



Maria de Fátima Morethy Couto***É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960)**

It is forbidden not to participate. South American Artists in Europe and the diffusion of kinetic art (1950/60)

palavras-chave:
arte cinética; participação do espectador; circuito de arte europeu

Este artigo tem por objetivo discutir, no cenário londrino e parisiense dos anos 1960, a recepção do trabalho de quatro artistas sul-americanos (Sérgio Camargo, Lygia Clark, Jesús Rafael Soto e Julio Le Parc), que residiram na Europa no período, e cuja obra, então relacionada ao cinetismo, era exposta e comentada nos mesmos espaços. Para tanto, discorrerei sobre a atuação de determinados agentes culturais que serviram de interlocutores desses artistas em um meio plural e cosmopolita. Abordarei também como se deu a circulação e o impacto de seus trabalhos a partir da análise de publicações de época, em especial de revistas especializadas. O artigo se relaciona à pesquisa desenvolvida, no ano de 2015, em estágio de pós-doutorado, na University of the Arts, Londres, com bolsa FAPESP, e como pesquisadora convidada do Institut National de l'Histoire de l'Art (INHA, Paris).

keywords:
kinetic art; spectator participation; European art circuit

This article discuss the reception, in 1960s London and Paris, given to the work of four South American artists (Sérgio Camargo, Lygia Clark, Jesús Rafael Soto and Julio Le Parc), who all lived in Europe at the time and whose work was related to kineticism and was exhibited and commented on in the same spaces. I shall therefore discuss the role of certain cultural agents who served as interlocutors for these artists in a plural and cosmopolitan environment. I shall also address the circulation and impact of their works based on analysis of publications made at the time, particularly in specialist magazines. This article relates to the research I have developed as a visiting academic at the University of the Arts, London, with a grant from FAPESP, and at the INHA, Paris, in 2015, as chercheur invité.

* Universidade Estadual de Campinas [UNICAMP].

É proibido não participar.
Artistas sul-americanos
na Europa e a difusão do
cinetismo (1950-1960)

Em *Kinetic art. The language of movement*, pequeno livro publicado em 1968, o crítico inglês Guy Brett discorre sobre o que considera “uma instável e impermanente forma de arte (...) que rompeu com as antigas fronteiras que definiam as artes visuais bem como as ideias tradicionais sobre espaço”¹. Em anos anteriores (1965 e 1966), Brett organizara duas mostras sobre o cinetismo: “Art & Movement” (em Edimburgo e Glasgow) e “In Motion” (itinerante nas cidades de Oxford, Cambridge, Oldham, Leeds e Leicester)², e escrevera textos pontuais sobre alguns dos artistas cujas obras discutiria no livro. Contudo, apesar de sua familiaridade e envolvimento com o tema, Brett não propõe uma definição estrita para a arte cinética; prefere, ao contrário, discutir livremente o trabalho de 17 artistas, de origens distintas, que procuravam se opor ao domínio da pintura e de seus códigos visuais por meio de uma reorientação da experiência perceptiva³. Para tanto, exploravam “novos materiais e fontes reais de energia e som, criavam vibrações óticas, articulavam o espaço pela luz, estimulavam o espectador a manipular os trabalhos de modo a desenvolver sua própria criatividade”.

Enquanto alguns construía estruturas cambiantes, mutantes, ou ambientes para desorientar o espectador e demonstravam grande simpatia por novos materiais e técnicas, outros trabalhavam minuciosamente, mas de modo inusitado, com materiais tradicionais, aliando inteligência e sensibilidade na tentativa de elaborar diálogos entre massa e luz. Havia ainda aqueles que se serviam de objetos, em sua maioria banais, para provocar a participação do espectador. Trabalhavam portanto de modo distinto, com materiais bastante diversificados. Unia-os, porém, “um sentimento compartilhado pelo espaço – um espaço que não pode ser separado do tempo no qual ele se revela”⁴.

Alguns dos artistas selecionados por Brett dificilmente ocupariam posição de destaque, hoje, em um livro dedicado à arte cinética. A menção a Dan Flavin, Sérgio Camargo, Mira Schendel ou ainda a Hélio Oiticica e Lygia Clark causa estranheza, se considerarmos a definição mais tradicional e difundida do cinetismo, que o relaciona a intenção de servir-se do movimento (real ou virtual) para criar efeitos óticos, luminosos e/ou sonoros, bem como experiências visuais ou mesmo corporais. Outros, porém, foram protagonistas inconteste do movimento e contribuíram para sua estruturação e consagração internacional. É o caso, por exemplo, de Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Julio Le Parc, Yaacov Agam, Pol Bury e Gerhard von Graevenitz.

1. BRETT, Guy. **Kinetic art. The language of movement**. Londres: Studio-Vista, 1968, contracapa.

2. “Art and Movement: An International Exhibition” mostrava obras de 25 artistas. Ela foi apresentada em Edimburgo (Royal Scottish Academy), de 6 a 28 fevereiro 1965 e em Glasgow (Kelvingrove Gallery, Glasgow Art Museum), de 8 a 28 março 1965. A exposição “In Motion” foi apresentada em cinco galerias públicas (The Bear Lane Gallery, Oxford; The Arts Council Gallery, Cambridge; The Art Gallery, Oldham; The City Art Gallery, Leeds; The University of Leicester), de outubro de 1966 a fevereiro de 1968. Ambas contaram com o apoio do Arts Council.

3. A lista completa dos artistas discutidos por Brett é: Yaacov Agam, Pol Bury, Sérgio Camargo, Lygia Clark, Gianni Colombo, Carlos Cruz-Diez, Narciso Debourg, Dan Flavin, Gerhard von Graevenitz, Liliane Lijn, David Medalla, Julio Le Parc, Hélio Oiticica, Mira Schendel, Jesús Rafael Soto, Takis e Jean Tinguely.

4. Ao escrever sobre o trabalho de alguns desses artistas para a exposição “Arte na América Latina – A Era Moderna, 1820-1980”, realizada na Hayward Gallery de Londres, em 1989, Brett afirmará que eles “estavam em busca de qualquer coisa

que estava 'no ar', mas que, na época, não tinha como ser nomeada – um novo espaço.

O sentimento de que esse novo espaço representava algo volátil e dinâmico, um momento decisivo, e não um sistema ou uma doutrina, é confirmado pelo fato de que esses artistas, cujas obras, nas décadas de 1950 e 1960, estavam intimamente correlacionadas, iriam tomar posteriormente direções tão diferentes que as divergências surgidas acabaram por levantar sérias questões sobre o desenvolvimento da arte” (ADES, Dawn. **Arte na América Latina – A Era Moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 253-254).

5. BRETT, Guy. **Force fields**.

Phases of the kinetic. Londres:

Hayward Gallery, 2000, p.

9. Esta é também a opinião de Arnauld Pierre, um dos grandes especialistas sobre o tema nos dias atuais, para quem os livros e manuais de história da arte subestimam o sucesso e a difusão que o cinetismo e a *op art* alcançaram junto à crítica especializada e ao grande público nos anos 1960 e mesmo mais tarde. (PIERRE, Arnauld. “L'immatériel de Soto et la peinture du continuum”.

In : ABADIE, Daniel (org.).

Jesús Rafael Soto. Paris : Galerie National du Jeu de Paume, 1997, p. 17.)

Sabemos o quanto Brett foi um grande incentivador e conhecedor do trabalho de vários desses artistas e não se trata aqui de apontar seus “erros” ou “acertos”. Anos mais tarde, em 2000, ao realizar a curadoria de uma grande mostra sobre o cinetismo em Londres e Barcelona, Brett abordará o tema de modo ainda mais abrangente, a partir da ideia de um campo artístico de forças constituído por tensões e oposições (cálculo e alucinação; velocidade e estabilidade; ótica e mecânica; olho e corpo; contenção e expansão, entre outras). Ele afirmará, então, que a *linguagem do movimento* continuava a ser uma das grandes incógnitas da arte do século XX, já que “o fenômeno histórico conhecido como arte cinética é até hoje visto como uma espécie de show secundário, de puro entretenimento, e não é tratado com a mesma seriedade que a arte minimalista, conceitual ou pop”⁵.

Minha intenção, neste artigo, não é buscar a correta definição para o cinetismo ou ainda compará-lo a outros movimentos que lhe foram contemporâneos, mas sim ressaltar como esse termo era utilizado, naquele momento (anos 1960), na Europa, para abrigar obras/propostas que, embora de caráter e intenção distintos, almejavam estabelecer uma nova relação com o espectador e não mais se esgotavam em si mesmas. Partindo dessa premissa, pretendo discutir a recepção, no cenário londrino e parisiense dos anos 1960, do trabalho de quatro artistas sul-americanos, cuja obra era então relacionada ao cinetismo e era exposta e comentada nos mesmos espaços. São eles: Sérgio Camargo, Lygia Clark, Jesús Rafael Soto e Julio Le Parc.

A difusão da arte cinética na Europa

A arte cinética encontrava boa acolhida na Europa, sobretudo na França, desde o final dos anos 1950. Uma de suas primeiras exposições marcantes foi realizada em 1955 em Paris, na galeria Denise René: “Le mouvement”, na qual figuraram obras de Yaacov Agam, Pol Bury, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Arne Jacobsen, Jesús Soto, Jean Tinguely e Victor Vasarely. No folder que acompanhava a mostra, e que ficará conhecido como “Manifeste jaune”, textos de Vasarely, Pontus Hulten e Roger Bordier refletiam sobre “a integração da escultura e a conquista de dimensões superiores ao plano”, sobre “a obra transformável” e sobre “as quatro dimensões da plástica cinética”. Dez anos mais tarde, proposições cinéticas já haviam “invadido” salas de museus, ocupado o espaço

urbano e conquistado admiradores e defensores, entre colecionadores, intelectuais, críticos de arte e marchands, em diferentes centros de arte europeus. Em um mercado saturado pela abstração lírica ou informal e ainda avesso ao expressionismo abstrato e seus desdobramentos, a chamada “Nova Tendência” apresentava-se, no início da década de 1960, como uma alternativa consistente e atual, de amplitude internacional⁶. Tratava-se de um fenômeno artístico que visava trabalhar com valores universais e cujas raízes remontavam a experiências empreendidas por alguns construtivistas nos anos 1920 (Naum Gabo, Antoine Pevsner, László Moholy-Nagy, entre outros), por Duchamp, com seus discos óticos, e por Calder, com seus móveis, desde os anos 1930.

Para muitos, por diferentes razões e nem sempre coincidentes, a arte cinética representava uma nova atitude em relação ao futuro. Os mais entusiásticos a respeito do potencial emancipatório da relação entre arte e tecnologia exaltavam sua aproximação com a ciência e outros campos de conhecimento, bem como sua fácil integração à arquitetura e à cidade moderna; outros, porém, ressaltavam seu caráter crítico, seu desejo de anular os códigos artísticos tradicionais, desmistificar o papel do artista, romper com a noção de obra única e despertar novas sensações no espectador. De todo modo, as propostas cinéticas distanciavam-se da concepção modernista de obra de arte, segundo a qual o que era para ser experimentado da obra encontrava-se estritamente em seu interior, em seus elementos compositivos, e independia do lugar ou da situação na qual ela se encontrava. Restava ao espectador a tarefa de contemplá-la, de analisá-la, mas não de “completá-la” por meio de uma interação ou de uma percepção mais sensível e menos intelectual. Já no caso da arte cinética, a experiência da obra existia necessariamente no espaço e tempo vivenciados pelo fruidor e visava, muitas vezes, a uma transformação radical do comportamento.

Embora não se pudesse falar de um movimento unificado, com eixos conceituais precisos, exposições e textos de época procuravam construir sua história e demonstrar seu potencial. Os anos de 1965-1967 talvez tenham sido os de maior repercussão do cinetismo, antes dos movimentos de protesto de 1968 na Europa ampliarem e radicalizarem o debate sobre o papel da arte e do artista na sociedade⁷. Premiações significativas em grandes certames internacionais como as Bienais de Veneza e de São Paulo consagravam artistas ligados ao movimento, ao mesmo tempo que estimulavam o debate sobre o real alcance de suas

6. O termo Nova Tendência foi utilizado pela primeira vez, nesse contexto, para nomear uma exposição de arte cinética organizada pelo crítico Ivan Pikelj e pelo brasileiro Almir Mavignier em Zagreb, antiga Iugoslávia.

7. A dissolução de grupos ligados à arte cinética e a opção por um trabalho mais combativo e político por parte de alguns artistas fará com que o debate mude de foco. Evidentemente, isso não significa o fim do cinetismo. Exemplo da continuidade de interesse pela arte cinética está na intervenção realizada por Agam na antessala do apartamento privado do Presidente Georges Pompidou no Palácio do Eliseu.

propostas. Duas grandes mostras realizadas nos anos citados provocaram forte polêmica na imprensa e no meio artístico: “Responsive Eye”, organizada por William Seitz no MoMA em 1965, ao promover de modo excessivo a *optical art*, centrando-se em trabalhos bidimensionais, em sua maioria de artistas residentes no Estados Unidos e feitos para a ocasião, e “Lumière et Mouvement”, organizada por Frank Popper em 1967 no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, que acolheu um grande número de artistas, sem nenhum critério seletivo mais fino. Data também do ano de 1967 a publicação do livro *Naissance de l'art cinétique*, de autoria de Popper e resultado de suas pesquisas de doutorado sobre o tema. Nele, Popper remonta a origem da arte cinética ao interesse da geração impressionista pela questão do movimento e discorre exaustivamente sobre seu desenvolvimento até aquele momento.

Enquanto Popper procurava enquadrar a arte cinética tanto histórica quanto teoricamente, tomando-a como mais um capítulo da história da arte, outros, no mesmo período, alertavam para a necessidade de separar as pesquisas artísticas verdadeiramente originais daquelas puramente superficiais. O editorial do primeiro número da revista *Robho*, publicação sobre a qual voltaremos a falar, afirmava, em junho de 1967, que “nem todas as obras móveis se encaixavam no espírito novo, nem todas refletiam a profunda revolução psicológica que se encontrava em curso. (...) O cinetismo não é apenas aquilo que se movimenta, é a tomada de consciência da instabilidade do real. (...) O cinetismo não é uma arte realista, é uma arte do real”⁸. Poucos meses mais tarde, *Robho* voltaria ao tema, reagindo à ambivalência da exposição “Lumière et Mouvement”, que apresentava “no mesmo nível, sem hierarquia, sem qualquer esforço de seleção e de classificação, o melhor e o pior, a criação e a decoração, a imitação e a invenção”. Com isso, contribuía para a criação de um “novo academismo do pequeno motor, da pequena vibração, do pequeno reflexo” e transformava a arte em mero lazer e divertimento⁹.

Dois brasileiros (cinéticos?) na galeria Signals

Guy Brett fazia parte do círculo íntimo de colaboradores da galeria Signals, juntamente com Paul Keeler, seu diretor, e o artista filipino David Medalla. O interesse da galeria por uma arte de caráter menos subjetivo, mais dinâmica e interativa, faz-se evidente na declaração

8. *Robho. Les carnets de l'Octeur*. Paris, n. 1, jun. 1967.

9. *Idem*, n. 2, nov.-dez. 1967.

coletiva de que esperavam “fornecer um fórum para todos aqueles que acreditam apaixonadamente na correlação e integração imaginativa das artes com a tecnologia, a ciência, a arquitetura e nosso ambiente como um todo”¹⁰. Segundo Brett, eles consideravam que os artistas que ali expunham “representavam o que havia de mais moderno, de mais audacioso e contemporâneo”. Embora estivessem cientes da explosão da pop art no cenário internacional, estavam muito mais interessados na arte cinética:

A arte cinética tinha ao menos a capacidade de se fundir com o ambiente e talvez de transformá-lo, relacionando-se com a arquitetura e tudo mais. Em minha primeira viagem ao Brasil, em 1965, voltei pela Venezuela, por Caracas. Lá conheci Alejandro Otero, que nos levou para ver a nova cidade universitária projetada por Carlos Raúl Villanueva, uma integração impressionante entre arte e arquitetura. (...) O auditório da Aula Magna de Villanueva com o teto acústico de Calder é dos espaços mais bonitos que já visitei.¹¹

Contudo, não se viam como fundadores ou integrantes de uma “liga” cinética, conforme declararam no boletim publicado em dezembro de 1964, em nota sobre a exposição que Brett organizaria em Edimburgo:

a arte cinética não é o produto de uma liga, é, ao contrário, a soma crescente de vários esforços criativos de artistas de todo o mundo, os quais estão interpretando os complexos fenômenos da vida moderna (fluida e imprevisível, em constante mudança e dinâmica, rudimentar e mecanizada), à luz de novos conceitos estéticos e por meio de formas revolucionárias.¹²

Como observou Isobel Whitelleg a respeito dos propósitos da galeria,

o termo cinético era [por eles] considerado tanto como uma categoria ampla quanto como um nome provisório para um movimento, às vezes temperado por alternativas, como arte elemental, perceptual ou ambiental. (...) A definição de cinetismo da Signals resistia enfaticamente a armadilhas ideológicas ou formais, o que se fazia evidente em sua dificuldade em servir-se do termo para circunscrever os artistas cujo trabalho ela exibia.¹³

10. Signals: Newsbulletin of the Centre of Advanced Creative Study. Londres, n. 1, ago. 1964, p. 1.

11. Arte & Ensaios. Edição Especial: Correspondência transnacional. Rio de Janeiro, ano XIV, nº 14, 2007, p. 214-217.

12. Signals, op. cit., n. 5, dez. 1964/jan. 1965, p. 12.

13. WHITELEGG, Isobel. “Signals London. Signals Latin America”. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (org.). **Radical geometry. Modern Art of South America from the Patricia Phelps de Cisneros collection** [Catálogo de exposição]. Londres: Royal Academy of Arts, 2014, p. 61.

14. A galeria iniciou suas atividades como um Centro para Estudos Criativos Avançados (Centre for Advanced Creative Study), no apartamento de Paul Keeler, no Cornwall Gardens, próximo à Cromwell Road. Alguns meses mais tarde, ela passa a funcionar no nº 39 da Wigmore Street, em imóvel de propriedade de Charles Keeler (fabricante de instrumentos óticos de precisão, pai de Paul Keeler), que dava apoio financeiro à galeria. Em 1966, após dois anos de atividades, talvez em função do pouco retorno comercial do empreendimento, Charles Keeler retira seu apoio, o que resultou no fechamento da Signals. Segundo Brett, eram três andares de espaços para exposição e um showroom no térreo. Brett conseguiu que a galeria Whitechapel, de cunho não comercial, acolhesse a exposição de Oiticica, que acabou sendo realizada no início de 1969. Ver, a esse respeito, entre outros, BRETT, Guy & FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Oiticica in London*. Londres: Tate Gallery, 2007.

15. DROWER, Jill. *99 Balls pond Road: the story of the Exploding Galaxy*. Londres: Scrudge books, 2014, p. 7.

Em seus dois anos de atividade (1964-66), a Signals organizou exposições individuais de Takis, Marcello Salvadori, Cruz-Diez, Soto, Alejandro Otero e Graevenetiz, bem como dos brasileiros Sérgio Camargo, Lygia Clark e Mira Schendel, além de mostras coletivas. Uma exposição de Hélio Oiticica, agendada para 1966, não pôde ser realizada, em função do fechamento abrupto da galeria (durante a exposição de Schendel) por falta de financiamento¹⁴. Tratava-se portanto de uma agenda diferenciada, ousada para o cenário londrino, e que era anunciada e comentada por meio da publicação bimestral do *Signals Newsbulletin*, um boletim de notícias, em formato tabloide, de várias páginas. Editados por David Medalla, os boletins eram fartamente ilustrados e continham poemas, textos e comentários de autoria diversa, dedicados a diferentes temas, bem como pequenas notas sobre a atualidade em artes. Algumas vezes, os textos e poemas eram reproduzidos em sua língua original. Cada número apresentava ainda um dossiê sobre o artista em exposição na galeria.

Na opinião de Jill Drower, amiga dos envolvidos com a Signals, os boletins eram um dos atributos diferenciais da galeria:

Enquanto revistas de artes londrinas, como *The Arts Review* e *Art and Artists*, possuíam um ar de *establishment*, tanto visualmente quanto em seu conteúdo, os *Signals Newsbulletin* eram mais excitantes de se olhar – parecendo-se mais com um mural de ideias de um designer de ponta do que uma revista de artes sem vida. O leitor era constantemente convidado a fazer conexões para além da história da arte convencional. Isto era verdadeiro não apenas visualmente, mas também em termos de escrita, que estava mais alinhada com o que chegava dos poetas *beat*. (...) Mais notável do que tudo era seu conteúdo multilíngüe, que incluía um poema de Pablo Neruda em espanhol. Isto foi uma tentativa coletiva de olhar para fora, em oposição ao que era visto como a insularidade Britânica. E uma coluna regular do cientista da BBC John Newham mantinha uma forte conexão com as descobertas científicas.¹⁵

O número dedicado a Sérgio Camargo, por exemplo, trazia o poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade (em português), traduções do francês de artigos de Denys Chevalier (“Camargo’s art of lyrical light”, publicado anteriormente na revista *Aujourd’hui*) e de Karl K. Ringstrom (“Camargo’s wood reliefs”, que discutia sua participação na Bienal de Paris) e um longo texto, de duas páginas,

de Guy Brett (que assina sob o pseudônimo de Gerald Turner) sobre o artista. Nele, Turner/Brett analisa detidamente o trabalho de Camargo, ao mesmo tempo em que procura apontar suas afinidades com a obra de outros artistas sul-americanos:

embora a América do Sul esteja dividida em países com todas as diferenças do mundo entre eles, Camargo faz parte de uma geração de artistas atraída de todo o continente que evidentemente está deixando sua marca na arte ocidental. O que artistas como Otero, Cruz-Diez, Soto e Camargo vem fazendo é revitalizar a superfície, o “trabalho de parede”, agindo com extraordinária precisão e refinamento no intervalo entre a pintura e a escultura.¹⁶

Camargo ganhara o prêmio internacional de escultura na Bienal de Jovens de Paris de 1963, façanha recorrentemente mencionada no *Signals Newsbulletin*, e seria igualmente laureado na Bienal de São Paulo de 1965. Seus relevos abstratos, construídos a partir da justaposição de cilindros de madeira cortados de diferentes formas, despertavam a atenção de críticos em mostras coletivas e eram comentados na imprensa internacional. Sua assimilação à arte cinética, feita por vários críticos e não apenas por Brett, se dava em função do ritmo criado pelo jogo entre luz e sombra em suas obras. Popper, no livro mencionado acima, fará essa associação, afirmando que os relevos em madeira de Camargo, graças às vibrações luminosas, dão a impressão de irradiação e crescimento orgânico¹⁷. Contudo, se compararmos seus relevos aos murais vibrantes de Soto, constataremos que as diferenças são significativas, pois no caso do artista venezuelano a matéria parece se dissolver e a vida da obra se dá nas relações entre tempo e movimento.

Para além da discussão sobre as características da obra de Camargo, gostaria de ressaltar que ele desempenhou papel-chave na construção dessa rede de afinidades e interesses comuns que estabeleceu diversas pontes para os brasileiros entre Paris e Londres na década de 1960. Em vários textos dedicados ao tema, Brett assinala a importância de uma visita que realizou com Keeler e Medalla, em 1964, ao estúdio de Camargo, que residia em Paris desde 1961:

Sérgio nos mostrou os relevos brancos que estava fazendo e, quase imediatamente, começou a falar sobre notáveis artistas brasileiros: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Mira Schendel, entre outros. Foi um encontro feliz em vários sen-

16. *Signals*, *op. cit.*, n. 5, p. 5.

17. POPPER, Frank. *Naissance de l'art cinétique*. Paris: Gauthier-Villars, 1967, p. 109. Popper menciona ainda os trabalhos dos brasileiros Lygia Clark, Mary Vieira e Abraham Palatnik.

18. BRET, Guy. *Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005, p. 161.

tidos: não apenas pela descoberta da obra de Sérgio Camargo, mas também pelo interesse erudito e sensível que ele sempre teve pelas obras de outros, sem qualquer traço de inveja.¹⁸

Foi portanto graças à indicação de Sérgio Camargo que Lygia Clark ganhou sua segunda exposição individual no exterior; a primeira ocorreu em fevereiro de 1964 em Stuttgart (na Technische Hochschule), com organização do filósofo Max Bense¹⁹. Clark expôs na Signals durante os meses de maio e julho de 1965 e seu dossiê foi publicado no *Newsbulletin* de abril/maio do mesmo ano. Além de uma detalhada biografia da artista, ele continha um poema de Walmir Ayala sobre seus *Bichos*, a apresentação que Max Bense escrevera para a citada exposição de 1964, textos da própria Clark e instruções para realizar *Caminhando*, bem como o artigo “O significado de Lygia Clark”, de Mário Pedrosa, todos traduzidos para o inglês²⁰. Trata-se da primeira publicação extensa sobre Clark no exterior e sua importância deve ser ressaltada, mesmo que reconhecemos que o boletim tinha tiragem reduzida e não atingia um grande público. Gostaria sobretudo de assinalar que ele dá destaque não apenas à obra da artista mas também a suas ideias²¹. Ademais, Clark não é colocada na posição de “outro”, de artista exótica e à margem do sistema. Pelo contrário, ela é apresentada como uma artista que dialoga e interfere na tradição ocidental, como comprova o comentário de Paul Keeler:

nos últimos doze meses, desde que vi pela primeira vez sua escultura no estúdio de Sérgio Camargo em Paris, tenho ficado impressionado com as ideias de Lygia Clark. Minha admiração não para de crescer, de modo simultâneo à capacidade inata de suas construções para mudar infinitamente. Sociologicamente, suas obras prenunciam um futuro no qual o espectador deixa de ser um mero agente passivo diante de uma obra de arte para tornar-se, junto com o artista, um cocriador. Esteticamente Lygia Clark realizou a difícil tarefa de impregnar a geometria com sagacidade e poesia visual.²²

Evidentemente, a inclusão da obra de Clark na arte cinética dava-se por seu interesse na participação do espectador. Um texto de David Medalla, publicado no *Signals Newsbulletin* de fevereiro/março de 1965, toca no assunto, ao lembrar a primeira vez em que tivera contato com sua obra, por ocasião da organização, pela galeria, do Primeiro Festival de Arte Moderna da América Latina, em 1964:

19. Filósofo com formação em física e matemática, com grande interesse pela semiótica e pelas artes, Bense realizou quatro viagens ao Brasil, entre 1961 e 1964, a convite do Ministério das Relações Exteriores, e estabeleceu rico intercâmbio com artistas construtivos ali atuantes, em especial com os poetas concretos (Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari). Professor da Universidade de Stuttgart, organizou diferentes exposições de artistas brasileiros na Alemanha (Almir Mavignier, Alfredo Volpi, Lygia Clark, Mira Schendel, o grupo Noigandres, entre outros) e escreveu um livro sobre suas experiências no Brasil, **Inteligência Brasileira. Uma reflexão cartesiana**, publicado originalmente na Alemanha em 1965.

20. Havia ainda, em português, um poema de Sonia Lins, irmã da artista, e um pequeno texto de Lygia Clark que discutia a relação entre ideia, espaço e tempo na arte contemporânea.

21. Durante os anos que nos concernem, apenas a revista **Robho**, publicada em Paris, tratará da artista com a mesma atenção e cuidado. Discutiremos a revista mais adiante no texto.

22. *Signals*, op. cit., n. 7, abr./maio 1965, p. 3.

entre as esculturas havia duas construções em metal dobrado de uma artista brasileira até então desconhecida para mim. O nome dela, eu viria a aprender, era Lygia Clark. Ao remover uma de suas esculturas da van, a ponta que eu segurava escorregou acidentalmente da minha mão. Para meu espanto, a escultura, ao invés de cair completamente no chão, como eu esperava, começou a se desdobrar no ar. A escultura desdobrou-se rapidamente até que, quase por magia, transformou-se de um pedaço plano, bidimensional, em uma construção espacial em forma de um pássaro abstrato. (...) Lygia Clark, claro, é uma artista cinética, já que suas esculturas se movem; ou melhor, já que o espectador move a escultura para criar sutis e complexas variações, a partir de uma construção inicial em borracha, metal ou plástico.²³

Mas o interesse pela arte cinética, no Reino Unido, não se limitava à Signals. Em setembro de 1966, a livraria-galeria Indica, recém-inaugurada, realiza na Inglaterra a primeira mostra do GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), formado em 1960, por Horacio Garcia, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrinho, Joël Stein e Jean-Pierre Yvaral. Como discutiremos mais adiante, as propostas do GRAV, centradas na participação do espectador e compreendidas como “cinetismo social”, eram objeto de crescente interesse e debate pela crítica especializada. Também em 1966, é publicado o livro *Four essays on Kinetic art*, reunindo textos de Frank Popper, Philip Steadman, Reg Gadney e Stephen Bann, sendo que este último autor discute longamente as propostas do GRAV e alude à “nova escola da América do Sul”, reconhecendo assim a importância da contribuição dos artistas sul-americanos.

Em fevereiro de 1967, a revista *Studio International*, de grande circulação, dedica bastante espaço à arte cinética, publicando um dossiê sobre o movimento, com breves depoimentos de diversos artistas e textos de cunho teórico, de autoria dos já citados Frank Popper (a corrente luminosa na arte cinética) e Stephen Bann (arte ambiental) e de George Rickey (origens da arte cinética). A capa desta edição é de autoria de Soto. Ressalte-se que a revista continha ainda um artigo de Cyril Barrett sobre a obra de Lygia Clark e a participação do espectador (“Lygia Clark and spectator participation”)²⁴. Nele, Barrett tece uma série de considerações positivas sobre o trabalho e discute sua relação com o cinetismo. Ao final, ele compara a obra de Lygia às propostas do GRAV e afirma que “em relação à participação do espectador,

23. *Idem*, n. 6, fev./mar. 1965, p. 11.

24. À época, Barrett era professor do Departamento de Filosofia da Universidade de Warwick, em Coventry (Inglaterra), e especialista em Wittgenstein. Em 1966, ele organizara uma exposição sobre arte cinética no Herbert Art Gallery and Museum, também em Coventry, que contara com obras de Lygia Clark (*Bicho*) e Sérgio Camargo (*Relevos abstratos*). Em 1970, Barrett publica um livro sobre *Op Art* pela Studio Vista, a mesma editora do livro de Brett sobre arte cinética.

Lygia Clark é a realização mais sólida até hoje. Seus objetos dão maior espaço para a participação ativa e criativa. Com eles, o espectador não se limita a colocar em ação um processo, por mais brilhante e divertido que seja, mas segue-o inteiramente e compreende-o mais profundamente”²⁵.

Sul-americanos em Paris

Enquanto Londres era vista como uma cidade de passagem, Paris continuava a atrair um grande número de artistas e escritores sul-americanos, que ali estabeleciam residência. Número que se tornaria ainda maior à medida que diversos países da América Latina sucumbiram a governos ditatoriais durante as décadas de 1960 e 1970. Segundo Isabel Plante, autora de importante estudo sobre os artistas argentinos em Paris, “se em 1946 havia cerca de 3.800 latino-americanos vivendo na França, em 1968 havia mais de 9.800. Este número dobraria após os golpes de estado no Chile e na Argentina”²⁶. Sérgio Camargo residiu em Paris de 1948 a 1954 e de 1961 a 1973; Alejandro Otero, de 1960 a 1963; Lygia Clark, por sua vez, permaneceu por alguns meses na cidade no ano de 1964 e retornou em 1968, ali ficando até 1976. Jesús Rafael Soto, Julio Le Parc e Carlos Cruz-Diez estabeleceram-se definitivamente na França.

A inserção de alguns desses artistas nesse cenário bem mais cosmopolita foi facilitada pelo interesse de certos marchands, como Denise René, por uma arte de cunho construtivo, que se tornara a marca registrada de grupos de vanguarda atuantes no Brasil, na Argentina e na Venezuela nos anos 1950. O comprometimento de Denise René com a abstração geométrica e a arte cinética foi notório e fez com que ela criasse uma agenda muito específica de exposições para sua galeria, em suas diferentes sedes, agenda essa que contaria com a participação de vários artistas da América do Sul²⁷. Lygia Clark, por exemplo, faria parte de duas mostras coletivas organizadas por Denise René, em 1965 (“Mouvement II”) e em 1969 (“Exposition/Position”). Ressalte-se ainda a realização da exposição sobre o grupo Madi, em 1958, que chamaria a atenção para o pioneirismo do grupo argentino na história do cinetismo – como também faria a revista *Robho* um pouco mais tarde –, e da primeira mostra do grupo GRAV, em 1961. Contudo, em comparação com a Signals, a galeria Denise René possuía um caráter menos experimental e nitidamente mais comercial.

25. BARRETT, Cyril. “Lygia Clark and spectator participation”. In: **Studio International**. Londres, vol. 1973, n. 886, 1967, p. 85 e 87.

26. PLANTE, Isabel. **Argentinos de Paris. Arte y viajes culturales durante los años sesenta**. Buenos Aires: Edhasa, 2013, p. 228. Plante se refere a um artigo escrito por Denis Rolland e Marie-Hélène Touzalin, “Un miroir déformant? Les latino-américains à Paris depuis 1945”.

27. A galeria Denise René é inaugurada em 1944 na rue de la Boétie. Em 1966, é aberta sua segunda sede, no Boulevard Saint-Germain (na rive gauche parisiense). Em 1977, após a criação do Centro Georges Pompidou, Denise René transfere a sede da rue de la Boétie para as imediações do Centro, rue Saint-Martin. Ressalte-se ainda a abertura de sedes no exterior: juntamente com Hans Meyer em Krefeld e em Düsseldorf, na Alemanha, e em Nova Iorque.

Um nome de destaque na história da galeria foi Jesús Rafael Soto. Sua participação na exposição “Le mouvement”, de 1955, merece ser ressaltada. Segundo depoimento de Denise René, a ideia para esta exposição partiu de Vasarely (o carro-chefe da galeria) e o nome de Soto lhes veio à mente em função de algumas obras de sua autoria que eles viram em 1951, em um dos primeiros Salon des réalités nouvelles. Em seguida,

Soto fez completamente parte da equipe da galeria (...), que esteve fortemente envolvida no financiamento e na execução de suas obras de grande formato, sobretudo daquelas que exigiam recursos técnicos importantes e a ajuda de assistentes. (...) Para realizar algumas obras em metal, tivemos que procurar e selecionar oficinas altamente especializadas.²⁸

Soto chegou em Paris em 1950, com uma bolsa de seis meses do governo venezuelano e em busca de formação. Ali residiu até sua morte, em 2005. Conforme seu relato, saíra de sua cidade natal, Ciudad Bolívar, com algum conhecimento sobre impressionismo e cubismo. Em Paris, descobriu a obra de Mondrian e o potencial da arte abstrata de teor construtivo. Durante seus primeiros anos na Europa, sobreviveria tocando violão em bares. O apoio de Denise René, que organizaria sua primeira exposição individual na Europa, em 1956, e mostraria em primeira mão seus penetráveis, em 1967, foi portanto essencial e contínuo. Soto, contudo, não tardaria a obter grande reconhecimento para seu trabalho e seria um artista disputado pelo circuito comercial. Entre 1956 e 1967, além de participar de diversas mostras coletivas dentro e fora da França, em sua maioria dedicadas ao cinetismo, ele teria sua obra exposta em diferentes galerias de arte: Iris Clert (1959), Édouard Loeb (1962), Kootz Gallery em Nova Iorque (1965) e Signals (1965). A exposição da Signals, a primeira do artista em Londres, contou com mais de 50 obras, entre elas dois grandes murais vibrantes, que cobriam duas paredes expositivas. Por outro lado, Soto se recusaria a participar da exposição “The Responsive Eye”, já citada, por discordar de sua linha curatorial.

O número do *Signals Newsletter* dedicado a Soto em novembro de 1965 enfatiza o caráter retrospectivo da mostra e a longa produção do artista: “The achievements of J.R. Soto: 15 years of vibrations”. Soto é apresentado como “um dos artistas mais líricos trabalhando atu-

28. MILLET, Catherine. **Conversations avec Denise René**. Paris: Adam Biro, 1991, p. 103.

29. Jean Clay, como veremos, será um dos grandes defensores de certo tipo de arte cinética na França. Tornar-se-á amigo de Lygia Clark e a auxiliará em sua estada em Paris. Em cartas para Hélio Oiticica, Clark comenta que ele a ajudou na venda de uma obra para o museu de Grenoble e que ele estava “arranjando para ela trabalhar em uma clínica em Loire, clínica essa a mais avançada da França, onde trabalha a [Françoise] Dolto e outros profissionais interessantes que estão trabalhando com o corpo”. (Cf. FIGUEIREDO, Luciano. **Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 154 e 191). Clay era editor da revista de variedades **Realités**. Em 1967, lançará a revista de vanguarda **Robho. Les carnets de l’Octeur**, juntamente com o poeta Julian Blaine. Ressalto ainda que Clay escreveu diversos textos para as exposições realizadas na galeria Denise René e colaborou de modo espaçado com a revista **Studio International**.

30. **Signals**, *op. cit.*, n. 10, nov/dez 1965, p. 15.

31. CLAY, Jean. “Soto Itinéraire 1950-1969”. In: **SOTO** [Catálogo de exposição]. Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1969, sem pág.

almente”, mas também como um dos mais rigorosos: “como ele procura expressar seu lirismo somente através de meios plásticos, o ato criativo para Soto significa um rigoroso processo de cerceamento estético”. O boletim continha a tradução de um longo estudo biográfico de autoria do crítico francês Jean Clay²⁹, que ocupava quatro páginas inteiras em formato tablóide, além de textos de Umbro Apollonio, Guy Brett, Frank Popper e Karl K. Ringstrom. Havia ainda a transcrição de uma entrevista com o artista, realizada por Brett, além, evidentemente, de diversas fotos de Soto e suas obras. Em seu texto, Brett inclui Soto no rol dos artistas sul-americanos que ainda apostavam no moderno e buscavam conjugar clareza e sensibilidade. Como de hábito, ressaltou a originalidade de suas propostas e sua importância no contexto de então:

Talvez por causa de sua reserva natural e de seu desinteresse pelo sensacionalismo, os artistas modernos da América do Sul, até momento, não tiveram grande reconhecimento. Entretanto, em seu conjunto, a obra de Otero, Soto, Cruz-Diez e Mira Schendel, entre os pintores e desenhistas, e a de Camargo, Lygia Clark, Guzman e Oiticica, entre os escultores, equivale a uma conquista excepcionalmente emocionante e rica em possibilidades. A coisa mais impressionante sobre eles é a sua clareza; conscientes do processo de evolução na arte moderna, eles têm sido capazes de continuá-lo, acolhendo igualmente a natureza e o espectador, sem sentimentalismo.³⁰

Dos artistas até aqui discutidos, Soto foi certamente o que conquistou maior e mais rápido renome na Europa, seguido talvez por Le Parc. Sua consagração no velho continente seria confirmada ao final da década de 1960 por uma grande retrospectiva itinerante, realizada entre os anos 1968 e 1969 nas cidades de Berna, Hanover, Düsseldorf, Amsterdã, Bruxelas, e que se concluiria em Paris, no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris com a apresentação de uma centena de obras, entre elas um grande penetrável, de 400 m², que ocupava o pátio de entrada do Palais de Tokyo. O texto de apresentação do catálogo da exposição de Paris também foi escrito Jean Clay e descreve em detalhes a evolução do trabalho do artista, que, a seu ver, propõe “uma reflexão crítica sobre a pintura geométrica, uma tomada de consciência das evidências físicas do mundo moderno”³¹. Ao comentar a passagem de Soto do plano bidimensional para o espaço real e seu interesse em usar o corpo (e não mais o olho) como meio privilegiado de percepção, Clay

evoca as afinidades entre seu trabalho e o de Clark e Oiticica, demonstrando, uma vez mais, o desejo de alguns agentes culturais de tecer tramas que congregassem esse grupo de artistas.

Para a 33ª Bienal de Veneza, de 1966, Soto cobriria uma parede do pavilhão da Venezuela com um mural panorâmico vibrante, chamando a atenção da crítica e do público. Mas seria outro sul-americano, também apoiado por Denise René, que conquistaria o cobiçado Grande Prêmio: o argentino Julio Le Parc. Tratava-se de uma façanha inédita para um sul-americano, muito embora os brasileiros Aldemir Martins e Fayga Ostrower e o argentino Antonio Berni já tivessem sido contemplados com prêmios menores³². Julio Le Parc tinha 38 anos e morava na França há seis anos quando foi premiado em Veneza. Sua escolha surpreendeu a todos. Nos dizeres de Denise René:

O júri não conseguia chegar a acordo sobre um vencedor. As discussões foram agitadas e eu acho que cinco escrutínios já haviam ocorrido quando começaram a circular boatos que o prêmio havia sido dado a um *outsider*, o representante de um movimento novo. (...) Por volta das sete da noite, quando voltei para a Praça de São Marcos, vi que todo mundo me fazia grandes sinais. As pessoas me abraçaram. Tiveram que me mostrar um papel no qual estava escrito o nome de Le Parc para que eu acreditasse. Contaram-me que Le Parc havia desmaiado.³³

Le Parc era o único artista a representar a Argentina naquela bienal. Sua sala, montada no espaço oficial dos Jardins, foi, segundo o noticiário da época, uma das mais visitadas, dentre todas da mostra. Ela continha obras que se serviam de recursos óticos e cinéticos com o objetivo de promover a participação do espectador, seja inserindo-o em ambientes com diferentes estímulos, sobretudo luminosos, seja convidando-o a manipular objetos que modificavam sua percepção visual, como os *Óculos para um outro olhar*. O conjunto exposto assemelhava-se ao que Le Parc e os outros membros do GRAV haviam apresentado nas duas edições anteriores da Bienal de Jovens de Paris (1963 e 1965), a saber, seus *Labirintos* e *Sala de Jogos*. Tratava-se de um trabalho coletivo, que visava incitar o espectador à ação por meio da criação de lugares de lazer e de ativação, onde o lúdico auxiliaria na transformação do comportamento individual e social. Para muitos críticos, esses ambientes assemelhavam-se a meros parques de diversão. Evidentemente,

32. Aldemir Martins foi agraciado com o Prêmio de Desenho, em 1956; Ostrower e Berni com o de Gravura, em 1958 e 1962, respectivamente.

33. MILLET, Catherine. *Op. cit.*, p. 102.

a intenção do grupo era outra, como se fazia claro pelas palavras de ordem impressas por ocasião de uma de suas exposições: *É proibido não participar. É proibido não tocar. É proibido não quebrar*. Em abril de 1966, poucos meses antes da realização da Bienal de Veneza, o grupo realizou uma ação concertada, conhecida como *Une journée dans la rue*, em pontos estratégicos da cidade de Paris, com a montagem de dispositivos participativos, distribuição de textos e panfletos, aplicação de questionários, entre outras atividades.

O prêmio concedido a Le Parc na Bienal de Veneza não foi extensivo ao grupo, o que suscitou grande controvérsia. Para Denise René, a premiação gerou dois resultados distintos, representando, a um só tempo, a legitimação do cinetismo e o começo do fim do projeto coletivo do GRAV, que se desfez enquanto grupo em 1968. A seu ver, “os outros artistas do GRAV ou se consideravam igualmente laureados ou julgavam que o prêmio criava um hiato injustificado entre Le Parc e eles; o que era um pouco verdadeiro. Foi isso que começou a destruir a unidade do grupo”³⁴.

Isabel Plante, em seu livro *Argentinos de Paris*, discutiu longamente os efeitos da premiação de Le Parc não apenas para determinados agentes culturais argentinos, que desde fins dos anos 1950 empenhavam-se na projeção da arte moderna e contemporânea argentina fora de suas fronteiras, como também para alguns setores da crítica francesa, que souberam relacioná-lo à recuperação de um espaço de visibilidade internacional (e honra) para a arte francesa, uma vez que o artista residia em Paris. Em 1967, Le Parc receberá, das mãos de André Malraux, Ministro da Cultura na França, a condecoração *Chevalier des Ordres et des Lettres*, o que reitera a importância deste prêmio no contexto cultural francês daquele momento. Jean Clay, por exemplo, dirá tratar-se da revanche de Paris:

Se disse tanto que a França estava à margem dos grandes movimentos da arte moderna que surpreende ver que a arte cinética ali nasceu praticamente em sua totalidade, que se desenvolveu aqui mesmo, e que é aqui, dentro de nossos muros que uma cinquentena de artistas vindos de todos os rincões do mundo – América Latina, Suíça, Bélgica, Israel – reconstituíram, a bem da verdade em meio à indiferença quase total dos museus e colecionadores, uma nova Escola de Paris, uma espécie de sociedade secreta que comunga uma só idéia: adicionar o tempo às artes do espaço.³⁴

34. *Ibidem*.

35. PLANTE, Isabel.
Op. cit., p. 141.

Após a premiação, Denise René organizou uma exposição do artista e editou um pequeno catálogo, fartamente ilustrado e finamente elaborado, com uso de recortes e material contrastante (papel alumínio) na capa e contra-capas, em que se pode ter uma ideia clara do trabalho realizado por Le Parc no período. O catálogo editado por René contém ainda fotos da sala em Veneza, além um texto de introdução à obra de Le Parc escrito por Frank Popper, texto este intitulado “Le Parc et le problème de groupe”. Nele, Popper aborda, sem enfrentá-la de fato, a espinhosa questão do fato de um prêmio individual ter sido concedido a um artista profundamente envolvido no processo de criação coletiva:

Apesar do paralelismo da evolução plástica nos membros da maioria dos grupos, podemos nos perguntar se um fator estético pessoal não pode ser discernido espontaneamente nas propostas apresentadas ao espectador. Este problema pode encontrar uma resposta paradoxal no caso de Le Parc, que, em toda modéstia e com a finalidade de desmistificação, se deixa absorver em um grupo, cedendo seu lugar à obra anônima e à reação sem preconceito do espectador. Mas este espectador, ao reagir alegremente às proposições apresentadas – reação, para surpresa geral, aparentemente compartilhada pelo júri de Veneza – poderia bem reconhecer ali o espírito inventivo do artista e exclamar: “Le Parc está morto. Viva Le Parc”.³⁶

Não por acaso, o primeiro número da revista *Robho*, de junho de 1967, trazia na capa fotos de Soto e de Le Parc. Ao mesmo tempo em que celebrava a retrospectiva de Soto na galeria Denise René, a revista publicava uma entrevista com Le Parc em que ele era duramente questionado sobre a premiação de Veneza e sobre as consequências imediatas em sua carreira. As perguntas giravam em torno do fato de que Le Parc fazia parte de um grupo, mas havia sido agraciado individualmente; ou ainda de sua relação ambígua com o sistema e o mercado de arte: um artista que aparentemente contestava o sistema mas que produzia múltiplos para venda e era apoiado por uma galeria comercial. Le Parc respondeu de modo evasivo, procurando afirmar sua independência do sistema mas sem desmerecer por completo a premiação. Le Parc e Jean Clay eram amigos e o artista argentino continuaria a contribuir com a revista: em seu terceiro número, o editorial de *Robho* reproduzia seu texto “Guerilha cultural?”, em que Le Parc convocava todo artista à ação. Com efeito, nos anos seguintes,

36. Le Parc. Denise René
(Catálogo de exposição). Paris,
1966, sem pág.

sua prática assumiria uma posição política mais afirmada. Em 1968, no auge das revoltas de maio, Le Parc se envolveria com o Atelier Populaire, oficina que imprimiria os pôsteres de protesto, o que o levaria a ser expulso temporariamente da França. Nos anos 1970, já de volta, organizaria uma série de exposições com o intuito de denunciar as condições políticas repressivas de diversos países da América do Sul. E em 1971 redigiria, juntamente com dois outros artistas (Gérard Fromanger e Merri Jolivet) uma carta aberta à *Robho*, na qual criticava o caráter burguês, pacificado, que assumira a revista.

Robho era uma das diversas revistas de vanguarda editadas na França no período em questão, como *Opus International*, *Macula*, *Peinture*. *Cahiers Théoriques*, *Chroniques de l'art vivant*, *Art press*. Publicada de modo irregular durante os anos de 1967 e 1971, *Robho* trazia diversos artigos sobre arte e poesia contemporâneas. A seu modo, desempenhou papel ativo na defesa de certo tipo de cinetismo, de cunho social e participativo, ao menos até 1969, quando seus editores procuraram assumir posição mais radical. Em seus seis números, ela também foi importante veículo na divulgação do trabalho dos sul-americanos de Paris, muito embora, como observa Plante, jamais tenha sido uma revista voltada exclusivamente para a arte sul-americana. Sua concepção gráfica, ousada, em formato tablóide, esteve a cargo de Carlos Cruz-Diez e lembra em muito a diagramação arejada e dinâmica dos *Signals Newsletter*, que eram editados por David Medalla. Arnauld Pierre, em artigo dedicado à obra de Lygia Clark, chega a comparar *Robho* ao *Signals Newsletter* e a aproximar os dois grupos envolvidos nos dois projetos, o que de fato faz sentido, já que Blaine e Clay tiveram textos traduzidos no *Signals Newsletter* e, como vimos, compartilhavam dos mesmos interesses que o grupo atuante do outro lado do Canal da Mancha.³⁷ Ressalto ainda que Clay e Brett eram amigos.

Gostaria de concluir meu artigo ressaltando a importância do dossiê de oito páginas sobre Lygia Clark, intitulado “Fusion generalisée”, que foi organizado por Jean Clay e publicado no quarto número da revista *Robho*, do último trimestre de 1968³⁸. Uma vez mais, textos da artista seriam traduzidos, agora para o francês, divulgando assim suas ideias. Um conjunto significativo de fotos, em especial de trabalhos recentes, ilustrava o dossiê, que contava ainda com um longo texto introdutório ao trabalho de Clark, de autoria de Jean Clay, um novo texto de David Medalla sobre a artista (“Participe présent. L’art de Lygia Clark”),

37. PIERRE, Arnauld. “Éloge de l’œil-corps: Lygia Clark”.

In: *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*. Paris, n. 69, automne 1999, p. 50-51.

38. Este dossiê foi reproduzido em fac-símile no catálogo da exposição *Lygia Clark, de l’œuvre à l’événement: nous sommes le moule, à vous de donner le souffle*, realizada em Nantes em 2005 e na Pinacoteca de São Paulo em 2006.

e a tradução do “Manifesto Neoconcreto”. Em seu texto, Clay descreve com detalhes o trabalho de Clark, partindo da premissa de que ele é regido pela “necessidade de uma fusão generalizada com o outro (*l'en face*), por uma obsessão com a síntese, por uma recusa das contradições e categorias”. Ao final, conclui que “sua experiência é uma das mais abertas para o futuro, uma das encruzilhadas da arte atual”³⁹.

Lygia Clark participava, naquele ano, com grande destaque, da delegação brasileira da Bienal de Veneza, selecionada por Jayme Maurício. Uma grande retrospectiva de seu trabalho, reunindo 82 obras, entre *Superfícies moduladas*, dois *Ovos*, um *Contra-relevo*, quase 30 *Bichos* e alguns *Trepantes*, objetos relacionais, roupas-corpo (*O eu e o tu* e *Cesariana*), além de objetos relacionais, roupas-corpo (*O eu e o tu* e *Cesariana*), e ambientes, como *A casa é o corpo* foi apresentada em sala à parte. Também compunham a delegação brasileira, selecionada por Jayme Maurício, a escultora Mary Vieira, com 10 polivolumes, e o “grupo de artistas gráficos” (assim denominados por Maurício): Farnese de Andrade, Anna Letycia Quadros e Mira Schendel, cada qual com 12 ou 13 obras, entre desenhos, gravuras e objetos gráficos. Havia grande expectativa quanto a uma possível premiação de Clark em Veneza, como comprovam cartas de Hélio Oiticica à artista, e talvez *Robho* quisesse se antecipar aos fatos.

Contudo, apesar da originalidade inegável dos trabalhos ali expostos, Clark não conquistaria nenhum prêmio. Mas a arte cinética sairia novamente vitoriosa. Nessa edição conturbada, agitada por uma série de protestos estudantis na Itália que resvalaram para contestações à mostra, a inglesa Bridget Riley ganhou o grande prêmio de pintura e o húngaro, radicado na França, Nicolas Schöffer o de escultura.

39. Desde fins de 1968, Clark articulava com Jean Clay a organização de um dossiê sobre Oiticica na revista *Robho*. Oiticica enviou vários textos sobre seu trabalho para o crítico francês e esperava ansiosamente pela publicação do dossiê, que nunca ocorreu. Na edição de número 5/6 da *Robho*, publicada em 1971, o trabalho de Oiticica é comentado em um dossiê dedicado ao corpo e à unidade do campo perceptivo (“Unité du champ perceptif: interaction des corps: architectures vivantes: pivots humains: pratique tribale”), juntamente com obras de diversos outros artistas, de diferentes nacionalidades. Este foi o último número da *Robho*.

Maria de Fátima Morethy Couto (mfmcouto@iar.unicamp.com.br) é professora Livre-Docente do Instituto de Artes da UNICAMP e pesquisadora do CNPq. Coautora de *ABCdaire Cézanne* (Flammarion, 1995), autora de *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940-1960* (Unicamp, 2004) e organizadora de *Instituições da Arte* [Zouk, 2012] e *Espaços da arte contemporânea* [Alameda, 2013].

Artigo recebido em 18 de Janeiro de 2016 e aprovado em 13 de Fevereiro de 2016.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.117624

ARS Bibliografia complementar

ano 14

n. 27

AMELINE, Jean-Paul et alli. **Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978.** Paris: Centre Pompidou, 2001.

AUPETITALLOT, Yves et alli. GRAV. **Stratégies de participation.** Grenoble, Centre d'art Contemporain, 1998.

BANN, Stephen et alli. **Four essays on kinetic art.** Londres: Motion Books, 1966.

GUIGON, Emmanuel et alli. **L'oeil moteur: art optique et cinétique.** Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2005. Catálogo de exposição.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário. Arte contemporânea e psicanálise.** São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

SIGNALS NEWSBULLETIN, n. 1 a 11, ago. 1964 / mar. 1966. Edição facsímile. Londres: Iniva, 1995.