *Trepante* em 1972. Fonte: Arquivo Nacional – Fundo Correio da Manhã. Foto: Eduardo Clark. Disponível em: <http://arquivonacional.gov.br>. Acesso em: 16 mar. 2020.

21. Cf. Peccinini (1978, p. 126).

22. Cf. *Ibid.*, p. 126.

23. Cf. Butler e Pérez-Oramas (2014, p. 323).

24. Cf. Mauricio (1968).

25. Pedrosa (1963b, p. 38).

26. Clark e Oiticica (1996, p. 184).

27. Herkenhoff (1997, p. 43.)

28. A escolha pelo alumínio e aço inoxidável também pode estar associada às propriedades mecânicas dessas ligas. Sobre esse aspecto, é necessária uma investigação mais aprofundada.

29. Weissmann (2005, p. 100).

30. *Ibid.*, p. 120.

31. Fritz Weissmann fundou a Comércio e Indústria de Ferro e Alumínio (CIFERAL) em 1955; a empresa tinha sede no Rio de Janeiro e fabricava carrocerias de alumínio para ônibus de empresas brasileiras.

32. *Ibid.*, p. 120.

No começo da década de 1970, durante sua curta estadia no Rio de Janeiro para tratamento de saúde, a artista relata “imensa dificuldade” para realizar um “grande *Trepante*” em metal; durante o processo, a artista descreve: “tudo é difícil”²⁶. Essa dificuldade poderia ser explicada, por exemplo, pela elevada dureza do aço inoxidável (150 na escala de Brinell) quando comparada com a do alumínio (20 na mesma escala). Essa diferença obrigaria a artista a não mais utilizar a serra de mão (ferramenta muito utilizada para o alumínio), mas uma tesoura (tesourão) de corte específica para ligas mais duras.

Embora os *Bichos* e *Trepantes* sejam produzidos com ligas metálicas, ambas as séries apresentam, além de materiais, propostas distintas. Os *Trepantes* não mais se desdobram em torno de um eixo rígido e plano, mas, por meio de dobras e torções, se aderem plasticamente a outros suportes (madeira, pedra, metal), configurando “um espaço que enrosca no outro”²⁷. A mudança no material pode ter resultado do interesse da artista por uma estrutura elástica e deformável, que lhe permitiria aprofundar-se em questões sobre o cheio e o vazio, também presentes nos *Bichos*, mas que nesse momento adquirem maior relevância pela possibilidade de se enrolar o aço inoxidável. Dessa forma, a escolha pelas ligas metálicas resultou de necessidades variadas: se, por um lado, o alumínio permitia explorar formas geométricas, por outro, o aço inoxidável permitia expandir a abordagem de formas orgânicas.²⁸

OS PRIMEIROS *BICHOS*: AS MAQUETES E AS VERSÕES

Se nas pinturas sobre compensado a artista investiu no conhecimento de técnicas de marcenaria, nas obras em alumínio e aço inoxidável o interesse avançou para as técnicas de serralheria e funilaria. Em uma correspondência não datada, ao escultor austríaco Franz Weissmann, naquele momento em Portugal, ela afirma estar exausta por ter feito *Bichos* por “três meses seguidos”²⁹. A Mário Pedrosa, ela relata estar procurando algum profissional especializado no trabalho com os metais. Mário Pedrosa escreve, por sua vez, para Franz, provavelmente para verificar se o artista poderia indicar alguém com conhecimento técnico em metais. Pedrosa relata que a artista já havia começado “a fazer alguns [*Bichos*] em casa”, pois tinha adquirido maior “noção da técnica de execução” e estava se “tornando mais exigente”³⁰. Porém, de acordo com Pedrosa, ela estava procurando o irmão do escultor, Fritz Weissmann,³¹ pois enfrentava dificuldades na elaboração da articulação das peças em alumínio e estava à procura de um profissional que “fizesse dobradiças”³².

Franz Weissmann visita Portugal, provavelmente em 1960, para a montagem de uma exposição coletiva, devido a um prêmio de viagem adquirido dois anos antes no VII Salão Nacional de Arte Moderna (1958/RJ). Sendo

assim, é possível supor que o período em que as cartas foram escritas corresponde à montagem da primeira exposição dos *Bichos*, em outubro de 1960, na Galeria Bonino. Essa exposição, a primeira feita individualmente desde 1952, reuniu 29 *Bichos*, que, se foram produzidos nos “três meses seguidos” citados pela artista, atingiram uma produção média intensa de aproximadamente uma obra a cada três dias. Esse simples cálculo nos fornece uma explicação para a exaustão experimentada pela artista. As correspondências também indicam que a própria Lygia fabricou os primeiros *Bichos*, que inicialmente apresentavam uma única folha de alumínio dobrada, porém necessitou de auxílio para as obras com várias folhas, isto é, com dobradiças. Essa suposição é ainda confirmada por Vera Martins, que escreve que “é a própria Lygia quem realiza essas peças, com dobradiça e tudo”³³.

O engajamento com os materiais utilizados na sua obra também pode ser verificado em uma carta escrita para o amigo e artista Hélio Oiticica, quando a artista estava em Paris. Nesse documento, Lygia afirma ter encontrado “o alumínio mais fabuloso possível! 99,99 de pureza! Você vai ver”³⁴. A produção das obras pela mineira foi registrada pelo fotógrafo Darcy Trigo, em 1962: na imagem, temos a artista com uma lima, realizando o acabamento em uma folha metálica, possivelmente uma liga de alumínio (Figura 7).



Figura 7 – Registro da artista em 1962 fazendo o acabamento de uma obra com uma lima. Fonte: foto de Darcy Trigo.³⁵

33. Martins (1961b, p. 4).

34. Clark e Oiticica (1996, p. 35).

35. Pinakothek Cultural (2021, p. 83).

36. Cf. Barbosa. (2022, p. 43).

37. Cf. *Ibid.*, p. 55.

38. Identificou-se somente duas obras da série *Bicho relógio de sol*: uma em alumínio anodizado amarelo de tamanho mediano que pertence à Fundação Nemirovsky e uma outra versão ou maquete pequena que não é colorida (cinza) no MAM-RJ (Scovino, 2007).

39. Cocchiarale e Geiger (1987, p. 150).

Ainda sobre a fabricação das obras, segundo a ACLC, Lygia não fazia *Bichos* grandes, somente pequenos; os maiores eram realizados por serralheiros a partir de indicações dela. As maquetes, que poderiam ser em papel, madeira ou em metal, eram projetos que a artista mantinha consigo, para auxiliá-la na produção de versões que, por sua vez, poderiam ser de três tamanhos: 50x50 cm, 25x25 cm ou metro por metro.³⁶

No meio artístico, cabe ao artista determinar um limite de versões ou tiragens. Entretanto, não há um número fixo, e, o artista pode, inclusive, decidir interromper a produção de novas tiragens. No caso de Lygia Clark, a artista produziu até seis versões de cada obra,³⁷ porém nem todos os exemplares foram efetivamente realizados.³⁸ Ela própria afirmava que a variedade de formas e as possibilidades encontradas pelas composições utilizadas nas chapas metálicas não haviam sido completamente esgotadas, mas a artista estava mais preocupada em dar um “salto qualitativo”, do que em “repetir” soluções encontradas:

Eu nunca fui uma pessoa intelectual, sempre fui uma pessoa muito intuitiva. As minhas brigas com os *bigs* do ambiente eram exatamente porque eu não abria um centímetro do que queria, e o Pedrosa costumava brincar comigo dizendo: “Olha, você tem muito talento, mas não tem força de vontade”, porque por ele eu teria feito vinte mil superfícies moduladas, trinta mil bichos, mas não era assim. Eu ia fazendo, mas à medida que ia descobrindo outra coisa, eu dava um salto qualitativo. Muita coisa ficou sem ter sido realizada, porque eu não queria repetir as esculturas. Eu queria fazer aquilo que ia nascendo no momento apropriado, sem abrir mão e sem deixar qualquer pessoa interferir na criação.³⁹

Nos estudos que antecederam as esculturas, a artista recorreu ao desenho e às maquetes para a produção e reprodução das obras. O fotógrafo Darcy Trigo registra um raro momento da artista em seu ateliê com vários *Bichos* de pequena dimensão (provavelmente maquetes; não sabemos se de metal, papel cartão ou madeira) (Figura 8).



Figura 8 – Lygia Clark em 1962 no seu ateliê no Rio de Janeiro. Fonte: O Cruzeiro, Arquivo Estado de Minas, 1962. Foto: Darcy Trigo. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2013/03/13/noticia-e-mais,141016/alem-da-moldura.shtm>. Acesso em: 16 mar. 2020.

A EXIBIÇÃO DOS PRIMEIROS *BICHOS* E *TREPANTES*

A primeira ocasião para a exposição da série dos *Bichos* ocorreu na Galeria Bonino, em 1960, quando a artista apresentou sua ideia para o galerista Alfredo Bonino, que demonstrou enorme interesse nas obras e decidiu arcar com os custos necessários para a sua fabricação.⁴⁰ Em setembro de 1960, as primeiras 29 obras foram expostas na Galeria Bonino (RJ).⁴¹ Na ocasião, a obra *Sobre o redondo* foi fotografada. É interessante observar que, embora produzida no mesmo ano em que foi exposta, essa obra já apresentava riscos e abrasões (Figura 9).

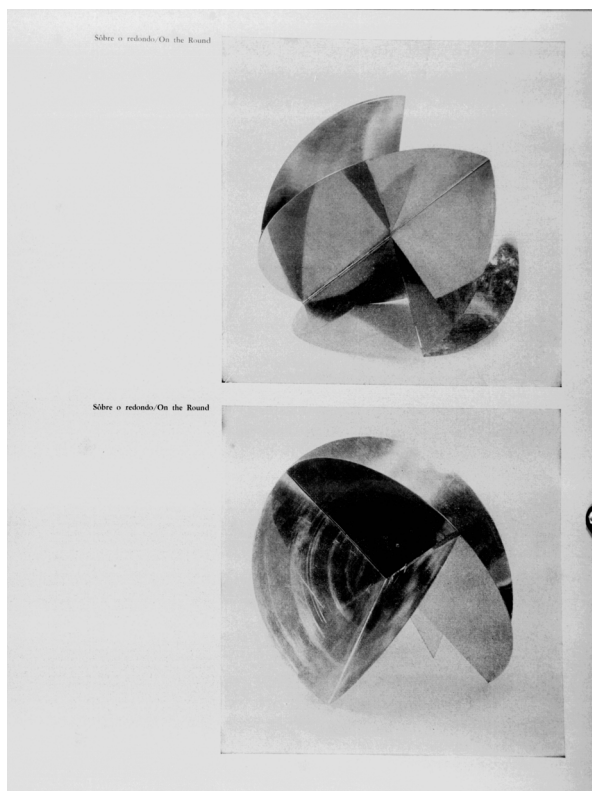


Figura 9 – Lygia Clark, *Sobre o redondo*, exibida na Galeria Bonino em 1960. Fonte: Os Bichos de..., *Revista Módulo Brasil Arquitetura*, 1960, p. 17.

O impacto da série *Bichos* pode ser verificado pela sua exibição em diversas exposições. No Brasil, Lygia Clark vence o prêmio de melhor escultora nacional na VI Bienal de São Paulo (1961) com a série *Bichos*, e, no mesmo ano, participa da “1ª Exposição Neoconcreta” no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Na VII Bienal de São Paulo (1963), ela é convidada para expor em uma sala especial e um considerável universo de 31 obras é selecionado; dessas, somente dez “Bichos” são apresentados, além de dezessete “Superfícies” e quatro “Arquiteturas”⁴². Na I Bienal Nacional de Artes Plásticas (1966), inaugurada em Salvador, a artista exibiu em uma sala especial e conquistou o Grande Prêmio. Nessa ocasião, ela expõe obras

40. Cf. *Ibid.*, p. 149.

41. A exposição na Galeria Bonino, realizada em 1960, foi a terceira individual da artista; a primeira ocorreu em Paris e a segunda no Rio de Janeiro, ambas em 1952. Entre as obras identificadas como expostas na Bonino temos: *Invertebrado*, *Ponta*, *Articulados*, *Desfolhado*, *Articulado Duplo*, *Metamorfose I*, *Metamorfose II*, *Prisma*, *Vegetal*, *Constelação*, *Contrários I*, *Contrários II*, *Cidade*, *Vazado I*, *Vazado II* e *Sobre o Redondo* (OS BICHOS [...]), 1960, p. 17).

42. Na Bienal, as obras da artista são divididas em três conjuntos: “Superfícies”, com obras das séries *Planos em Superfície Modulada*, *Espaço Modulado*, *Ovo*, *Unidade* e *Contra-Relevo e Casulo*; e outras obras da série *Bichos*, como *Ponta*, *Contrários I*, *Objeto Vindo de um Mundo de Fora*, *Parafuso sem Fim*, *Monumento a Todas as Situações*, *Sistema*, *Projeto para um Planeta*, *Carruagem Fantástica*, *Pássaro do Espaço* e *Invertebrado*. (Pedrosa, 1963a, p. 123.

43. Morais (1967, p. 3).

44. BIENAL [...] (1967, p. 3).

45. Laus (1967, p. 2).

46. Todas as oito obras são da série *Bichos*. São elas: *Bicho na ronda* (1960), *Ponta* (1960), *Contrário n° 1* (1960), *Bicho contrário* (1961), *Bicho constelação* (1961), *Bicho sistema* (1962), *Bicho na rodada II* (1962), *Bicho invertebrado* (1962) (Andrade, 2019, p. 220).

47. Na ocasião, reuniram-se quatro peças da série *Casulo*, todas de 1960; três versões com folha de flandres, isto é, uma chapa de aço revestida com estanho e tinta, e outra intitulada *Casulo n°4*, em aço. Além disso, foi exposta a terceira versão de *Abrigo poético* (1964), também com aço revestido de estanho. Para os *Bichos* foi possível reunir 29 obras, sendo duas em aço inoxidável, *O antes é o depois* (1963) e *O dentro é o fora* (1963), e 29 em alumínio: *Metamorfose 2* (1960), duas versões de *Ponta*, duas de *Invertebrados*, duas de *Relógio de Sol*, duas de *Linear*, *Monumento a Descartes*, *Prisma*, *Metamorfose 1*, *Desfolhado*, *Objeto vindo de um mundo de fora* (1961), *Contrário 1*, *Contrário 2*, *Em si* (1962), *Bachiana*, *Máquina*, *Radár*, *Monumento a todas as situações*, *Projeto para um planeta* (1963), *Pássaro do espaço*, *Pan - Cubismo*, *Parafuso sem fim*, *Carruagem fantástica*, *Arquitetura fantástica n°1* e *Arquitetura fantástica n°2*. Além disso, exibiu-se 6 *Trepantes* (*Trepante 1, 2, 3, 4, 5 e 6*) de 1965 e 5 *Bichos-Caixa* (*Caixa 1, 2, 3, 4 e 5*) também de 1965 (Maurício, 1968).

48. Clark (1964).

49. Clark e Oiticica (1996, p. 26-27).

50. Clark (p. 74)

da série *Superfície modulada*, as “esculturas móveis” (*Bichos* e *Abrigos* poéticos) e outras obras, como *Casulos* e *Ovo*. Desse conjunto, ainda seriam exibidos ao público os *Trepantes* de “metal dourado” e de “borracha” (expostos, até então, somente na Galeria Signals), as “caixas de fósforos”, os “sacos de plástico com água e pedra” (*Livro sensorial*/1966), *Respire comigo* e *Diálogo* (1966) e projetos arquitetônicos novos e antigos. Além desses exemplares, outros “trabalhos recentes [foram] feitos especialmente para esta exposição”: as esculturas “que a artista conjuga caixas e trepantes (metal)”. Segundo Morais, pela primeira vez o público brasileiro sentiu de “uma só vez, toda a evolução da artista”⁴³. Nessa ocasião foram feitas cinco “caixas de metal”⁴⁴ que “ligam seu concretismo inicialmente plano [...] ao concretismo de volume dos bichos”⁴⁵.

Na Europa, Lygia Clark exhibe oito *Bichos* na 31ª Bienal de Veneza (1962)⁴⁶ e na 34ª Bienal de Veneza (1968), um conjunto de 82 obras representa sua trajetória pela pintura, escultura e proposições; desse amplo conjunto de obras, foram exibidos 29 *Bichos* e seis *Trepantes*.⁴⁷ Em 1964, Max Bense, professor do Studium Generale Technische Hochschule (SGTH/Stuttgart), convida a artista para exhibir na Alemanha. Lygia estava na França e já havia dito para o crítico de arte brasileiro Jayme Maurício que os *Bichos* estavam “fazendo realmente bastante sucesso”⁴⁸; nesse momento, ela recebe diversos convites para expor na Itália e na Suíça. Em outro relato de junho de 1964, dirigido a Hélio Oiticica, ela relata problemas na montagem e exibição da série *Bichos* em um *vernissage* ocorrido no SGTH. A artista foi convidada para preparar e expor, entre outras obras, as suas esculturas em metal, mas não teve tempo para adequar o espaço e o posicionamento das peças. Como resultado, os *Bichos* foram dispostos suspensos por fios de nylon, “como os móveis de Calder”. A artista interveio e colocou “tudo no chão, com raras exceções”. Sabemos do resultado positivo por Lygia Clark, que frisa que “todos sem exceção mexiam sem parar nos *Bichos*”⁴⁹. Segundo ela, cabe ao “espectador” mexer as “placas” e colocá-las “na posição que [ele] quer [...] como ele gosta”, pois “não há melhores posições”⁵⁰.

Ainda na Europa, em maio e junho de 1965, a artista expõe pela primeira vez na galeria experimental inglesa Signals London e reúne “aproximadamente sessenta obras”, entre elas: as *Superfícies moduladas*, as *Unidades*, os projetos arquitetônicos, os *Bichos* e os *Trepantes*. Nessa ocasião, a produção dos últimos quinze anos dela foi apresentada pela primeira vez para o público inglês, que foi convidado a participar e a manipular as obras da exibição.⁵¹

Por fim, na América do Norte, os *Bichos* foram também expostos pela primeira vez em Nova Iorque, na Louis Alexander Gallery (“First Exhibition in United States”), em março de 1963, e, posteriormente, na galeria americana PepsiCo, como parte da exposição “Brazil: new images”. Lygia Clark não pôde estar presente, mas foi representada por Jean Boghici, que vislumbrou a “oportunidade de exhibir uma de nossas boas escultoras na América” e levou consigo vinte *Bichos* da artista “rumo

a uma das críticas mais severas e importantes em Artes Plásticas do mundo”. Uma parte das obras foi vendida na ocasião, outra parte permaneceu com o Boghici.⁵²

Esse breve levantamento visa indicar o número aproximado de obras das séries *Bichos* e *Trepantes* provavelmente produzidas, já que não há ainda um catálogo de todas essas obras. No acervo digital da ACLC, a busca pela série *Bichos* retorna um conjunto de 64 obras; desse total, duas são em aço inoxidável (*O antes é o depois* e *O dentro é o fora*, ambas de 1963) e o restante em alumínio. Das 62 obras em alumínio, 48 foram produzidas entre 1959 e 1960; entre todas as obras em alumínio, apenas cinco são feitas com alumínio anodizado com tons de amarelo, datando de 1960 ou em 1962. A mesma busca foi feita para a série *Trepantes*, que retornou um conjunto de quinze obras, todas produzidas entre 1964 e 1965.⁵³

É interessante observar que a artista registrava a relação das suas obras com cada proprietário em um diário, desde o começo da década de 1960. Essa preocupação provavelmente se justificava devido ao grande número de versões em tamanhos e cores distintas e pela ausência de assinatura. Podemos citar, pelo menos, uma carta para Willys de Castro e dois cadernos do final da década de 1970 com o levantamento de esculturas; o primeiro caderno registra as séries *Bichos* e *Trepantes* em posse de Jean Boghici,⁵⁴ e o outro, mais completo, lista as obras da artista, o ano, o tipo de versão e o colecionador.⁵⁵ Esses exemplares são amplamente utilizados pela ACLC no processo de autenticação das obras.

Na carta escrita para o artista neoconcreto, e amigo, Willys de Castro (1926-1988), em abril de 1965, Lygia solicita uma resposta com “máxima urgência”. O motivo é a descoberta, por meio de relatos de colegas e colecionadores, de um *Bicho* exposto em uma galeria de São Paulo que não consta no seu registro pessoal. Até aquele momento, segundo ela, “não existe nenhum trabalho meu que não esteja catalogado no meu fichário e os poucos exemplares que já vendi continuam em poder dos seus donos.” Por fim, ela levanta duas possibilidades para o aparecimento da obra em São Paulo: a peça foi trazida pelo próprio Willys para alguma exposição da Galeria Novas Tendências (GNT) ou é uma “cópia” da original.⁵⁶ Não foi possível localizar a resposta dada por Willys, porém o documento e os cadernos denunciam a preocupação da artista em evitar o descontrole da produção das obras e um mapeamento da origem da compra e do destino das peças.

Esse levantamento das obras da artista faz refletir sobre outra questão: como tantas obras foram produzidas em um curto espaço de tempo? Como vimos, as cartas da artista para Franz Weissmann e Mário Pedrosa, provavelmente escritas no segundo semestre de 1960 (em preparação para a exposição em outubro na Galeria Bonino), relatam dificuldades na execução das dobradiças. Além disso, a produção das obras envolvia um custo material, que era um desafio para a artista, sobretudo porque o retorno financeiro esperado com a exposição na Galeria Bonino não foi imediato, como previsto por Lygia. Ademais, simultaneamente à

51. Signals,(1965).

52. Cf. LYGIA [...] (1963, p. 1).

53. Essa busca apresenta algumas limitações: ainda não foram catalogadas todas as obras da artista; na descrição das técnicas, há, em algumas peças, identificações incorretas. (LYGIA [...], 1963, p. 1).

54. Dado não disponível. (1979).

55. Cf. Listas de obras escritas (s.d.).

56. Cf. Clark (1965).

57. A partir de *Caminhando* e particularmente após a segunda metade da década de 1960, diversas proposições são elaboradas, todas feitas a partir de materiais perecíveis (*Diálogo/1966*; *Luvas Sensoriais/1968*); várias iniciativas são agrupadas na fase *Nostalgia do corpo*. Segundo Rolnik (2015), até o final da vida a artista se ocuparia de mais quatro fases: *A Casa é o Corpo* (1967-69), *O Corpo é a casa* (1969-70), *Corpo Coletivo* ou *Fantasmática do corpo* (1972-75) e *Estruturação do Self* (1976-88). Em *A Casa é o corpo*, a artista produz uma instalação de grandes dimensões que deveria ser percorrida pelo visitante em um trajeto de oito metros de extensão; durante esse percurso o visitante seria estimulado por sensações das fases de penetração, ovulação, germinação e expulsão (Rolnik, 2015, p. 90). A proposição *Casa é o Corpo* (1968) necessitava da experiência e da manipulação, e por isso exigia a manutenção e a troca constante de diferentes materiais (espuma, colchão, tecido, plástico, lâmpada e alumínio); ela foi apresentada no MAM-RJ em abril de 1968, e, em seguida, na 34ª Bienal de Veneza.

58. Cf. Cambará (1988).

59. Embora seja aceito por muitos que Lygia Clark e Jean Boghici viveram um romance, praticamente não há fontes escritas que confirmem esse relacionamento, e muito menos o período em que ele ocorreu. Essa publicação de jornal é uma rara exceção. Ela foi publicada após o falecimento inesperado da artista; na matéria, a jornalista faz uma linha do tempo e destaca alguns personagens importantes para a vida de Lygia Clark.

produção dos *Bichos* e *Trepantes*, a artista também desenvolveu uma obra que mudaria toda a sua trajetória nos anos seguintes: a proposição “Caminhando”, de 1962. Essa iniciativa levaria a artista a criar os “objetos relacionais” e instalações. Essas propostas eram manipuláveis e utilizavam materiais efêmeros e descartáveis, portanto, necessitavam da aquisição constante de diversos materiais (saco plástico, bolinhas de pingue-pongue, tubos de borracha, água, conchas, espelhos, parafusos), ainda que uma parte pudesse ser coletada na rua, naturalmente, todas essas questões tinham um custo.⁵⁷

A “MULTIPLICAÇÃO” DOS BICHOS E OS FABRICANTES INTERNACIONAIS

No que diz respeito aos empecilhos iniciais para a execução das obras, é possível que nos primeiros anos da década de 1960, a artista tenha tido orientação de pessoas próximas, como do técnico em eletrônica e, posteriormente, do colecionador de arte, Jean Boghici (1928-2015). A participação de Jean Boghici pode ter sido maior entre os anos de 1958 até 1963, período em que ambos viveram juntos.^{58 59} Segundo a própria Lygia Clark, ele a auxiliou no desenvolvimento de soluções técnicas para as obras e “ficou muito orgulhoso de ter ajudado a criar a dobradiça, que era muito difícil”. Essa dificuldade resultava do fato de que tal sistema de articulação deveria sair “direto da própria peça”⁶⁰, sendo, portanto, necessário evitar o uso de parafusos e outras peças em metal.⁶¹ No que tange ao investimento financeiro necessário para a fabricação desses primeiros *Bichos*, Lygia relata, em um texto não datado sobre as origens de suas ideias e obras:

Os *Bichos* foram feitos em 1959, mas [eu] não tinha dinheiro para realizá-los. Não havia ainda os múltiplos e o meu desejo era fazer uma grande quantidade para vendê-los nas esquinas de praças públicas. Como foi impossível, o [Alfredo] Bonino e a Giovanna [Bonino] me adiantaram um dinheiro para fazê-los e expô-los exatamente em 1960. Naquela época houve uma grande controvérsia, uma meia dúzia de pessoas acharam importante contra o resto que nada entendeu. Devo muito ao *marchand* Jean Boghici que me ajudava a fazer as dobradiças à mão em casa no meu ateliê. [...] foi com ele que fiz o primeiro casulo, a sua ajuda não foi só fazer a peça, mas sim achar uma continuidade para as superfícies e espaços modulados saindo para essa superfície que chamei de *Casulos*.⁶²

A participação de Jean Boghici na elaboração das obras da artista foi levantada igualmente por Paula Cristina Terra, em uma entrevista realizada com o colecionador, na década de 1990. O entrevistado afirma que a sua participação na produção das obras esteve voltada para um “sentido técnico de ver”⁶³. O depoimento do colecionador demonstra que ele dominava técnicas de conformação (dobra), corte (serra de mão como tico-tico) e revestimento do alumínio (anodização), pro-

cedimentos comuns no seu cotidiano como mecânico que atuava no conserto de geladeiras, gravadores e eletrodomésticos. Segundo ele,

[...] na eletrônica, no rádio eu fazia muitos interruptores, e anodizava o alumínio, porque alumínio não anodizado... O anodizado dá uma pequena firmeza. E naquela época havia muita esquadria anodizada, começava. Conheci uma fábrica aí no subúrbio. Mas o problema, antes de anodizar, era como unir essas placas. Aí eu me lembrei de dobradiças, evidentemente. [...] É muito simples. Compramos eixos de bicicletas velhas e fizemos assim. Primeiro com a cerinha de aeromodelismo. [...] Dobrava assim. [...] Aí botava um eixo aqui, com uma martelada [...]. E para ficar melhor batia mais num torno [...]. Aí cortava. Isso durou nos primeiros *Bichos*. [...] eu reconheço esses [*Bichos*] feitos com serrote tico-tico, que não são muito perfeitos, um é mais aberto... Anodizamos, ficava uma maravilha.⁶⁴

Conforme descrito anteriormente, a conformação mecânica das chapas foi um dos primeiros procedimentos empregados, por meio do qual seria possível formar as articulações e as dobradiças; esse processo ocorreu inicialmente a partir de operações manuais. A artista menciona que a fabricação da articulação era um procedimento exaustivo, todo feito “no braço com o martelo”⁶⁵. Nos primeiros exemplares dos *Bichos*, as dobradiças foram feitas com eixo de bicicletas velhas, peça possivelmente utilizada como matriz para deformar o metal. A cera de aeromodelismo, produto citado por Boghici, por sua vez, poderia facilitar a remoção da matriz após a deformação do metal por meio de golpes de martelo em um torno. O corte com a serra de mão, a dobra com o martelo e o torno também são equipamentos citados pela ACLC para a construção das obras em metal.⁶⁶

Paralelamente à fabricação dos *Bichos* e *Trepantes*, a artista dá início, em 1963, à produção de proposições e, posteriormente, na segunda metade da década de 1960, às instalações. Essa produção marcou um momento em que a artista assumiu diversos riscos, sendo os principais: a falta de financiamento e a incompreensão artística. Segundo Lygia, “na época em que falava do ato [após a obra *Caminhando*, de 1963], no precário, no aqui e agora, ninguém entendia a minha linguagem, o que me colocava em uma posição de solidão muito grande”⁶⁷. Esse risco, no entanto, já havia sido assumido por Lygia em um texto publicado em 1959. Nele, ela afirma que “todo artista é suicida”, porque “ele se joga inteiro, se arrisca a todos os compromissos com a superfície que vai trabalhar”, sem ter “a menor garantia de estar certo naquilo que tenta”. Segundo ela, após a II Bienal de São Paulo (1953), sua pintura se tornou “menos acessível”, isto é, agradava a uma menor quantidade de colecionadores, “um grupo reduzido”, ainda que permitisse “maior satisfação artística”⁶⁸.

Ao longo dos anos, essa sua arte se tornaria ainda menos acessível, de modo que a artista afirma ter ido à Europa para “arranjar um mercado” para o seu trabalho. Ela aponta: “[N]enhuma galeria quiz (sic) apostar em mim, porque minha obra é uma obra concluída. Eu não faço mais objeto para ser vendido”⁶⁹. Em 1968, a artis-

60. Cocchiarale e Geiger (1987, p. 149).

61. É importante lembrar que a dobradiça foi utilizada somente na montagem de obras da série dos *Bichos*, isto é, naquelas esculturas feitas em alumínio. As duas únicas exceções são *O antes é o depois* e *O dentro é o fora*, que são da série dos *Bichos*, mas feitas em aço inoxidável. Essas são obras em aço inoxidável e outras da série *Trepantes* utilizaram solda ou parafuso para a montagem das peças, e não dobradiças.

62. Dado não disponível (s.d.).

63. Boghici (1993, p. 16).

64. *Ibid.*, p. 9.

65. Cocchiarale (1987, p. 149).

66. Barbosa (2022, p. 48).

67. Dado não disponível (s.d.).

68. Dantas (1959).

69. É importante destacar que os objetos que não são vendidos por Lygia são aqueles relacionados às proposições e instalações. Mais adiante veremos que os *Bichos* e *Trepantes* foram editados e multiplicados e se tornaram uma importante fonte de renda para a artista (A IMPORTÂNCIA [...], 1971, p. 10).

70. CASA [...] (1968).
71. Clark (2015, p. 125).
72. Aguilar (1994, p. 26).
73. Ayala (1968, p. 2).
74. Cambará (1988).
75. Pedrosa (1968, p. 1).
76. Pedrosa (1969).
77. Ayala (1969).
78. *Ibid.*

ta relata que suas viagens ao exterior permitiam a “procura por um mercado de trabalho”, pois “no Brasil ninguém paga. É difícil produzir”⁷⁰.

Em 1968, a artista ocupa uma sala especial na 24ª Bienal de Veneza e relata que foi necessário confeccionar 150 novas obras porque as peças exibidas em Londres (provavelmente na Galeria Signals, em 1965) “não estavam em bom estado”⁷¹. Segundo Nelson Aguilar, com as proposições, a artista acaba com a passividade do espectador e, com isso, põe “em xeque o problema da comercialização de suas obras”: o seu interesse está mais “na divulgação” do que na “venda de seus trabalhos”⁷².

Entretanto, essa nova tomada de posição trouxe impactos distintos a partir da segunda metade da década de 1960. Novamente, no mesmo ano, ela afirma não haver mercado para suas peças no Brasil, sendo, portanto, necessário sair do país por questão de “sobrevivência de expressão” e ir trabalhar na Europa. Ela diz ter “[torrado] tudo o que tinha para transformar nestes objetos sensoriais que são o meu dia a dia”⁷³; anos mais tarde, Jean Boghici afirma que o dinheiro dela era sempre investido nas obras; segundo ele, a artista teria vendido “uns 20 apartamentos para financiar seu trabalho”⁷⁴.

A crítica de arte Vera Pedrosa entrevistou a artista dias antes de sua exposição na 24ª Bienal de Veneza de 1968. Segundo a estudiosa, aquela foi “a primeira vez que a participação brasileira à Bienal coloca tanta ênfase em um só artista”. Após esse evento, estava previsto um encontro de Lygia Clark com Claude Givaudan, que iria “editar” *Livro-Obra*, *Livro-Sensorial* e *Óculos* e fazer “reproduções em tamanho pequeno dos Bichos”⁷⁵. No ano seguinte, Vera Pedrosa cita novamente a existência de um contrato da artista com fabricantes no exterior e o seu desejo de “multiplicar” obras. Segundo ela, essa ambição já existia desde 1960, mas, além de não existirem “condições materiais no Brasil”, havia “preconceitos contra a destruição da unicidade da obra de arte”. No exterior, contudo, os direitos de reprodução de alguns *Bichos* foram vendidos em Paris para Claude Givaudan, e na Alemanha, para outros dois editores. A venda das edições e reproduções e dos múltiplos seria uma importante fonte de renda para a artista, pois garantia o “sustento” e a dedicação à pesquisa atual, que naquele momento estava direcionada para as proposições.⁷⁶

O crítico Walmir Ayala comenta que a artista afirmou, no final da década de 1960, que “todos os seus trabalhos seriam reproduzidos”; essa decisão estaria relacionada a um “contrato para a realização de múltiplos” com “Givaudan, em Paris, e com Jeremy Fry, na Inglaterra”⁷⁷. Além desses dois países, também haveria outros profissionais, como Karl Ernst Jöllenbeck, na Alemanha, que, na década de 1970, afirmou querer “tirar os múltiplos de todas as obras”⁷⁸ da artista que ainda não haviam sido produzidas por Givaudan e Fry. Lygia Clark afirma para Walmir Ayala:

Os múltiplos das máscaras sensoriais, que expus na Bienal de Veneza, já estão sendo vendidos na Alemanha por 50 dólares, o que é um preço altíssimo para múltiplo. É preciso que se diga, a Alemanha é o grande mercado europeu. A França, negativo. A Inglaterra é um pouco melhor que a França e a Itália idem. Mas importante mesmo é a Alemanha nesse sentido. [...] Na Bienal de Veneza não vendi trabalho nenhum. [...] Em compensação, expus na Alemanha, na Galeria Thelem, com grande sucesso de venda de bichos e máscaras multiplicadas.⁷⁹

79. *Ibid.*

80. “A IMPORTÂNCIA [...] (1971, p. 10).

81. Entrevista com Cruz-Diez (1991).

Em 1971, um jornalista indagou: “Como sobrevive uma artista como a senhora?”. Essa pergunta deve ser compreendida tendo em vista justamente a produção efêmera da artista (proposições e instalações). Ela respondeu: “Eu tenho a sorte de ter uma certa renda por mês e é como eu vivo. Uma vida muito modesta. Porque eu não tenho condições de fazer hoje nada vendável. E não faria, nem para ganhar minha vida.” Ela ainda conclui que aquilo que desenvolvia estava “fora da sociedade de consumo”⁸⁰.

Ainda não foi possível compreender como ocorreu a fabricação dos *Bichos* após o ano de 1963. Até esse período, Lygia Clark havia produzido as suas obras e contado com a participação de Jean Boghici. Entretanto, para as séries *Abrigo poético*, *Trepantes* e *Trepantes-Caixa*, produzidas entre 1964 e 1965, permanece ainda uma lacuna sobre como as obras foram fabricadas. Os relatos citados anteriormente sugerem que, na segunda metade da década de 1960, a artista realizou contratos para a produção de múltiplos com fabricantes internacionais. Essa parceria pode ter sido incentivada devido às diversas viagens que a artista realizou para a Europa e a sua mudança para o exterior (de 1968 a 1976 a artista permanece em Paris).

Além dos termos “maquete” e “versão”, definidos anteriormente, é importante discutir o conceito de “múltiplo”, termo que identifica as obras das séries *Bichos* e outras produzidas com fabricantes internacionais na segunda metade da década de 1960. O artista venezuelano Carlos Cruz Diez (1923-2019) esteve em contato com Lygia Clark na segunda metade da década de 1960 e participou de exposições com a artista. Quanto aos múltiplos, ele afirma ter partilhado “das mesmas preocupações” que Lygia e relata que o conceito era importante para ambos e havia sido debatido com outros artistas (Sérgio Camargo, Jesus Soto, Morelet e Jean Clay). A proposta discutia a “ideia de uma arte social” e visava “acabar com o mito da obra de arte única”. Porém, era difícil chegar a um consenso quanto à sua definição e quanto ao limite de exemplares: se a obra é um múltiplo, ela deve ser produzida em um número “infinito”⁸¹.

Em 1970, a artista se propõe a definir esse conceito em um catálogo da exposição “Multiples by Unlimited”, realizada na Arnolfini Gallery, em Bristol, Inglaterra. Na ocasião da exposição, publica-se um documento no qual a artista explica qual a função desses exemplares: “múltiplo [...] é o oposto de uma escultura [versão] com um número limitado de cópias”, sendo, por conseguinte a ne-

82. “Unlimited...” (1970)

83. <http://www.athena-design.eu/manufacturer/1952-unlimited-widcombe-manor-bath-uk>.

84. “Unlimited...” *op. cit.*

gação da “ideia aristocrática da originalidade do trabalho do artista”. A possibilidade de elaborar um número ilimitado de múltiplos permitiria que uma versão se tornasse “acessível para o gosto e o bolso do homem na rua”⁸².

Os primeiros múltiplos foram produzidos em 1970, para a exposição realizada em Bristol, e foram provavelmente elaborados por Jeremy Fry (1925-2005),⁸³ um engenheiro britânico, inventor, empreendedor, colecionador e patrono das artes. Ele criou um projeto de arte chamado “*Unlimited*”. Nele, Fry propunha a produção de edições ilimitadas de trabalhos de alguns dos principais artistas internacionais da época, incluindo Takis, Liliane Lijn, Mary Martin, Kenneth Martin, Lygia Clark, Michael McKinnon, Susan Tebby e Mo McDermott. Essa iniciativa tinha o objetivo de tornar essas obras de arte acessíveis ao público em geral. Embora de curta duração, o projeto foi um enorme sucesso.

O crítico de arte Guy Brett parece ter sido um dos responsáveis por aproximar a artista de Jeremy Fry. Lygia Clark já se dizia interessada na ideia de Fry em fevereiro de 1968, porém a parceria não foi possível, pois um acordo já havia sido firmado com Claude Givaudan. A fabricação de múltiplos na Inglaterra só ocorreria dois anos depois, em novembro e dezembro de 1970, quando os *Bichos* são exibidos nas exposições “Three Towards Infinite: New Multiple Art”, na Whitechapel Gallery (Londres/UK) e na já mencionada “Multiples by Unlimited”, na Arnolfini Gallery (Bristol/UK). Em um catálogo de exibição, possivelmente da exposição na Arnolfini Gallery, sem data e organizado pela London Arts Gallery, consta a exibição de “três novos trabalhos” de Lygia Clark identificados como “Animals LC1”, “LC2”, e “LC3” pela “Unlimited”⁸⁴ (Figura 10).



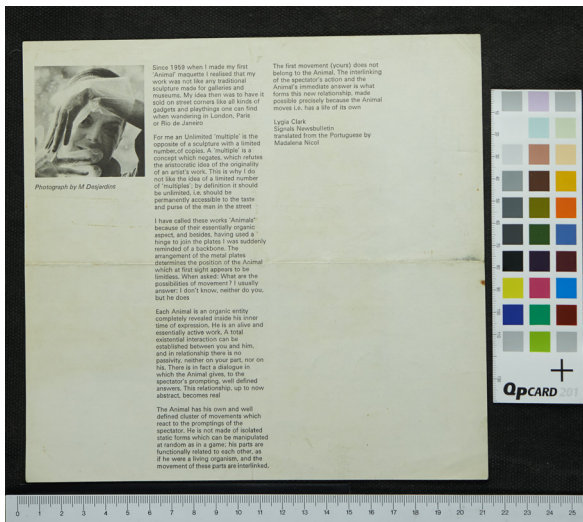
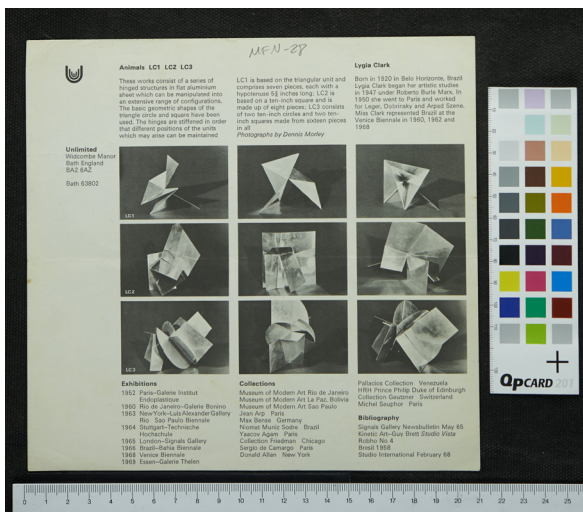
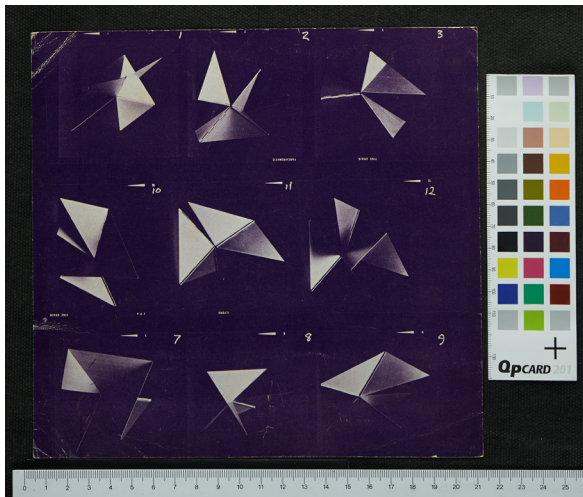


Figura 10 – Registros das páginas do catálogo “Multiples by unlimited”.
 Fonte: Portal Lygia Clark – Acervo.
 Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/9783/multiples-by-unlimited>. Acesso em: 11 jun. 2024.

85. Unlimited (s. d.).

86. Cf. Fry (2005).

87. Clark e Oiticica (1996, p. 130).

88. *Ibid.*, p. 156.

89. “De Lygia Clark para Galerie Krugier et Cie” (1971).

90. Clark (2015, p. 172).

91. Clark (1980, p. 157).

92. *Ibid.*, p. 154.

93. Coutinho (1980, p. 9).

O projeto funcionou entre os anos de 1967-1971⁸⁵ e refletia criticamente sobre a exclusividade na venda de objetos de arte e a concepção de edições limitadas.⁸⁶ Em dezembro de 1969, Hélio Oiticica afirma que Fry produziu peças e gostaria de lançar múltiplos dos *Bichos*.⁸⁷ Por fim, em 20 de maio de 1970, a artista comenta que “os múltiplos feitos pelo Jeremy Fry [...] estão se vendendo como pão quente”⁸⁸. Essa iniciativa de Jeremy Fry não duraria muito. Em julho de 1971, Lygia Clark relata que a empresa havia entrado em falência e que o seu “contrato não estava mais em vigor”⁸⁹.

O desejo de produzir múltiplos é reafirmado no diário pessoal da artista. Em um registro não datado, ela escreve que seus planos iniciais para os *Bichos* “não incluíam (sic) Museus nem *Marchants* (sic)” mas a pretensão de “fazer montes deles e pôr à venda até nas esquinas por camelôs.” Mário Pedrosa dizia que a ideia era um “suicídio”, mas a autora dizia-se “arrepentida” por achar “que era o que devia ter sido feito mesmo.”⁹⁰ Posteriormente, na década de 1980, a artista seria questionada se o seu trabalho se articulava “com um projeto de participação política”. Nessa ocasião, a artista destaca ser “contra qualquer espécie de radicalidade, tanto de direita quanto de esquerda”. Contudo, ela ressalta a necessidade de fazer com que todas as coisas estejam “ligada[s] a um ato político [e acrescenta] que não deve haver mais diferença entre [a] política em si e a arte do outro lado”⁹¹. Nesse sentido, um dos atos políticos propostos por Lygia foi a produção dos “Múltiplos”.

Quando eu fiz os *Bichos* em 59, eu me lembro que a primeira atitude politizada que eu tive foi a seguinte: eu sabia que o *Bicho* não deveria ser uma escultura, uma obra de arte para ser colocada daquela forma dentro do mercado ou exposta em museus, galerias... então meu sonho era fazer o que naquela ocasião não se conhecia: seriam os Múltiplos. Reproduzir em quantidade e vender nas esquinas das praças, nas ruas do Rio de Janeiro, camelôs pequenininhos. Então toda criança podia comprar, todo homem do povo podia comprar. Mas foi um projeto evidentemente fora da realidade... Diante disso, como eu tinha que comunicar o trabalho e não podia fazer o que eu chamaria de pequenas peças para serem vendidas por camelôs... os *Bichos* acabaram sendo recuperados, integrados no sistema. Na Itália, em 64, fui a primeira pessoa naquela Bienal que, em vez de escrever na plaqueta “não tocar”, “não mexer”, escreveu em três línguas diferentes (italiano, francês e inglês): “é favor tocar”, “favor participar”... Nesse momento, eu acho que o trabalho chegou a uma fase de socialização.⁹²

A artista teve a oportunidade de, na década de 1980, ver a elevação nos custos para a aquisição de sua obra e a restrição ao acesso e manipulação dos *Bichos*. Segundo ela, “não teve ninguém com dinheiro que acreditou” na possibilidade de fazer exemplares que seriam vendidos “como quem vende um bichinho. Sairia barato e todo mundo poderia possuir um. Hoje é uma obra de arte e está nos museus”⁹³. O crítico Jayme Maurício confirmou a restrição do manuseio das peças da artista já no começo da década de 1970. Segundo ele, os *Bichos* deveriam ser itens

que, “em série, multiplicados em peças únicas de três ou quatro cópias, ou múltiplos, também estão sendo altamente deglutidos pela sociedade de consumo”⁹⁴.

Um dos fabricantes mais citados para a realização de múltiplos foi o *marchand* francês Claude Givaudan, que tinha, segundo a artista, “uma das melhores [galerias] de Paris”. Ele foi responsável por lançar edições dos *Bichos*, de “capacetes”, da “roupa-corpo” e publicar dois “livros”⁹⁵ que foram lançados na Bienal de Veneza.⁹⁶ Nas cartas endereçadas ao amigo pintor e escultor carioca Hélio Oiticica, a artista escreve, em setembro de 1968, que “Givaudan vai começar por fazer múltiplos do Bicho de bolso”⁹⁷.

Além da França e da Inglaterra também há evidências de tentativas de se reproduzir múltiplos na Suíça. Em 8 de agosto de 1970, a artista escreve de Paris para Hélio Oiticica e se refere à chance de fechar contratos para a confecção de múltiplos na Galerie Krugier et Cie, em Genebra. Segundo ela, “Krugier está estudando um contrato com múltiplos meus para me dar uma renda certa por mês. Vendi uma escultura para o Museu de Medellín, Colômbia, por 2 mil dólares, o que vai me permitir viver um pouco menos apertada, pois o dinheiro do meu emprego vai acabar...”⁹⁸. Essa galeria estava interessada em produzir *Bichos* em pequenos formatos à razão de “5 mil cópias para cada modelo” e teria até mesmo levado modelos para a Itália. Contudo, tampouco essa iniciativa se concretizou. A própria artista disse para o crítico Roberto Pontual que, se o projeto fosse adiante, seria possível prosseguir nas suas experiências “sem maiores preocupações”. Na Alemanha, a artista também tenta contato com Karl Ernest Jöllenbeck, da Galerie M. E. Thelen, em Essen. Porém, em uma carta de sua autoria para o galerista, a iniciativa parece não ter avançado, pois a artista solicita as “obras” deixadas para a realização de três grandes exposições.⁹⁹

Outros convites, ainda na década de 1970, foram feitos para a produção de exemplares por um “advogado americano” representante de uma galeria em Nova Iorque, dirigida pelo *marchand* Zimmerman. A artista, porém, não se interessou pela negociação; segundo ela, a proposta do comprador era de “ser dono das [suas] ideias passadas, presentes e futuras. Queria também comprar e vender o corpo. Ora, o corpo é invendável”^{100 101}. Em 1971, a artista retorna provisoriamente ao Brasil para uma cirurgia, após ter iniciado um longo período de residência em Paris (1968-1976). Nesse momento, sua produção estava direcionada para instalações como *Estruturação do Self* (1971). Segundo ela, todo o dinheiro recebido era obtido por meio da venda ou da “industrialização” de trabalhos antigos, particularmente aqueles da fase dos *Bichos*. Os trabalhos atuais, por sua vez, estavam “fora do consumo”; a artista novamente reforça: “[M]inha obra atual [proposições e instalações] não é mercadoria”¹⁰².

Ainda no Brasil, ela realiza, em 1971, uma exposição na Galeria Ralph Camargos com obras como as *Superfície moduladas* (1955-59), *Bichos* e manifestações (obras como *Caminhando*, *Nostalgia do corpo*, *Respire comigo* e *Arquitetura Viva*). Ao todo, foram 35 peças das séries *Superfície moduladas* e *Bichos*.¹⁰³ Nessa oportunidade, ela reconhece

94. Maurício (1972).

95. Ayala (1968, p. 2).

96. Em outra exposição da artista realizada na Council Gallery, em 1971, 17 cópias de obras foram produzidas, são elas: *Óculos*, *Livros-Sensoriais*, *Respire comigo* e outras “estruturas de elástico”; cada uma vendida por até 150 dólares (Pontual, 1971, p. 7).

97. Clark e Oiticica (1996, p. 37).

98. *Ibid.*, p. 168.

99. De Lygia Clark para M. Karl E. Jöllenbeck. 1971. Disponível em: <https://portal.lygiac Clark.org.br/acervo/10792/de-lygia-clark-para-m-karl-e-jollenbeck-1883241-carta>. Acessado em 12 jun. 2024.

100. Coutinho (1980, p. 9).

101. Essa mesma situação é também descrita em entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda e publicada em 1980 no livro *Patrulhas Ideológicas* (Buarque de Hollanda, 1980, p. 155). Rubens Gerchman novamente confirma o relato sobre a tentativa americana de multiplicar as peças de Lygia Clark; ele relata que 3 milhões de réplicas foram realizadas em Nova Iorque, porém, no final, a artista não assinou o contrato, pois não havia entendido “a transação dos royalties” (Gullar, 1988).

102. Pontual (1971, p. 7).

103. EM SÃO PAULO [...] (1971).

104. Macksen (1971, p. 8).

105. Furtado (1988).

106. Clark (1980, p. 154).

107. *Ibid.*, p. 157.

que havia vivido na Europa nos últimos quatro anos porque pensava “que tivesse mercado por lá”. Contudo, chegou à “dura conclusão de que não tinha. Quando as galerias viram que o que eu fazia não era mais vendável, perderam o interesse”¹⁰⁴. A situação foi objeto de comentário na década de 1980, pelo então Ministro da Cultura e amigo da artista, Celso Furtado, em carta endereçada à historiadora da arte Aracy Amaral. Segundo o economista, a artista lhe contou ter se “negado a autorizar uma certa forma de comercialização de seu bicho [grifo do autor], proposta por *marchands* americanos, e [...] assim perdera a oportunidade de fazer-se conhecida por todas as partes”. Na correspondência, o ministro reforça a necessidade de se valorizar a identidade do artista brasileiro, que muitas vezes fica entre escolher “perder a identidade [...] ou permanecer provinciano”¹⁰⁵. Lygia Clark retorna ao Brasil em 1977 e continua as experiências desenvolvidas com os *Objetos relacionais*.

A artista analisa a ausência de mercado no Brasil para as obras de sua autoria, em comparação com o impacto alcançado no exterior, onde havia tido mais receptividade. Segundo ela,

Houve uma reação mais positiva no estrangeiro do que no Brasil. Ainda em 64, fui convidada para fazer uma exposição na *Signal*, em Londres, e essa exposição marcou de tal maneira, que muitos jovens ingleses começaram a fazer *Bichos*, e na França, nos Salões, nas Bienais e nas Galerias, foi desenvolvida aquela tentativa de estimular a participação do espectador muito baseada na experiência dos *Bichos*.¹⁰⁶ Agora que é estranho que o *Bicho*, tão conhecido lá fora, publicado em todas as revistas que você possa imaginar, ou mesmo a minha fase sensorial não tenham mercado aqui no Brasil, é um pouco escandaloso....¹⁰⁷

Além da exposição em Bristol, uma nova tiragem de múltiplos ocorreu em 1984: a Bolsa de Valores do Rio de Janeiro produziu uma tiragem de mil exemplares dos *Bichos* (Figura 11).

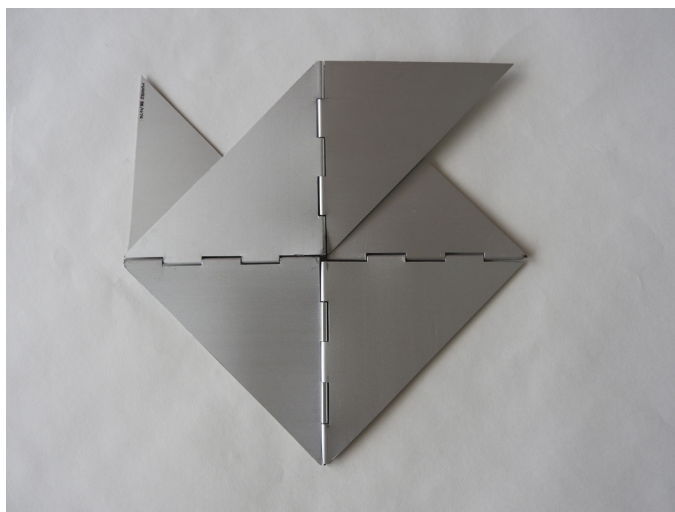


Figura 11 – *Bicho caranguejo*, de Lygia Clark, tiragem 382/1000 (1984); 28 x 15 cm, MAM-RJ. Fonte: Próprio autor.

OS FABRICANTES NACIONAIS E AS RÉPLICAS

Após a parceria com fabricantes internacionais e o retorno da artista para o Brasil, é possível que Lygia Clark tenha estabelecido contato com fabricantes nacionais. A artista afirma ter conhecido o mecânico Oswaldo de Souza, que trabalhava na aviação e havia colaborado na fabricação dos *Bichos*. Não é possível determinar quando essa relação profissional teve início, porém, a partir de alguns bilhetes e cartas, é possível supor que ele e outros profissionais tenham auxiliado a artista a partir do final da década de 1970. De acordo com Lygia, no que diz respeito à produção das dobradiças, Oswaldo de Souza seria responsável por criar uma máquina de “dar dobra no alumínio”, enquanto outra máquina seria feita por funileiros para fazer o corte em “zig-zag”¹⁰⁸.

Durante o acabamento das peças a artista recorreu a instrumentos, como a lima, que deveriam remover as marcas do corte e recorte, ou as rebarbas; esse procedimento foi, inclusive, registrado em 1962 pelo fotógrafo Darcy Trigo durante a elaboração de uma obra¹⁰⁹ (Figura 7). Além da lima utilizada na espessura das folhas metálicas, a superfície das folhas também era polida com uma lixadeira; o funcionário Sidônio (sobrenome desconhecido) foi um dos responsáveis por esse processo, que, uma vez finalizado, possibilitaria a anodização do alumínio. Segundo Jean Boghici, era necessário “polir para [depois] poder anodizar”¹¹⁰; essa afirmação, ainda que simples, apresenta grande consistência com a ordem de procedimentos necessários para a anodização do alumínio. Essa técnica seria responsável por evitar a formação de riscos e abrasões, pois a camada superficial artificialmente formada apresenta elevada dureza. Contudo, uso constante, a manipulação e o desgaste das folhas umas sobre as outras produziria riscos na superfície; segundo Boghici: “nunca encontramos um material que não arranh[ass]e. Porque o problema da Lygia era também a manipulação”¹¹¹.

Em um bilhete escrito em novembro de 1979, Oswaldo de Souza informou à artista que tinha demorado um mês para providenciar as ferramentas e os materiais adequados, mas que havia começado as esculturas pequenas. Oswaldo ainda relatou que “a maior dificuldade é a anodização” e que o polimento hidráulico só poderia ser feito em São João de Meriti, cidade que pertencia ao antigo estado da Guanabara, que hoje faz parte do Rio de Janeiro.¹¹²

Nos cadernos de Lygia Clark, é possível identificar referências às obras, aos custos, aos nomes de pessoas e endereços. Em um caderno com registros diários de 1979 e 1980, a artista lista o custo de equipamentos como um “tesourão”, um alicate, uma “máquina de furar”, uma “polidora”, chapas de alumínio e “arames de aço inoxidável”. Entre os produtos citados, destacamos materiais provavelmente utilizados para produzir *Bichos* (chapas de alumínio) e equipamentos com funções de corte (tesoura), dobra (alicate) ou montagem, perfuração

108. Cocchiarale e Geiger (1987, p. 149).

109. Cf. Pinakothek Cultural (2021, p. 83).

110. Boghici (1993, p. 9).

111. *Ibid.*, p. 9.

112. Dado não disponível (1979).

113. *Ibid.*(1979).

114. Embora esse caderno não apresente referências ao ano, é possível supor que ele seja da década de 1980, pois nele há desenhos de pinturas que seriam novamente editadas em exposições no Gabinete de Arte Raquel Arnaud ou na Galeria Paulo Klabin (Conta corrente, (s.d.)).

115. Dado não disponível (s.d.).

116. *Ibid.* (s.d.).

117. Morais (1982).

118. *Folha da Tarde* (1982).

(máquina de furar) e acabamento por polimento (lixadeira). No caderno também há o registro da provável anodização de duas maquetes de *Bichos* por “Sidôneo” (Sidônio), e uma empresa, da participação de Oswaldo de Souza, e da produção de dois *Trepantes* de aço inoxidável sem dobradiças. O nome de Jean Boghici é igualmente citado diversas vezes para mencionar obras vendidas, emprestadas, pagamentos realizados a pessoas como Oswaldo ou dívidas com a artista.¹¹³

Em outro caderno (sem data), há anotações sobre a necessidade de comprar alguns materiais e equipamentos: alumínio, uma “dobradeira”, uma “cortadeira”, uma “máquina de macho e fêmea”, uma “mesa de carpinteiro” e outra de arquiteto. Novamente, há menções aos valores pagos ou a pagar a Jean Boghici.¹¹⁴ Outro bilhete (sem data) parece indicar a aquisição de “chapas de alumínio francês” com espessuras diversas (0,8 mm, 1,0 mm, 1,5 mm e 2,00 mm).¹¹⁵

Por fim, em outros documentos (sem data), provavelmente de Lygia para Jean, são elencados alguns assuntos a serem resolvidos pelo *marchand*: pagar o Oswaldo “para comprar material” e solicitar o orçamento do “material e da mão de obra”; escolher os “modelos” (possivelmente as maquetes); definir o preço dos *Bichos* (nos tamanhos pequeno, médio e grande) e a porcentagem a ser repartida entre ambos (Lygia e Jean). A artista ainda registra estar “pensando na possibilidade de fazer múltiplos”, pois tem recebido “permanentemente pedidos para compra”¹¹⁶. Esse documento e os outros citados anteriormente indicam que Lygia e Jean ainda tinham contato na década de 1980. Acredita-se que, nesse momento, o *marchand* não ajudava na realização das obras, mas na compra, venda e nos pagamentos.

Essa produção com fabricantes nacionais parece ter sido motivada em função de algumas exposições que ocorreram na década de 1980. Nos anos de 1983 e 1984, a artista editaria novas obras para as exposições “Lygia Clark” (1982) e “Imaginar o Presente” (1983), ambas no Gabinete de Arte Raquel Babenco, atualmente Gabinete Raquel Arnaud (SP). Essas obras não seriam múltiplos, mas versões. Na ocasião, a colecionadora Raquel Arnaud realizou reedições das esculturas em metal produzidas na década de 1960. Na época, a própria colecionadora reconheceu a complexidade de fabricar novas obras com materiais atuais; porém sustentou que, naquele período, a artista havia concordado com o procedimento. Na exposição realizada em 1982, os *Casulos* foram refeitos em tiragens de “cinco exemplares”¹¹⁷. Em outra fonte jornalística, informa-se a reedição de obras como *Superfícies moduladas* (cinco peças), *Casulos* (quatro), *Bichos* (quatro) e *Trepantes* (“quatro exemplares, sendo um de borracha”).¹¹⁸

Em entrevista cedida a Maria Alice Milliet, em dezembro de 1984, Raquel Arnaud afirma:

Tenho direito de reproduzir a partir de um original ou protótipo algumas obras, mas vou fazendo pouco a pouco porque é muito caro. Em São Paulo utilizei um artesão

cujos trabalhos encantou a Lygia, e no Rio ela tem o Sidônio que trabalha para ela há anos. Temos dificuldade de encontrar os mesmos materiais utilizados nas primeiras edições ou porque eram importados ou porque saíram de produção como certo tipo de alumínio usado na construção de aviões. O objeto editado na década de 60 ou 80 deve ter o mesmo valor porque é a mesma obra.¹¹⁹

Em entrevista realizada em dezembro de 1984 no Rio de Janeiro, o colecionador Paulo Klabin argumenta que a intenção de Clark com o alumínio foi proporcionar leveza e efeito visual expressivo, mas que o material também foi escolhido por ser acessível (custo baixo). “Lygia queria que seu trabalho fosse reproduzido em série, fosse barato. Cada protótipo pode ser reproduzido até seis vezes. Escolheu o alumínio [...] [mas] também o alumínio anodizado em dourado e o latão”.¹²⁰

Em outra ocasião, ainda em 1984, parte da produção de Lygia Clark foi novamente reproduzida e exposta na Galeria Paulo Klabin. Neste momento, não são feitos múltiplos, mas versões; são lançados dois livros, o *Livro Obra* (23 exemplares numerados) e *Doce Rio*, evento acompanhado da exibição do filme de Mário Carneiro, *Memórias do Corpo*. Também foram expostos outros quinze trabalhos em madeira, sendo quatro relevos pintados em branco e preto com tinta de automóvel e os restantes anteriores aos anos 1960. As peças em madeira produzidas naquele período parecem resultar de “moldes de 1948”¹²¹.

Alguns anos mais tarde, o colecionador Jean Boghici analisou desfavoravelmente a reprodução das obras da artista na década de 1980, bem como a utilização de materiais e técnicas para a sua execução.¹²² Ele afirma que Lygia Clark havia mandado “fazer réplicas de quadros”, como da obra “Ovo”, que antes era exclusiva da coleção de Adolpho Leirner, mas que foi reproduzida com a sua autorização (exposição de Raquel Arnaud, em 1984). A mostra com os *Bichos*, iniciativa de Paulo Klabin, por sua vez, permitiu, segundo Boghici, a realização de peças pequenas e “muito pesadas”; em lugar do alumínio foram utilizadas “placas de cobre niquelado, cromado”¹²³. Uma obra que exemplifica a situação descrita por Boghici é *Pancubismo, Versão 01* (1961-1983), hoje pertencente à Coleção Eduardo Duvivier Neto e exposta na 10ª Bienal do Mercosul, em 2015, como uma peça em alumínio, mas feita em 1983 e com detalhes que sugerem o uso de latão com revestimento ou um liga metálica com banho de níquel. Outra obra que também foi reeditada em 1980 com material distinto do utilizado pela artista foi o *Bicho* (1960),¹²⁴ em aço inoxidável, atualmente em uma coleção particular.¹²⁵

Abaixo, apresentamos a relação dos principais colaboradores nacionais e internacionais que atuaram na fabricação das obras em metal da artista (Quadro 1).

119. Milliet (1992, p. 193).

120. *Ibid.* (1992).

121. Schild (1984).

122. “[...] aparecem aqui muitos falsos dela. Por quê? Porque a superfície do Eucatex, a *Superfície Modulada* em si, ela comprava compensado muito fino, de 2 mm, desses que os garotos fazem de avião aeromodelo, cortava, colava e deixava a distanciazinha para formar a linha orgânica. Depois de colado, ela botava uma madeira, uma moldura por detrás, para não vergar, aí dava um surface jato, ela aprendeu muito bem a trabalhar com pistola. Quando a conheci, ela era mestre em pistola, porque aprendeu isso para fazer, quando abandonou o pincel e tinta, trabalhou com *Duco*®. Ela dava um jato branco, dava uma lixada, aí pegava fita crepe, como todo pintor de geladeira faz, e isolava placa por placa. Então o que era preto, shhh, pistolava com preto. O que era branco pistolava com branco. Ela usava as tintas industriais da época, dos automóveis, *Duco*®. [...] E o preto dela era um preto aveludado, porque ela pegava a pistola e dava um tremor, feito um violonista que dá aquele som. Então, aquilo ficava tudo granulado. [...] aparecem falsos onde em lugar daquele compensado ultrafino, colam *Eucatex* grosso, às vezes mal, uns juntos, outros separados, e tudo pintado preto, branco, a mesma coisa. Eu vejo na hora: Falso.” (Boghici, 1993, p. 8).

123. *Ibid.*, p. 25.

124. De acordo com uma descrição jornalística feita em 1982, foram feitas reedições das *Superfícies moduladas* (cinco peças), dos *Casulos* (quatro), dos

Bichos (quatro) e dos *Trepantes* (quatro exemplares sendo um de borracha). Cf. A VANGUARDA [...] (1982).

125. Cinco pequenos *Bichos*, feitos em 1960, foram reeditados em alumínio e em chapas articuladas por dobradiças. (QUATRO [...], 1980).

Quadro 1 – Colaboradores que atuaram na produção de exemplares da artista Lygia Clark

Fabricante	País
Jean Boghici (1928-2015)	Romênia /Brasil
Oswaldo de Souza	Brasil
Sidônio	Brasil
Claude Givaudan	França/Paris
Jeremy Fry (1925-2005)	Inglaterra
Karl Ernst Jöllenbeck	Alemanha

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após a morte da artista e com a valorização das obras das séries *Bichos* e *Trepantes*, houve uma preocupação dos museus e colecionadores para limitar a manipulação das obras. Como alternativa para manter com a proposta da artista, foram criadas as réplicas. A produção de réplicas apresenta um caráter educacional e é um serviço realizado pela ACLC para uso em exposições sobre a artista. Um quadro-resumo com o conceito de versão, maquete, múltiplo e réplica é apresentado abaixo (Quadro 2).

Quadro 2 – Os conceitos de versão, múltiplo e réplica na obra de Lygia Clark

Conceito	Definição
Versão ou original	Apresenta tiragens limitadas (para Lygia Clark, seis versões ou obras); apresenta valor comercial.
Maquete ou estudo	Obra de pequenas dimensões, produzida pela artista e que seria utilizada como referência para produção das versões; tem valor comercial, mas não corresponde a uma obra original.
Múltiplo	É o oposto da versão na medida em que apresenta número amplo de tiragens. Exemplares são produzidos de acordo com as características de uma versão original previamente adquirida; tem valor comercial.
Réplica	Cópia produzida com base em uma obra original; apresenta finalidade específica (educacional/expositiva) e pode ter uso temporário ou definitivo. As réplicas produzidas para exposições não apresentam valor comercial.

Fonte: Elaborado pelo autor.

CONCLUSÃO

A reflexão apresentada neste artigo procurou responder algumas dúvidas levantadas pelo autor no início do texto. Como foi possível demonstrar, a participação da artista na elaboração das obras foi uma decisão consciente e deliberada de Lygia Clark já desde o começo da sua trajetória artística. Essa opção, no entanto, levaria a artista a buscar a orientação de pessoas como Jean Boghici (primeira metade da década de 1960); posteriormente, fabricantes internacionais seriam procurados (segunda metade da década de 1960) e, por fim, fabricantes nacionais seriam contratados (final da década de 1970 e início da década de 1980). Ao longo desse processo, as obras ganharam aspectos formais distintos, além de descrições com significados diversos: versão ou original, estudo ou maquete, múltiplo e réplica. Esses resultados confirmam que a artista não se dedicou somente às pesquisas desenvolvidas a partir das proposições, instalações e arte terapêutica; paralelamente a esses trabalhos outras obras das séries *Bichos* e *Trepantes* também foram produzidas.

Nessa primeira abordagem, reunimos fontes históricas relacionadas à artista e à sua obra. Futuras pesquisas poderão relacionar esses conhecimentos com os materiais e as técnicas efetivamente empregadas em cada obra e, assim, comprovar ou refutar os resultados levantados. Este conhecimento será fundamental para auxiliar na autenticação de obras, na diferenciação entre obras produzidas pela artista e por fabricantes e na conservação das obras, uma vez que facilitará a diferenciação entre uma deterioração (dano) e um defeito de fabricação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio na realização desta pesquisa, e ao Acervo da Fundação Biblioteca Nacional (RJ), pela disponibilização de diversos documentos. À Associação Cultural Lygia Clark, pelo apoio integral durante a realização desta pesquisa e pelo empenho na disponibilização do acervo da artista. Agradeço, em especial, ao Juliano Werneck e à Fabiane Moraes, pelo incentivo e pela disponibilidade.

SOBRE O AUTOR

João Henrique Ribeiro Barbosa é conservador-restaurador de obras de arte do Museu Instituto Inhotim (Brumadinho/MG), mestre e doutor em Artes, com ênfase na Preservação do Patrimônio Cultural (Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais/PPG-Artes EBA-UFG). Atualmente, o pesquisador tem interesse em temas relativos

à histórica da arte brasileira com ênfase no estudo dos materiais que compõem as obras de arte, das técnicas de fabricação utilizadas pelos artistas e seus assistentes e na conservação desse acervo. E-mail: joaohrb@yahoo.com.br.

REFERÊNCIAS

Fontes impressas

A IMPORTÂNCIA de ir além do ponto que todos permitem. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1971, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 5 fev. 2020.

BIENAL da Bahia nas mãos de Lígia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Revista de Domingo, 8 jan. 1967, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 22 mar. 2020.

CASA é o Corpo de Lygia Clark vai para Veneza. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1968. Arquivo IEB-USP. Documento YM-0434. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 18 nov. 2019.

CLARK, Lygia. [Carta]. Destinatário: Willys de Castro. Rio de Janeiro, 8 abr. 1965. 1 f. Arquivo do Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo.

CLARK, Lygia. Cartas, cartas e relax – Itinerário das Artes Plásticas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1964. Arquivo IEB-USP. Documento YM-0448. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 18 de nov. 2019.

CLAUDE. A mulher na arte moderna. *Querida*, Rio de Janeiro, nº117, p. 48, 1959. Rio Gráfica e Editora. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/1637/a-mulher-na-arte-moderna>. Acesso em: 12 jun. 2024.

COUTINHO, Wilson. A radical Lygia Clark. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 15 dez. 1980, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 27 dez. 2019.

DANTAS, Ismênia. Lygia Clark explica sua pintura: todo artista é um suicida. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11 out. 1959. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 3 set. 2019.

FOLHA da Tarde. *Folha da Tarde*, São Paulo, 30 mar. 1982.

FURTADO, Celso. [Carta]. Destinatário: Aracy Amaral. São Paulo, 28 jan. 1988. Arquivo IEB-USP. Documento AAA-C-CF-001.

GULLAR, Ferreira. Lygia Clark e a busca sem limites. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 abr. 1988.

HERKENHOFF, Paulo. Lygia Clark. In: FUNDACIÓ ANTONI TAPIES. *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 21 out.-21 dez. 1997; MAC, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, 16 jan.-12 abr. 1998; Fundação de Serralves, Porto, 30 abr.-28 jun. 1998; Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelas, 24 jul.-27 set. 1998; Paço Imperial, Rio de Janeiro, 8 dez. 1998-28 fev. 1999. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998. p. 36-58. Catálogo.

LAUS, Harry. Lygia Clark, Grande Prêmio na Bahia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 3 jan. 1967, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 22 mar. 2020.

LYGIA CLARK (pintora concretista). A arte me disciplina e me educa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1957a. Segundo Caderno, p. 17. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 3 de set. 2019.

LYGIA CLARK Prêmio Diário de Notícias na IV Bienal. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 out. 1957b. Revista Feminina, p. 8-9. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 3 set. 2019.

LYGIA e a vitória de seus “bichos” em N.Y. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Quinto Caderno, 17 mar. 1963, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 3 set. 2019.

MACKSEN, Luiz. Ligia Clark: a sensível manifestação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1971. Caderno B, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 21 set. 2019.

MARTINS, Vera. Exposição Neoconcreta – III: Ligia Clark. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 27 abr. 1961a, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 29 jan. 2020.

MARTINS, Vera. Lygia Clark: depois de dez anos de trabalho o prêmio da Bienal. *Jornal do Brasil*. Caderno B, *Jornal do Brasil*, 14 set. 1961b, p. 4.

MAURÍCIO, Jaime. Lygia e o establishment – Artes Plásticas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1972. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 3 set. 2019.

MORAIS, Frederico. A vitalidade de Lygia Clark e do neoconcretismo carioca. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1982.

MORAIS, Frederico. Introdução à obra de Lygia Clark. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, Segunda Seção, 16 jan. 1967, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 22 mar. 2020.

O Cruzeiro, Arquivo Estado de Minas, 1962. Foto: Darcy Trigo. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2013/03/13/noticia-e-mais,141016/alem-da-moldura.shtm>. Acesso em: 16 mar. 2020.

OLIVEIRA, José Carlos. O homem e a fábula – Croquis. *Jornal do Brasil*. Suplemento Dominical, 2 abr. 1960, p. 8.

OS BICHOS de Lygia Clark. Revista Módulo Brasil Arquitetura, 1960, p. 17. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 29 jul. 2019.

PEDROSA, Mário. Lygia Clark, ou o fascínio do espaço. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Primeiro Caderno, Edição 00274 (1), 26 nov. 1957. p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 29 ago. 2019.

PEDROSA, Mário. Lygia Clark e seus “Bichos”. In: FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. *VII Bienal de São Paulo. São Paulo*, 1963a. p. 119-123. Catálogo.

PEDROSA, Mário. A obra de Lygia Clark. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 dez. 1963b, p. 38. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br>. Acesso em: 15 de out. 2019.

PEDROSA, Vera. Lygia Clark: o homem é o centro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 30 mai. 1968, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 11 out. 2019.

PEDROSA, Vera. Lygia vista por Clay. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1969. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 16 out. 2019.

SCOVINO, Felipe. [Carta] 21 mar. 2007, Rio de Janeiro [para] MILLIET, Maria Alice, São Paulo. 1 f. Certificação da obra *Bicho relógio de sol* (1960) pertencente à Fundação Nemirovsky.

SIGNALS. Lygia Clark at Signals London. *Signals*, v. 1, n. 7 – maio-jun. 1965. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/4704/signals-vol-1-n-7-maio-a-junho-1965>. Acesso em: 12 jun. 2024.

VITRINE de Lygia Clark para o museu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Primeiro Caderno, 14 out. 1956, p. 18. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 31 jan. 2020.

Fontes manuscritas

CONTA CORRENTE. Sem data. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/7891/conta-corrente>. Acessado em 11 jun. 2024.

DADO NÃO DISPONÍVEL. 1979. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/5689/dado-nao-disponivel>. Acessado em 11 jun. 2024.

DADO NÃO DISPONÍVEL. 1979. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/5705/dado-nao-disponivel>. Acessado em 11 jun. 2024.

DADO NÃO DISPONÍVEL. Sem data. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/7004/dado-nao-disponivel>. Acessado em 11 jun. 2024.

DADO NÃO DISPONÍVEL. Sem data. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/5702/dado-nao-disponivel>. Acessado em 11 jun. 2024.

DADO NÃO DISPONÍVEL. Sem data. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/6328/dado-nao-disponivel>. Acessado em 11 jun. 2024.

DE LYGIA CLARK PARA GALERIE KRUGIER ET CIE. 1971. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10753/de-lygia-clark-para-galerie-krugier-et-cie>. Acessado em 20 dez. 2023.

DE LYGIA CLARK PARA M.KARL E. JOLLENBECK. 1971. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10792/de-lygia-clark-para-mkarl-e-jollenbeck-1883241-carta>. Acessado em 12 jun. 2024.

DESFOLHADO. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61135/desfolhado>. Acessado em 7 jun. 2024.

LISTAS DE OBRAS ESCRITAS POR LYGIA CLARK. Sem data. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/1686/listas-de-obras-escritas-por-lygia-clark>. Acessado em 11 jun. 2024.

LYGIA CLARK – ASSOCIAÇÃO. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/associacao>. Acessado em 7 jun. 2024.

LYGIA NO SEU ATELIÊ. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/12833/lygia-no-seu-atelie>. Acessado em 7 jun. 2024.

MAQUETE PARA INTERIOR. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/168/maquete-para-interior>. Acessado em: 9 nov. de 2023

MULTIPLES BY UNLIMITED. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/9783/multiples-by-unlimited>. Acessado em 11 jun. 2024.

TREPANTE Nº 1. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61507/trepante-n-1>. Acessado em 7 jun. 2024.

Livros, artigos e teses

A VANGUARDA de Lygia Clark, reeditada. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 mar. 1982.

AGUILAR, Nelson. Arte fora dos limites. In: 22a Bienal Internacional de São Paulo – Salas Especiais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 22-37. Catálogo.

ANDRADE, Edmárcia Alves. *A representação brasileira na Bienal de Arte de Veneza: da primeira participação em 1950 ao destaque para a edição de 1964*. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto De Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/ppgacl/files/2019/08/DISSERTA%c3%87%c3%83O-Edm%c3%a1rcia-Andrade-TESTE.pdf>. Acesso em: 5 mai. 2021.

AYALA, Walmir. Lygia Clark: proibido estacionar hoje. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 3 fev. 1968, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 3 set. 2019.

AYALA, Walmir. Uma lição de vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1969. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 3 set. 2019.

BARBOSA, João Henrique Ribeiro. *As obras “Bicho” e “Trepante” da artista Lygia Clark: materiais e técnicas construtivas*. 2022, 328 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/51356>.

BUTLER, Cornelia H.; PERÉZ-ORAMAS, Luis (org.). *Lygia Clark: The Abandonment of Art – 1948-1988*. New York: The Museum of Modern Art, 2014.

CAMBARÁ, Isa. Lygia Clark, a rebelde solitária. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 abr. 1988. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br>. Acesso em: 3 set. 2019.

CASTELLO BRANCO, Maria Alice Honório Sanna; GONÇALVES, Yacy-Ara Froner; ROSADO, Alessandra. *A experimentação das vanguardas brasileiras no pós-guerra: conceito e materialidade*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/31856>. Acessado em 17 jun. 2024.

CLARK, Lygia. Escritos. In: *LYGIA Clark: uma retrospectiva*: São Paulo: Itaú Cultural, 2015. p. 66-193. Catálogo.

CLARK, Lygia. Lygia Clark. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Patrulhas ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 153-158.

CLARK, Lygia; OTTICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Otticica*. Cartas, 1964-1974. Organização de Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

EM SÃO PAULO novembro chega com Lygia Clark. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 out. 1971.

COSTA, Helouise; MARÇAL, Joaquim. Kurt Klagsbrunn – Faces da cultura, retratos de um tempo. Folder da exposição realizada na Galeria de Fotos do Centro Cultural da FIESP, 2019, p. 7. Disponível em: https://www.academia.edu/43119749/Kurt_Klagsbrunn_Faces_da_cultura_retratos_de_um_tempo.

GIOVANI, Giulia Villela. *Aporias na conservação-restauração de pinturas concretas brasileiras*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/47541>. Acessado em 17 jun. 2024.

JESTER, Thomas C. Aluminum Finishes in Postwar Architecture. *APT Bulletin Journal of Preservation Technology*, v. 46, n. 1, p. 41-49, 2015.

MAURICIO, Jayme (cur.). Il Brasile: Alla XXXIV Biennale Di Venezia. São Paulo: Olivetti Industrial S.A, 1968. Disponível em: <https://www.portal.lygiac Clark.org.br/en/archive/9456/il-brasile-alla-xxxiv-biennale-di-veneziah>. Acesso em: 23 abr. 2025. Catálogo.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra – Trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.

NAVES, Rodrigo. Amílcar de Castro: Matéria de Risco. In: NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997. p. 225-259.

PECCININI, Daisy Valle Machado (org.). *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1978.

PINAKOTHEKE Cultural. *Lygia Clark (1920-1988): 100 anos*. Rio de Janeiro: Pinakothek Cultural, 2021. Catálogo.

PONTUAL, Roberto. Lygia Clark, uma arte sem consumo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 fev. 1971, p. 7. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br>. Acesso em: 15 out. 2019.

QUATRO escultores, num novo endereço da arte. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 28 out. 1980.

ROLNIK, Suely. Arquivo para uma obra-acontecimento. In: FREIRE, Cristina (org.). *Arte contemporânea: preservar o quê?* São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015. p. 87-110.

SCHILD, Susana. Lygia Clark – depois do corpo, uma volta às artes plásticas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1984. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 1 out. 2019.

UNLIMITED... UNLIMITED – New works by Lygia Clark, Kenneth Martin, Mary Martin, Michel McKinnon. [S.l.]. Não datado. Fôlder. Tradução nossa.

WEISSMANN, Franz. *Franz Weissmann (1911-2005)*: edição comemorativa do centenário de nascimento do artista. Rio de Janeiro: Edições Pi, 2005.

Entrevistas

BOGHICI, Jean. *Entrevista com Jean Boghici*. [Entrevista cedida a] Paula Cristina Terra. Rio de Janeiro, 15 nov. 1993. p. 1-29. Associação Cultural Lygia Clark.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark: Sempre tive crises como se estivesse morrendo*. [Entrevista cedida a] José Guinle Filho. Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo, São Paulo. Não datado. p. 74.

DIEZ-CRUZ, Carlos. *Entrevista com Cruz-Diez*. [Entrevista cedida a] Gloria Ferreira. Paris, 1991. p. 1-4. Associação Cultural Lygia Clark.

Sites

ARQUIVO NACIONAL – Fundo Correio da Manhã. Foto: Eduardo Clark. Disponível em: <http://arquivonacional.gov.br>. Acesso em: 16 mar. 2020

FRY, Jeremy. *Independent*. 27 jul. 2005. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/jeremy-fry-301837.html>. Acesso em: 18 nov. 2018.

LYGIA CLARK. *Trepante*. Disponível em: <https://emuseum.mfah.org/objects/75904/trepante>. Acesso em: 12 jun. 2024.

UNLIMITED. *Robert Whitaker Photography*. Disponível em: <https://www.robertwhitakerphotography.com/robert-whitaker-biography/unlimited/>. Acesso em: 18 nov. 2018.

Artigo apresentado em: 25/06/2024. Aprovado em: 13/12/2024.

Editores Responsáveis: Maria Aparecida de Menezes Borrego e David Ribeiro.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License