

A QUEBRA DA MOLDURA:

**reverberação e deslocamento de
narrativas plurais no discurso
Concreto e Neoconcreto em
Lygia Clark (1954-1959)**

Bruno Henrique Fernandes Gontijo



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Artes

Bruno Henrique Fernandes Gontijo

**A QUEBRA DA MOLDURA:
reverberação e deslocamento de narrativas plurais no discurso
Concreto e Neoconcreto em Lygia Clark (1954-1959)**

Belo Horizonte
2023

Bruno Henrique Fernandes Gontijo

**A QUEBRA DA MOLDURA:
reverberação e deslocamento de narrativas plurais no discurso
Concreto e Neoconcreto em Lygia Clark (1954-1959)**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós- Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Yacy-Ara Froner Gonçalves

Belo Horizonte

2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

709.81A Gontijo, B. H. F., 1985-
G641q A quebra da moldura [recurso eletrônico] : reverberação e
2023 deslocamento de narrativas plurais no discurso concreto e neoconcreto
em Lygia Clark (1954-1959) / Bruno Henrique Fernandes Gontijo. –
2023.
1 recurso online.
Orientadora: Yacy-Ara Froner Gonçalves.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.
1. Clark, Lygia, 1920-1988 – Teses. 2. Construtivismo (Arte) –
Teses. 3. Arte moderna – Séc. XX – Teses. 4. Arte brasileira – Séc. XX
– Teses. 5. Crítica de arte – Teses. I. Gonçalves, Yacy-Ara Froner,
1966- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.
III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **BRUNO HENRIQUE FERNANDES GONTIJO** - Número de Registro **2021699301**.

Título: “ **A QUEBRA DA MOLDURA: reverberação e deslocamento de narrativas plurais no discurso Concreto e Neoconcreto em Lygia Clark (1954-1959)** ”

Profa. Dra. Yacy Ara Froner Gonçalves – Orientadora – EBA/UFMG
Profa. Dra. Rízzia Soares Rocha – Titular – EBA/UFMG
Prof. Dr. Anderson Bogéa – Titular – UNESPAR - Campus Curitiba II

Belo Horizonte, 29 de setembro de 2023



Documento assinado eletronicamente por **Yacy Ara Froner Goncalves, Professora do Magistério Superior**, em 02/10/2023, às 21:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rízzia Soares Rocha, Usuário Externo**, em 03/10/2023, às 17:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anderson Bogéa da Silva, Usuário Externo**, em 04/10/2023, às 10:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 04/10/2023, às 21:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2676529** e o código CRC **DCD53DEB**.

*Para minha avó, Aláé Almeida Fernandes (in memoriam),
que soube como ninguém estraçalhar
as molduras rumo à imensidão da liberdade.*

AGRADECIMENTOS

O projeto e execução de uma pesquisa de mestrado pode parecer, em diversos momentos, um trabalho muito solitário. Não é verdade. Por mais que carregue minha assinatura, como autor, sob a chancela de uma orientadora competente e experiente, o resultado só foi possível com o apoio e a generosidade de muitas pessoas cujas trajetórias, em algum ponto, se entrelaçaram com o desenvolvimento e a extensão do trabalho. Devo muito a vocês para que a realização e conclusão desse estudo se tornasse factível.

Comecei a sonhar em escrever uma carta a Lygia Clark em 2019, enquanto redigia um artigo para conclusão do curso *Lato Sensu* em História da Arte. Desde a primeira leitura da “Carta a Mondrian”, achei curioso o fato de Lygia se dirigir de forma tão confessional e poética para um pintor cuja trajetória me parecia tão alheia ao contexto da arte concreta brasileira. Estranhava especialmente a sugestão de uma “continuidade” no trabalho do holandês, pois as imagens mentais que fazia das obras mais conhecidas de Clark e Mondrian não poderiam ser mais desconexas. A partir de então, fiquei fascinado em desvendar as circunstâncias em torno daquela eventualidade, e me pareceu suficientemente encantador escrever, mais de sessenta anos depois, uma carta para Lygia nos moldes da correspondência que ela em 1959 enviara para o pintor.

Tenho profunda admiração e respeito pela pesquisadora e pessoa que é Yacy-Ara Froner. Tive a sorte e o prazer de encontrar em minha orientadora uma aliada, uma parceira que conduziu essa jornada com delicadeza, mas também objetividade. Me comprazo com a sua forma de encontrar caminhos possíveis para os obstáculos, de buscar soluções exequíveis, mas nunca circunscritas ou omissas. Jamais me esquecerei da “residência” de estudos propiciada por ela ao ministrar sua disciplina da pós-graduação na Casa do Baile de Belo Horizonte. Os créditos pelo ingresso das vanguardas argentinas da década de 1940 na pesquisa, como contraponto aos procedimentos da “Quebra da moldura”, são todos dela. Sua sugestão me presenteou com uma experiência de estudo internacional, além de duas viagens a Buenos Aires para visitas técnicas. Para selar esse encontro de trajetórias, a primeira exibição pública dos resultados dessa investigação será no “*XII Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte / XX Jornadas – CAIA*”, de 4 a 7 de outubro, em Rosario, Argentina. Por tudo isso, ser-lhe-ei sempre grato.

Agradeço à Profa. Dra. Silvia Dolinko, da UNSAM, em Buenos Aires, que desde o nosso primeiro contato, por e-mail, facilitou e tornou possível a minha participação na disciplina “*Arte argentino y latinoamericano del siglo XX*”. Agradeço a María Amalia García pela conversa valiosa sobre os “*marcos recortados*”, pelo exemplar fac-símile de *Arturo* e, é claro, pelo cappuccino na cafeteria do MALBA.

Meus agradecimentos à Moema Alves, do acervo documental do MAM-RJ, por me receber e possibilitar o acesso às fotos e documentos da exposição “Grupo de artistas modernos argentinos”, realizada no museu em 1953. Pelo mesmo motivo, agradeço à Marcele Yakabi, assistente de arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, por selecionar e disponibilizar a documentação existente relacionada à “Sala Especial Piet Mondrian” na 2ª Bienal de São Paulo. Agradeço à Cécile Chainiaux, da *Éditions La Part de l’Œil*, em Bruxelas, por me enviar na íntegra, para fins de pesquisa acadêmica, o artigo original do Groupe μ , de 1989, “*Sémiotique et rhétorique du cadre*”.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, em especial, às Profa. Dra. Rachel Cecília de Oliveira e Profa. Dra. Rizzia Soares Rocha. Minha gratidão ao Prof. Dr. Anderson Bogéa da Silva, da UNESPAR, pela curadoria de textos envolvendo os escritos de artistas, além da análise generosa e assertiva do texto apresentado para qualificação. Agradeço à Profa. Dra. Alessandra Rosado e ao Prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza, do CECOR/EBA/UFMG, pelas observações assinaladas durante o processo de qualificação, além da oportunidade de visitar os laboratórios do órgão. Pela primeira vez pude ter um contato mais próximo com obras relacionadas ao contexto estudado, o que foi de fundamental importância para a finalização da pesquisa.

Tão logo fui aprovado no processo seletivo desse mestrado, meu primeiro impulso foi o de escrever um e-mail para Yve-Alain Bois, no *Institute for Advanced Study*, em Princeton. Sabia que, pesquisando Lygia Clark e Piet Mondrian, o nome dele surgiria por questões óbvias. Recebi sua resposta no mesmo dia, se disponibilizando e desejando sorte na pesquisa; sua réplica foi inspiração e assinalou minha entrada definitiva naquele universo que ansiava tanto desbravar. Por proporcionar esse alumbramento inicial, presto-lhe meus agradecimentos.

Minha gratidão aos meus colegas de pós-graduação, amigos que levarei para a vida, Marlon José Alves dos Anjos, o primeiro leitor dessa pesquisa, ouvinte das minhas angústias e paciente com a minha inexperiência na função de pesquisador. Ao Rodrigo Castilho pela sugestão do texto de Michael Baxandall sobre a noção de influência.

Ao meu amigo Daniel Parreira, por nunca deixar de reparar nos museus de arte moderna ao redor do mundo a disposição das obras de Piet Mondrian e Lygia Clark, a quem devo a sugestão para analisar a sala do MoMA. À Izabella Marcondes por inspirar o meu retorno à academia, ao fazer ela mesma um movimento nesse sentido. À Sara Paiva pela curiosidade e paciência em escutar as descobertas inerentes ao processo de pesquisa. Agradeço à Carolina Campos pela presença, mesmo com as dificuldades imputadas pela distância, e ao seu querido companheiro, meu mais novo amigo, Julian Swatters, pela leitura e correção do resumo na versão para língua inglesa. À Rosana Conde por me fazer compreender em profundidade a carta que escrevi a Lygia Clark, além da performance sensível que criou a partir do texto.

Ao meu pai, por ter me proporcionado sempre mais do que precisei, aos meus familiares, minha irmã-amiga Gabriela, Felipe, Mariana e Diana que chegou para nos encher de alegria, seus olhinhos azuis parecem já saber de tudo. À memória da minha avó, Josefina Maria de Jesus, já se vão quatorze anos da sua partida, nunca te faltaremos.

Todas as histórias que tomo conhecimento chegam aos meus ouvidos na mesma voz com que minha mãe costumava soprar os contos da minha infância. Minha mãe me guia e me ilumina.

*Minha mãe achava estudo a coisa mais fina do mundo. Não é.
A coisa mais fina do mundo é o sentimento.
Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,
ela falou comigo:
“Coitado, até essa hora no serviço pesado”.
Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente.
Não me falou em amor.
Essa palavra de luxo.*

Adélia Prado. Poesia reunida. São Paulo: Siciliano, 1991.

*Talvez amanhã possa dar também de meus olhos,
de minha solidão e de minha teimosia
a alguém que será um artista como eu
talvez mais ainda, como você.*

Lygia Clark – Carta a Mondrian, 1959.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva compreender o alinhamento de narrativas e a consolidação de um discurso reiterado pela crítica de arte brasileira em relação aos Movimentos Concreto e Neoconcreto brasileiro, regularmente interpretado através do arquétipo do abstracionismo geométrico europeu na cultura artística local. A percepção de um discurso dominante torna excludente e, portanto, ausente, silenciado e esquecido qualquer outro modelo de análise. A posição imputada para o movimento brasileiro, de sucessão, mas também superação das vanguardas europeias, desconsiderou as especificidades do contexto brasileiro e latino-americano, pleiteando uma espécie de exclusividade e singularidade em detrimento de propostas semelhantes em países como Argentina, Uruguai e Venezuela. Tomando como referência a obra que Lygia Clark (1920-1988) produziu durante a década de 1950, serão analisados os textos críticos de Mário Pedrosa (1900-1981) sobre a artista, além dos artigos publicados por Ferreira Gullar (1930-2016) no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB) entre os anos de 1956 e 1961. Estes textos inaugurais apresentam o viés interno dos movimentos, já que foram escritos por quem participou ativamente de sua criação, por outro lado, corroboram para a estruturação de uma versão da história que correlaciona a arte de matriz concreta brasileira com as vanguardas europeias e seus artistas, principalmente a partir da influência de Piet Mondrian (1872-1944). Para além das ascendências e citações ao pintor holandês e ao Neoplasticismo na obra de Lygia Clark, é notável que a artista se descoloca dos pressupostos de Mondrian para construir uma trajetória artística no campo da singularidade poética. Por fim, como estudo de caso e alternativa ao pensamento dominante, serão confrontados os procedimentos adotados por Clark na série “Quebra da moldura” (1954) e os quadros com “*marcos recortados*” produzidos, já na década de 1940, por artistas argentinos e uruguaios integrantes do *Movimiento Arte Madí*. A problemática que envolve o rompimento da estrutura semântica da moldura é o primeiro movimento de Lygia Clark em direção ao projeto utópico, em Mondrian, de integrar arte e vida.

Palavras-chave: Neoconcretismo; Lygia Clark; Piet Mondrian; *Arte Madí*.

ABSTRACT

This research aims to understand the emergence of narratives and the consolidation of a discourse constantly reiterated by Brazilian art critics related to the Brazilian Concrete and Neoconcrete Movements, regularly interpreted through the archetype of European geometric abstractionism in the local cultural scene. The dominant discourse is grounded in its exclusivity and, therefore, any other model of analysis is absented, silenced, and forgotten. The position taken up by the Brazilian movement, one of succession, but also overcoming the European vanguards, disregarded the specificities of the Brazilian and Latin American context, claiming an alternative type of exclusivity and uniqueness against similar proposals in countries like Argentina, Uruguay, and Venezuela. Taking as a reference the work that Lygia Clark (1920-1988) produced during the 1950s, critical texts by Mário Pedrosa (1900-1981) about the artist will be analysed, in addition to articles published by Ferreira Gullar (1930-2016) in the *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB) between the years 1956 and 1961. These inaugural texts present the internal bias of the movements, since they were written by those who actively participated in their creation, on the other hand, they corroborate for the structuring of a version of the history that correlates Brazilian concrete art with the European vanguards and their artists, mainly from the influence of Piet Mondrian (1872-1944). In addition to the ancestry and references to the Dutch painter and Neoplasticism in Lygia Clark's work, it is notable that the artist moves away from Mondrian's assumptions to build an artistic trajectory in the field of poetic singularity. Finally, as a case study and an alternative to the dominant thought, the procedures adopted by Clark in the series "Breaking the frame" (1954) and the paintings with "*marco recortado*" produced, already in the 1940s, by Argentine and Uruguayan artists, members of the *Movimiento Arte Madí*, will be confronted. The problem that involves "breaking" the semantic structure of the frame is Lygia Clark's first movement towards Mondrian's utopian project of integrating art and life.

Keywords: Neoconcretism; Lygia Clark; Piet Mondrian; *Arte Madí*.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Carta a Mondrian (maio de 1959)..... | 23 |
| Figura 2 – Carta a Luiz de Almeida Cunha (05 de agosto de 1959) | 23 |
| Figura 3 – Catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta realizada no MAM-RJ, em 1959..... | 24 |
| Figura 4 – Catálogo da 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata, em 1953..... | 33 |
| Figura 5 – Lygia Clark, <i>Composição</i> . 1953 Óleo s tela, 117 x 81cm. | 34 |
| Figura 6 – <i>Arturo – Revista de Artes Abstractas</i> | 46 |
| Figura 7 – Catálogo da Exposição <i>Cercle et Carré</i> | 48 |
| Figura 8 – Abertura da Exposição <i>Cercle et Carré</i> em 18 de abril de 1930 (à esquerda Joaquín Torres-García e Piet Mondrian)..... | 49 |
| Figura 9 – Artigo “ <i>El marco</i> ” de Rhod Rothfuss na <i>Revista Arturo</i> | 51 |
| Figura 10 – Reprodução da pintura de Piet Mondrian ilustrando o artigo de Rhod Rothfuss | 53 |
| Figura 11 – <i>Correo Literario</i> , ano 2, no 7, p. 5 de 15 de fevereiro de 1944 | 54 |
| Figura 12 – Convite da 3ª Exposição <i>Madí</i> , realizada de 02 a 18 de novembro de 1946, em Buenos Aires | 56 |
| Figura 13 – Kazimir Malevich, <i>Suprematist Composition: White on White</i> . 1918..... | 64 |
| Figura 14 – Piet Mondrian, <i>Composition with Red, Blue, Black, Yellow, and Gray</i> . 1921 | 64 |
| Figura 15 – Piet Mondrian, <i>Tableau I: Lozenge with Four Lines and Gray</i> . 1926..... | 65 |
| Figura 16 – Georges Vantongerloo, <i>Construction of Volume Relations</i> . 1921 | 67 |
| Figura 17 – Joaquín Torres-García, <i>Composition</i> . 1931 | 68 |
| Figura 18 – Joaquín Torres-García, <i>Construction with Curved Forms</i> . 1931..... | 68 |
| Figura 19 – Joaquín Torres-García, <i>Construction in White and Black</i> . 1938 | 68 |
| Figura 20 – <i>Gallery 512: Circle and Square</i> | 71 |
| Figura 21 – Piet Mondrian, <i>Composition in White, Black and Red</i> , 1936 | 72 |
| Figura 22 – Rhod Rothfuss, <i>Yellow Quadrangle</i> , 1955..... | 72 |
| Figura 23 – <i>Gallery 512: Circle and Square</i> | 72 |
| Figura 24 – Foto panorâmica da mostra “ <i>Re-inventing Piet. Mondrian and the consequences</i> ”. | 75 |
| Figura 25 – Lygia Clark, <i>Arquitetura fantástica</i> , da série <i>Bichos</i> , em exibição na mostra <i>Re-inventing Piet. Mondrian and the consequences</i> | 75 |

| | |
|---|-----|
| Figura 26 – Piet Mondrian, <i>Árvore vermelha</i> . 1909-1910. | 83 |
| Figura 27 – Piet Mondrian, <i>Macieira em Flor</i> . 1912. | 84 |
| Figura 28 – Piet Mondrian, <i>Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul</i> . 1921. | 85 |
| Figura 29 – Lygia Clark, <i>Planos em Superfície Modulada nº 1</i> . 1957. | 86 |
| Figura 30 – Piet Mondrian, <i>Composition with Yellow and Blue</i> . 1932. | 91 |
| Figura 31 – Piet Mondrian, <i>Detalhe da posição da tela sobreposta à moldura</i> | 92 |
| Figura 32 – Piet Mondrian, <i>Composition with lines and color: III</i> . 1937. | 93 |
| Figura 33 – Piet Mondrian, <i>Salon de Madame B... à Dresden</i> , 1926. <i>Planta da caixa explodida</i> | 98 |
| Figura 34 – Piet Mondrian, <i>Salon de Madame B... à Dresden</i> , 1926. <i>Axonométrica</i> | 98 |
| Figura 35 – Lygia Clark, <i>Maquete para interior nº 3</i> . 1955. | 99 |
| Figura 36 – Sala especial dedicada a Mondrian na II Bienal de São Paulo. 1953. | 103 |
| Figura 37 – Piet Mondrian, <i>Broadway Boogie-Woogie</i> . 1942-43. | 104 |
| Figura 38 – Hélio Oiticica, <i>B17 Bólido Vidro 5 “Homenagem a Mondrian”</i> . 1965. | 113 |
| Figura 39 – Vitrine ao estilo <i>De Stijl</i> projetada por Lygia Clark para a Campanha Internacional de Museus da UNESCO. 1956. | 116 |
| Figura 40 – Rhod Rothfuss, <i>Pintura Madí</i> . 1948. | 132 |
| Figura 41 – Diyi Laañ, <i>Pintura Madí sobre marco estruturado</i> . 1949. | 132 |
| Figura 42 – <i>Volante Madí</i> . 1946. | 134 |
| Figura 43 – Única imagem conhecida do “quadro-objeto” (à direita) enviado por Lygia Clark para o III Salão Nacional de Arte Moderna (Salão Preto e Branco). | 137 |
| Figura 44 – Lygia Clark, <i>Quebra da Moldura</i> . 1954. | 139 |
| Figura 45 – Lygia Clark, <i>Quebra da Moldura</i> . 1954. | 139 |
| Figura 46 – Lygia Clark, <i>Quebra da Moldura, Composição Nº 4</i> . 1954. | 140 |
| Figura 47 – Lygia Clark, <i>Quebra da Moldura, Composição Nº 5</i> . 1954. | 140 |
| Figura 48 – Lygia Clark, <i>Quebra da Moldura</i> . 1954. | 140 |
| Figura 49 – Fundo do quadro “Quebra da Moldura”. 1954. | 140 |
| Figura 50 – Lygia Clark, <i>Superfície Modulada Nº 9</i> . 1957. | 147 |
| Figura 51 – Lygia Clark, <i>Planos em Superfície Modulada Nº 2</i> . 1957. | 150 |
| Figura 52 – Lygia Clark, <i>Espaço Modulado Nº 6</i> . 1959. | 150 |

Figura 53 – Lygia Clark, Unidades. 1958. Exposição “Lygia Clark (1920-1988): 100 anos”
..... 151

Figura 54 – Lygia Clark, Casulos. 1958-59. Exposição “Lygia Clark (1920-1988): 100 anos”
..... 153

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Relação figuras da moldura e espaço emoldurado..... 126

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACLG: Associação Cultural Lygia Clark

CAIA: *Centro Argentino de Investigadores de Arte*

CECOR/EBA/UFGM: Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais

MALBA: *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*

MAM-RJ: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MoMA: *The Museum of Modern Art*

SDJB: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil

UFGM: Universidade Federal de Minas Gerais

UNESCO: *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*

UNESPAR: Universidade Estadual do Paraná

UNSAM: *Universidad Nacional de San Martín*

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 14 |
| 2 | A CONSTRUÇÃO DE UM DISCURSO PARA NARRATIVAS PLURAIS..... | 21 |
| 2.1 | Carta a Mondrian: Lygia Clark pede amparo ao pintor holandês..... | 22 |
| 2.2 | A constituição do discurso Neoconcreto em Mário Pedrosa e Ferreira Gullar | 30 |
| 2.3 | Outros latino-americanos: entre o abstracionismo rioplatense e a geometria sensível | 44 |
| 2.4 | A galeria 512 do MoMA e a perpetuação de uma narrativa..... | 61 |
| 3 | REVERBERAÇÃO E DISSOCIAÇÃO DE PIET MONDRIAN EM LYGIA CLARK..... | 76 |
| 3.1 | A teoria modernista de Greenberg e a planaridade em Lygia Clark e Mondrian | 77 |
| 3.2 | Mondrian: vida-como-arte / ambiente-como-arte..... | 88 |
| 3.3 | O problema da “influência” | 106 |
| 4 | A QUEBRA DA MOLDURA | 118 |
| 4.1 | A função histórica e semiótica da moldura no quadro | 119 |
| 4.2 | À margem das molduras, <i>marcos recortados</i> e linhas orgânicas | 129 |
| 4.3 | A conquista do espaço: <i>Superfícies moduladas, Unidades e Casulos</i> | 144 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS – Carta a Lygia Clark | 155 |
| | REFERÊNCIAS | 160 |
| | ANEXO A – Atualidade de Mondrian (Mário Pedrosa) | 174 |
| | ANEXO B - Uma nova e talentosa pintora (Jayme Maurício) | 177 |
| | ANEXO C - Valorização da linha e cromatismos no plano arquitetônico (Jayme Maurício) | 178 |

1 INTRODUÇÃO

A abstração geométrica passa a ser um estilo em voga na arte brasileira a partir da década de 1950, com a ascensão do Movimento Concreto e, posteriormente, com o Neoconcretismo. A realização da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, com a presença de obras do artista suíço Max Bill (1908-1994) e do italiano naturalizado brasileiro Waldemar Cordeiro (1925-1973), apontou novos caminhos para a arte produzida no país, influenciada pelo Suprematismo russo, pelo *De Stijl* e pela Escola de Bauhaus. No ano seguinte, em São Paulo, surge o Grupo Ruptura que realiza no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) a Mostra Manifesto do Grupo Ruptura¹, marcando o início do Concretismo no Brasil.

Lygia Clark (1920-1988) retorna ao Rio de Janeiro em 1952, após dois anos de estudos em Paris nos ateliês de Fernand Léger (1881-1955), Isaac Dobrinsky (1891-1973) e Arpad Szenes (1897-1985). Em 1954, integra o Grupo Frente², uma iniciativa de Ivan Serpa (1923-1973) e que contava com o incentivo intelectual do crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981). O grupo, em sua maior parte formado por jovens artistas oriundos das oficinas ministradas por Ivan Serpa, com exceção de Lygia Clark, realizava encontros frequentes no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e também na casa de Pedrosa. É preciso considerar o papel exercido pelo museu carioca durante a década de 1950 como uma instituição de fomento às vanguardas, acolhendo proposições artísticas diversas, cursos e oficinas, algumas delas conduzidas pelo próprio Serpa, além de sediar a segunda exposição do Grupo Frente no ano de 1955.

O processo artístico em Lygia Clark é marcado por obra e teoria, registrado sistematicamente nos diários da artista e nas cartas trocadas com outros artistas – como as correspondências entre Lygia Clark e Hélio Oiticica (1937-1980), organizadas por Luciano Figueiredo (1996). A artista se mostra em constante estado de vigília, recusa a categorização de sua produção, abandona o conhecido e se lança no abismo, em busca de novas respostas para as suas inquietações. Como demonstra Milliet (1992), na obra de Clark “cada etapa prenuncia a seguinte” e, por mais radical que possa parecer, há uma coerência entre uma fase e outra,

¹ A Mostra Manifesto do Grupo Ruptura contou com trabalhos dos artistas Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros e Lothar Charoux, além dos poetas Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari.

² Participaram do Grupo Frente os artistas: Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Carlos Val, César Oiticica, Décio Vieira, Elisa Martins da Silveira, Emil Baruch, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, João José Costa, Lygia Clark, Lygia Pape, Rubem Lodolf e Vicent Ibberson.

como se Lygia queimasse estúdios. Em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, em 1986, a artista declarou que “o trabalho tem uma linha, embora você olhando ache que não tem nada a ver uma coisa com a outra, quer dizer, formalmente, não tem nada realmente, mas no sentido de conceito é inquebrável”³. O ponto em comum entre as transições é sempre uma profunda crise existencial e uma hesitação quanto ao seu papel como artista, “propositora” ou “não-artista”. Pela singularidade da estrutura e dos ciclos que compõem a obra de Lygia Clark, Milliet propõe a denominação de “obra-trajeto”, enfatizando o seu caráter transitório, como um fluxo contínuo, uma travessia.

A primeira década da produção de Lygia Clark, período que compreende as exposições inaugurais realizadas em 1952 - a preliminar, realizada na *Galerie de l'Institut Endoplastique*, em Paris, entre 27 de junho a 12 de julho, seguida pela exposição que ocorreu no Salão do Ministério da Educação e Cultura, em novembro do mesmo ano, no Rio de Janeiro, até a concepção dos *Bichos*, em 1960, é marcada pela pesquisa do plano e da superfície. As telas produzidas nessa fase buscam superar a égide da representação como mimesis da realidade. Partindo de conceitos desenvolvidos pelo Suprematismo, Neoplasticismo, Construtivismo e Concretismo – bases da modernidade europeia da primeira metade do século XX -, a artista emprega o abstracionismo geométrico, rejeitando a perspectiva renascentista e a representação. Em correspondência imaginária⁴ destinada a Piet Mondrian (1872-1944), em 1959, Lygia declara ter dado continuidade ao “problema” do pintor holandês, e admite se tratar de um trabalho “penoso”. Como demonstra Milliet, “a resistência das formas a aderirem à superfície preocupa extremamente a Mondrian e Malévitch” (MILLIET, 1992, p. 41). Nas obras desses artistas, permanecem os efeitos óticos da figura/fundo, porém são enfatizadas as sobreposições de formas e ritmos que pretendem elevar a arte à pura expressão da sensibilidade.

Se, por um lado, os trabalhos produzidos por Clark nesse período não negam uma herança aparente com as vanguardas abstratas europeias, por outro lado evidenciam uma linha de pesquisa própria e com problemas muito bem delimitados pela artista, assim como ocorre com outros expoentes da arte em distintas geografias naquele período – Rufino Tamayo (1899-1991) e José Luis Cuevas (1934-2017) no México; os artistas do *Movimiento Arte Madí* do

³ Entrevista a Luciano Figueiredo e Matinas Suzuki Jr. In: **Folha de São Paulo**, 2 de março de 1986.

⁴ CLARK, Lygia. **Carta a Mondrian**, Rio de Janeiro, 1959. Piet Mondrian já era falecido desde 1944 em decorrência de uma pneumonia.

Uruguai e Argentina, além do emblemático Joaquín Torres-Garcia (1874-1949) que, a partir de sua influência internacional, abriu caminhos para a visibilidade teórica e conceitual da América Latina.

As séries desenvolvidas pela artista na segunda metade da década de 1950 evidenciam os limites da bidimensionalidade e as possibilidades de manipulação do plano e da superfície. Suas telas e superfícies exploram os conceitos e as funções da linha, cor, moldura, suporte e forma. Progressivamente, a superfície deixa de ser apoio para se tornar a própria pintura. A moldura, ao ser incorporada na tela, deixa de prestar-se à função amortecedora que separa o mundo real da representação dentro do retângulo. Os quadros, sem os limites da moldura, passam a ser uma “continuidade” do ambiente externo. Em um estágio subsequente, com a descoberta da “linha orgânica”, Lygia começa a produzir “superfícies moduladas”, em que a obra passa a ser a construção do próprio plano. Os materiais utilizados na produção se afastam do processo manual, da “artesanía”, e dão lugar às placas de Eucatex, tinta industrial e pistola de ar comprimido. Esses trabalhos já começam a subverter a lógica estabelecida pelo sistema da arte, em que a “mão do artista” é preponderante para a criação de obras dotadas de uma “aura”.

Após exaurir a pesquisa da bidimensionalidade em suas superfícies, e já tendo decretado a “morte do plano”, a obra começa a criar um corpo em direção à espacialidade tridimensional, como se nota em *Casulo* (1959). Nessa obra, a chapa de metal (plano) é dobrada, avançando sobre o espaço real, embora ainda afixada na parede. O próximo passo será desprender o plano da sua base estática e a anuência para que o espectador se torne participante da obra, nas esculturas *Bichos* (1961–1964). Nessa série, o plano se apresenta como uma estrutura autônoma e articulada de chapas de alumínio com dobradiças que cumprem o papel da espinha dorsal. A obra foi criada para ser manipulada pelo espectador, que participa ativamente da proposta, modificando à sua revelia a configuração da escultura que, por sua vez, “tem suas respostas próprias e muito bem definidas aos estímulos do espectador” (CLARK, 1960, n.p).

O objetivo dessa pesquisa é investigar as raízes do discurso e a consolidação de uma narrativa constantemente reiterada pela crítica de arte brasileira em relação ao Movimento Concreto e Neoconcreto, em particular dirigido à obra que Clark produziu ao longo da década de 1950, como decorrência direta do abstracionismo geométrico europeu. Este trabalho procura entender de que forma as formulações teóricas de Mário Pedrosa e, principalmente, os artigos

publicados por Ferreira Gullar (1930-2016) no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB), entre os anos de 1956 e 1961, foram decisivos para a estruturação de uma versão da história que correlaciona o Movimento Concreto e o Neoconcretismo brasileiro com as vanguardas europeias e seus artistas, principalmente do Neoplasticismo.

A posição galgada para o movimento brasileiro, em grande parte, desconsiderou as especificidades do contexto brasileiro e latino-americano, pleiteando uma espécie de exclusividade e singularidade em detrimento de movimentos com propostas semelhantes em países como Argentina, Uruguai, México e Venezuela. A problemática envolvendo a estrutura semântica da moldura surge no trabalho da artista a partir de 1954, simultaneamente à descoberta da “linha orgânica”. Já na década de 1940, esse mesmo ponto de tensão foi alvo de reflexões para artistas argentinos e uruguaios, em sua maioria integrantes do *Arte Madí*.⁵

Pertencendo a um contexto social e histórico tão diverso, em face do deslocamento instaurado cabe o seguinte questionamento: por que a artista decide escrever justamente a Mondrian quando se sente tentada a abandonar o grupo Neoconcreto? Quais mudanças significativas são possíveis de serem verificadas na obra de Clark após a redação da carta direcionada à Mondrian de 1959 (apud FERREIRA; COTRIN, 2006, p. 46-49)? Por que as referências ao pintor holandês são tão abundantes em seus escritos nesse ano de ruptura? De que forma e em qual medida – apesar das declarações reiteradas da artista sobre seus caminhos poéticos autônomos decorrentes de dissidências e reinvenções a partir de sua imersão nas vanguardas europeias – podemos, por meio do distanciamento histórico, observar as conexões imanentes entre artistas, movimentos e críticos presentes na geografia latino-americana desse período?

Com base nesses entraves, a pesquisa intenciona entender o lugar do pensamento e das obras de Piet Mondrian na produção de Clark que a levará ao rompimento da moldura e ao esgotamento da própria superfície. Para além de delinear as influências e citações a Mondrian na obra de Lygia Clark, o propósito é perceber como ela se desloca das conjecturas propostas pelo pintor para construir uma trajetória artística com idiossincrasias próprias. Do mesmo

⁵ Para compreender melhor o cenário da vanguarda rioplatense desse período, e logo a solução encontrada através da adoção dos “*marcos recortados*”, apliquei-me como estudante especial no curso “*Arte argentino y latinoamericano del siglo XX*”, oferecido pelo mestrado da *Universidad Nacional de San Martín* (UNSAM), em que pude ter contato direto com a pesquisadora Silvia Dolinko e, posteriormente, com María Amalia García.

modo, compreender como essas aliterações, a partir da repetição do vocabulário visual do abstracionismo de matriz europeia, geraram outras “invenções” na América-Latina.

Durante a coleta de dados para essa pesquisa, optou-se por recorrer diretamente às cartas e aos textos originais datilografados por Lygia Clark, arquivados como páginas avulsas em seus fichários. Os documentos disponibilizados pela Associação Cultural Lygia Clark (ACLC)⁶ são digitalizações dos originais, preservando o procedimento utilizado pela artista de não numerar as páginas. Ainda que alguns textos, como é o caso da Carta a Mondrian, já tenham sido publicados em livro, a citação será realizada a partir dos originais do acervo de Clark, sendo, portanto, mencionado o ano, mas não a página (n.p). Os textos citados nessa dissertação, cujas traduções anteriores no idioma português não foram localizadas, receberam tradução livre nossa. Nesse caso, optou-se em inserir a versão original através de notas de rodapé e seguindo a ortografia da versão base citada nas referências.

O processo de pesquisa e redação dessa dissertação coincide também com duas efemérides: a comemoração dos cem anos de Lygia Clark, em 2020, e os cento e cinquenta anos do nascimento de Piet Mondrian, em 2022. As duas datas foram marcadas por exposições celebrando a obra desses artistas e lançando novas perspectivas sobre suas produções e legados. A exposição de Lygia, com curadoria de Max Perlingeiro, foi postergada em um ano, devido à pandemia de Covid-19, e foi promovida pela Pinakothek Cultural, no Rio de Janeiro, entre os meses de agosto e outubro de 2021. Já a exposição “*Random Mondriaan: Mondrian Moves*”, ocorreu de abril a setembro de 2022, no *Kunstmuseum Den Haag*, na cidade de Haia, Holanda. O museu se vangloria por abrigar o maior número de obras do pintor no mundo, se autoproclamando “a casa de Mondrian”.

Além disso, o *Museo Nacional de Bellas Artes*, de Buenos Aires, realizou nos meses de agosto a novembro de 2022, uma retrospectiva da obra de Carmelo Arden Quin, com o título: “*Carmelo Arden Quin: en la trama del arte constructivo*”. A visita presencial a essas três exposições e o contato direto com as obras propiciaram uma visão mais acurada do objeto de estudo, além de acesso a referências documentais que nortearam essa pesquisa.

Essa dissertação está estruturada em três capítulos com eixos temáticos amplos que, por sua vez, subdividem-se em tópicos mais específicos em torno da premissa a ser abordada, referencial, teórico ou metodológico.

⁶ <https://portal.lygiaclark.org.br/pt>

No capítulo 1 – A CONSTRUÇÃO DE UM DISCURSO PARA NARRATIVAS PLURAIS, abordaremos, além da carta de Lygia Clark ao pintor holandês, a problemática epistemológica que envolve a análise dos chamados “escritos de artistas”. Feito isso, buscaremos analisar as origens de uma narrativa para os Movimentos Concreto e Neoconcreto que o caracteriza como uma persistência e, por outro lado, uma permutação das vanguardas abstratas da Europa e Rússia. Os principais textos investigados serão os artigos publicados por Ferreira Gullar no SDJB e os textos de época escritos por Mário Pedrosa.

Como contraponto a essa versão demasiadamente europeia para o movimento artístico brasileiro, procuraremos entender como a arte de matriz concreta se desenvolveu, durante a década de 1940, entre as vanguardas da região do Rio da Prata, tendo como adeptos artistas argentinos e uruguaios. Descartando um total ineditismo conceitual nas propostas neoconcretistas brasileiras, buscaremos compreender como o discurso que associa e, a um só tempo, subordina a arte geométrica latino-americana às vanguardas europeias é constantemente reiterado. Para tanto, será analisado o atual arranjo das obras e da expografia existente na galeria 512 do *The Museum of Modern Art* (MoMA), em Nova Iorque.

No capítulo 2 – REVERBERAÇÃO E DISSOCIAÇÃO DE PIET MONDRIAN EM LYGIA CLARK, buscaremos compreender de que modo a artista brasileira poderia ter dado continuidade (ou não) ao problema do pintor, tal como afirma na carta de 1959. Partindo da teoria modernista de Clement Greenberg (1909-1994), buscaremos entender como o problema da planaridade, perseguido por Mondrian à exaustão, foi uma questão inerente às telas e superfícies que Lygia Clark produziu ao longo da década de 1950, até o ponto em que ela decretaria uma “morte do plano”.

A análise de outra carta de Lygia Clark, também datada de 1959, dessa vez tendo como destinatário Luiz de Almeida Cunha, é significativa no sentido de demonstrar um conhecimento sistematizado por parte de Lygia na obra de Mondrian e em suas diversas fases. O texto cita diretamente algumas telas do pintor e dá indícios de como a brasileira pretendia ressignificar determinados conceitos em sua obra.

Serão analisados também os textos teóricos produzidos por Piet Mondrian que dão sustentação ao Neoplasticismo, publicados em sua maioria na revista *De Stijl*, e os procedimentos adotados por Clark ao absorvê-los e reinterpretá-los em sua produção artística

no decorrer da década de 1950, levando-a progressivamente ao rompimento com a bidimensionalidade e com a moldura.

No capítulo 3 – A QUEBRA DA MOLDURA, o objetivo principal é introduzir o conceito trabalhado por Clark, com ênfase na série produzida em 1954, tanto como um estudo de caso, mas também uma metáfora para a ruptura com a bidimensionalidade em sua obra. O capítulo retoma a solução encontrada pelos integrantes do movimento *Arte Madí*, durante a década de 1940, com a utilização das telas com “*marco recortado*”. Para sustentar tal discussão, partiremos da função histórica e semiótica da moldura como estrutura que delimita e amortece o espaço representativo do espaço dito “real”. Por fim, são analisadas as últimas obras produzidas por Lygia Clark no final da década de 1950, portanto, no mesmo período em que escreve a Carta a Mondrian e hesita abandonar o Movimento Neoconcreto.



CAPÍTULO 1

A construção de um discurso para narrativas plurais

2 A CONSTRUÇÃO DE UM DISCURSO PARA NARRATIVAS PLURAIS

2.1 Carta a Mondrian: Lygia Clark pede amparo ao pintor holandês

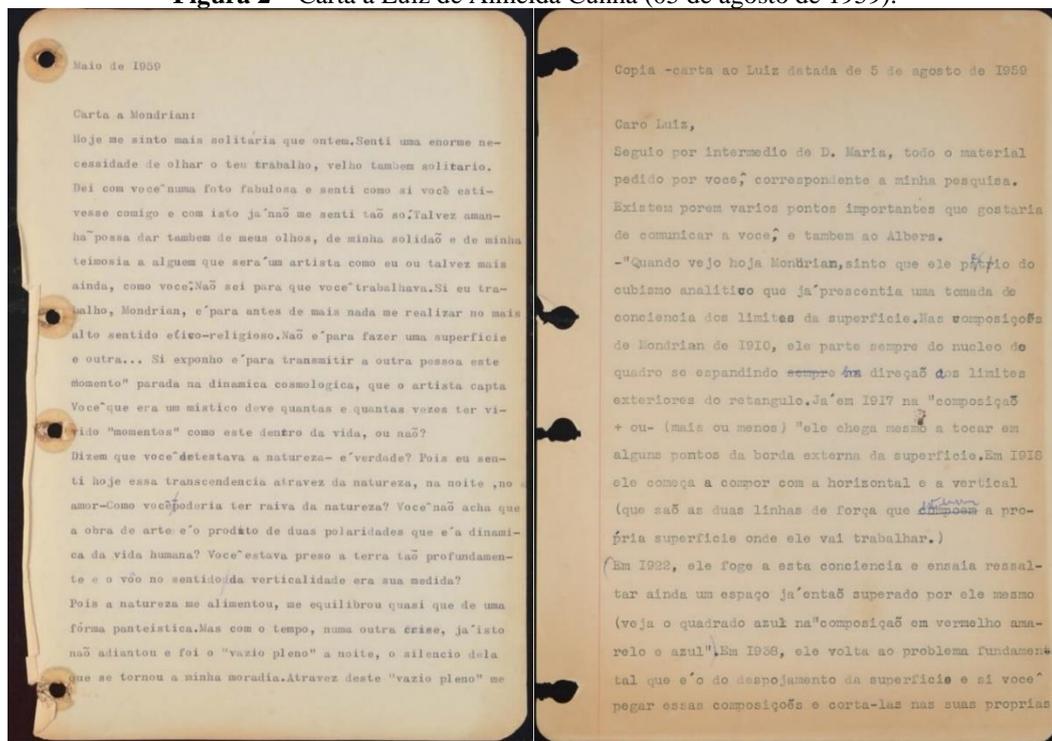
“Hoje me sinto mais solitária que ontem”. Em maio de 1959, dois meses após a inauguração da 1ª Exposição Neoconcreta e da publicação do manifesto no *Jornal do Brasil*, Lygia Clark já se mostrava descontente com os rumos do movimento e parecia sinalizar uma dissidência do grupo de artistas cariocas. Como confidente para suas angústias artísticas e na esperança de uma revelação, um lampejo quanto à melhor decisão a ser tomada, Lygia escreve uma carta em tom confessional ao pintor holandês Piet Mondrian, falecido quinze anos antes, em fevereiro de 1944. A artista evoca a força do “simpático mestre”, como se refere a ele na carta, para ajudá-la a encarar uma realidade insuportável que, em meio à sua solidão, seria tal qual uma chuva para “a flor que nasce na areia ou no asfalto” (CLARK, 1959a, n.p).

Nos diários de Lygia Clark há duas versões com textos idênticos para a “Carta a Mondrian” (Diários 2 e 4). A coletânea dos escritos deixados por Clark se organiza em quatro fichários com capa de couro preto, quase todos datilografados e com pequenas correções manuais⁷. Os textos contidos nesses diários compreendem escritos de 1955 a 1972, organizados de forma cronológica, mas não linear. A estruturação do arquivo entrelaça vida e obra: relatos de sonhos e lembranças estão entrecortados por anotações de trabalho ou projetos artísticos. A sua vida íntima e o seu trabalho plástico estão em relação de consonância e simbiose, como se a matéria-bruta do seu processo artístico partisse de suas experiências mais íntimas. Ademais, nos arquivos da Associação Cultural Lygia Clark, destacam-se igualmente as diversas correspondências endereçadas a amigos como Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Guy Brett (1942-2021) e, principalmente, a Hélio Oiticica⁸.

Nos cadernos constam também duas versões da carta endereçada a Luiz de Almeida Cunha. Uma delas, a contida no diário 4, está datada de 05 de agosto de 1959, posterior, portanto, à “Carta a Mondrian”.

⁷ As correções mais comuns encontradas nos textos dos diários são referentes a questões ortográficas, de acentuação e rasuras. Lygia Clark dificilmente acrescentava manualmente novo conteúdo ao texto datilografado que, na maior parte das vezes, permanecia sem uma versão final.

⁸ As cartas endereçadas a Hélio Oiticica do período que se estende de 1967 a 1974 foram organizadas em livro por Luciano Figueiredo. CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. **Cartas 1967-74**. (organizado por Luciano Figueiredo), Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996. p. 42.

Figura 1 – Carta a Mondrian (maio de 1959).**Figura 2** – Carta a Luiz de Almeida Cunha (05 de agosto de 1959).

Fonte: Acervo da Associação Cultural Lygia Clark.

Nesta última⁹, Clark faz uma análise da obra do pintor holandês, suas raízes no cubismo analítico e “a tomada de consciência dos limites da superfície”. O texto faz referência às telas de Mondrian que compreendem o período de 1910, anterior à consolidação do Neoplasticismo, até a sua fase tardia dos últimos anos em Nova Iorque¹⁰. Nessa carta, Clark procura traçar uma linha de pensamento que conecta o trabalho do pintor holandês à sua própria pesquisa com as *Superfícies Moduladas* do final da década de 1950. Se na “Carta a Mondrian” ela declara “eu continuo o seu problema, que é penoso”, na missiva à Luiz de Almeida Cunha, Lygia vai além, demonstrando como se afasta do trabalho do pintor para construir sua própria obra, como se nota no seguinte excerto:

O meu problema está intimamente ligado a esta problemática, só que no lugar de repetir estas linhas, cruzando-as em verticais e horizontais, eu inverteo “virtualmente” a própria superfície, trabalhando com o seu limite, que eu chamo de ‘fio do espaço’. (...) Outra diferença entre o que faço e Mondrian é que ele continuou a subdivisão da

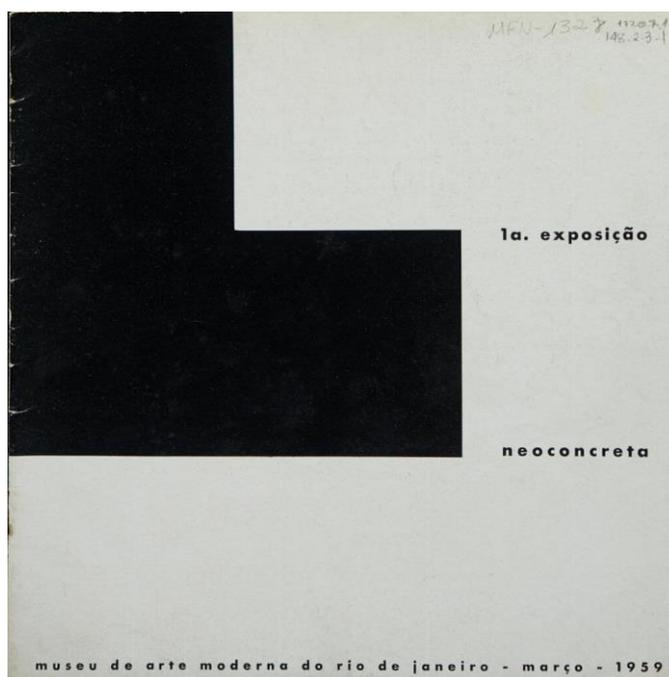
⁹ A carta está disponível *on line* - <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61676/1959-carta-ao-luiz-almeida-cunha-diario-2>

¹⁰ Piet Mondrian chega a Nova Iorque em 03 de outubro de 1940 onde permanecerá até a sua morte em 1 de outubro de 1944.

superfície (...). Quando eu começo a compor com as ‘unidades’ eu somo esses elementos e obtenho o inverso: o ‘espaço modulado’ nasce desta soma e a superfície é a consequência lógica da soma das unidades. (CLARK, 1959b, n.p)

É certo que o tema Mondrian estava presente nos pensamentos da artista principalmente durante todo o ano de 1959, período que coincide com a publicação do Manifesto Neoconcreto, do qual Lygia Clark é signatária, e da realização da 1ª Exposição Neoconcreta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Nessa primeira exposição, ocorrida em março de 1959, Clark apresenta vinte e seis trabalhos (oito *Planos em superfície modulada*, onze *Espaços modulado* e sete *Unidades*). Além de Lygia, também participam da primeira mostra os artistas Amilcar de Castro (1920-2002), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Pape (1927-2004), além dos poetas Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986).

Figura 3 – Catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta realizada no MAM-RJ, em 1959.



Fonte: Acervo da Associação Cultural Lygia Clark.

O tema Mondrian é retomado por Clark posteriormente em carta para Guy Brett de 1967, em resposta a um questionário enviado pelo crítico para uma publicação no catálogo da exposição “*Towards the invisible*”, a se realizar em Londres:

Para mim, Mondrian é o mais importante, pois ele limpou a tela de todo o espaço representativo, aprofundando o achado dos cubistas. Surgiu daí a crise atual desse mesmo espaço. A procura de ‘estruturas vivas’ que fogem completamente a este

espaço representativo é o que nos resta. Usamos o espaço só na medida em que o tempo da obra o revela. (CLARK, 1967, n.p)

Quase três décadas após a redação da carta endereçada a Mondrian, o pintor continuava sendo uma referência para a artista. Em 1986, na última entrevista concedida por Lygia que se tem notícia, ao Jornal Folha de São Paulo¹¹, ao ser questionada pelo jornalista Luciano Figueiredo sobre os anos de estudos no ateliê de Fernand Léger, em Paris, a artista surpreende ao afirmar que à época não conhecia Léger como pintor, “nessa época eu gostava de pintores de décima categoria. Eram os que me interessavam. Mondrian não existia, Léger não existia, nada. Nada disso. Tudo para mim era porcaria” (CLARK, 1986, n.p). Mais adiante, na mesma entrevista, ao ser indagada sobre a obra de Picasso (1881-1973), Lygia se esquivava e cita dois artistas cujo pensamento se aproximam mais do trabalho que ela desenvolveria ao longo de sua trajetória.

Eu acho Picasso muito menos importante que a maioria das pessoas. Ele é um cara genial, isso é evidente, mas não tem profundidade. (...) O Duchamp e o Mondrian é que foram os dois grandes da época para mim: um no sentido de acabar o espaço fundo e figura, o Mondrian; o outro por trazer a arte para a vida, o Duchamp. (CLARK, 1986, n.p)

Na “Carta a Mondrian”, ao optar pelo desabafo com um artista de outro tempo histórico, já falecido, Lygia Clark está escrevendo primeiramente para si, buscando encontrar respostas dentro do seu íntimo, em um gênero que Foucault (2004) denominou de “escrita de si”, “ela atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível” (FOUCAULT, 2004, p. 145).

Foucault (2004) resgata a função *etopoiética*, presente em Plutarco (ca. 46-ca.120), na qual a verdade é transformada em *êthos*, para conceituar a escrita como treinamento de si. O filósofo apresenta dois gêneros de escrita nos quais essa função está presente: os *hupomnêmata* e a correspondência. O primeiro se constitui em um arsenal de “citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente” (FOUCAULT, 2004, p. 147). Ao contrário dos diários, que constituem uma “narrativa de si mesmo”, os *hupomnêmata* buscam captar e coletar

¹¹ A entrevista foi publicada no caderno Folhetim do Jornal Folha de São Paulo em 02 de março de 1986. Em 2021, uma versão ampliada da entrevista foi publicada no catálogo da exposição comemorativa dos cem anos de Lygia Clark pela Pinakothek. **Lygia Clark (1920-1988): 100 anos** / Yve-Alain Bois; tradução de Kika Serra. – Rio de Janeiro: Pinakothek, 2021.

o já dito (o discurso dos outros) para serem utilizados na constituição de si. A correspondência, no entanto, é um tipo de texto destinado ao outro que também permite o exercício pessoal. As cartas agem tanto sobre aquele que a envia, pelo ato da escrita, quanto para quem a recebe. Foucault argumenta que o correspondente, nas atribuições de aconselhar, exortar, admoestar e consolar, está ao mesmo tempo preparando a si próprio para uma eventualidade semelhante.

Contudo, e apesar de todos esses pontos comuns, a correspondência não deve ser considerada um simples prolongamento da prática dos *hupomnêmata*. Ela é alguma coisa mais do que um adestramento de si mesmo pela escrita, através dos conselhos e advertências dados ao outro: constitui também uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros. (...) Escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que é dito sobre si mesmo. (FOUCAULT, 2004, p. 155-156)

Os registros na modalidade de cartas e diários constituem-se um formato textual possível que integra um gênero mais amplo, denominado de “escritos de artistas”. Para Rey (2011), os textos de artistas se prestam à função de “ferramenta” que pode ser utilizada para elucidar dados que estão inseridos no processo de criação, confrontando a eficácia das ideias e sua materialização nas obras. Não devem, entretanto, ser utilizados para endossar o trabalho artístico, já que sua análise deve ser do tipo não avaliativa. Em última instância, o papel de julgar cabe ao espectador e ao crítico, não ao artista. Esses escritos providenciam indicadores relacionados à genealogia e trajetória do processo, “nunca devem visar ao esgotamento do potencial semântico da obra” (REY, 2011, p. 11).

Os rastros da esfera do comum podem igualmente ser encontrados, de diferentes formas, nos escritos produzidos pelos artistas. Não se atendo a uma noção de “comum” único e imutável, mas propenso ao processo de transformação e de realizar “novas ligações”, os escritos de artistas, seja como processo artístico ou documental, é um rico arsenal de pesquisa. Esses textos estão repletos de rastros do cotidiano dos artistas e, principalmente, de índices que se referem às investigações teórico/conceitual por trás das obras. O comum pressupõe uma relação, e essa não pode ser uma totalidade fechada e, portanto, propensa à imobilidade, tal como discorre Édouard Glissant:

A diferença entre Relação e totalidade vem do fato de que a Relação age por si mesma, quando a totalidade, no seu conceito, é ameaçada de imobilidade. A Relação é totalidade aberta, a totalidade seria relação em repouso. A totalidade é virtual. Mas só o repouso – em si mesmo – poderia ser válido ou totalmente virtual. Ora, o movimento

é aquilo que se realiza absolutamente. A Relação é movimento. (GLISSANT, 2011, p. 163)

Os escritos de artistas, como demonstra Goddard (2012), não são um fenômeno que se restringe aos artistas modernos, apesar de ser comumente associado a esse período. A tradição remonta pelo menos ao Renascimento, com o *Tratado de Pintura*, de Leonardo da Vinci (1452-1519), os poemas e as cartas de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e indubitavelmente ao tratado *Vidas dos Artistas*, de Giorgio Vassari (1511-1574). Ao longo dos séculos que se seguiram, é mais difícil enumerar artistas que não escreveram do que aqueles que escreveram. Goddard questiona a tentação de celebrar esses textos como um documento confessional único, uma espécie de evidência primária que, para o crítico Lawrence Alloway (1974, apud GODDARD, 2012, p. 331), levaria a uma relação privilegiada e a um contato íntimo com as obras de arte.

Linda Goddard reuniu em edição especial do periódico *Word & Image* uma coletânea de escritos de artistas que abrange os anos de 1850-2000, demonstrando a extensão e a diversidade das contribuições dos artistas para a literatura e crítica moderna. A antologia utiliza abordagem comparativa na intenção de identificar e explorar alguns dos temas e problemas metodológicos que conectam diversos gêneros de texto. Tal como argumenta Goddard, vários artistas modernos adotaram uma postura contraditória em relação aos textos que produziram. Se, por um lado, artistas como Henri Matisse (1869-1954), Edgar Degas (1834-1917) e Carl Andre não deixaram de expressar sua oposição à verbalização do visual, por outro, todos eles fizeram contribuições no campo da literatura, seja na forma de poesia, correspondência, entrevistas, depoimentos, teoria da arte, diários, autobiografia, ficção ou livros de artista.

Em geral, os textos produzidos pelos artistas foram examinados no decorrer do tempo como um complemento à prática visual ou como um subconjunto de um gênero literário já existente (crítica de arte, teoria ou ficção). Goddard defende que esses textos sejam considerados como uma categoria própria, ainda pouco explorada. Um dos principais pontos analisados pela autora nos escritos utilizados em sua pesquisa é a distinção entre as esferas do “público” e “privado”. O caráter supostamente pessoal atribuído aos textos, geralmente no formato de cartas e diários, por muito tempo foi interpretado como uma fonte segura e autêntica dos pensamentos e sentimentos mais íntimos de um artista. Para Goddard, é quase como se o leitor tivesse acesso imediato às suas verdadeiras intenções. A autora cita as contribuições da

pesquisa de John House (2004)¹² no sentido de se desmistificar a aura desses escritos, enfatizando a necessidade de se considerar não apenas o conteúdo presente nos textos, mas principalmente para quem eles foram escritos e para qual propósito. Como House corrobora, muitas vezes o contexto por trás dos escritos afasta a concepção de desabafos espontâneos, constituindo-se em documentos estrategicamente produzidos para gerar publicidade ou manipular a recepção crítica das obras.

No artigo “*Working with artist’s letter*” (2012), John House discute o status especial presente nas cartas escritas por artistas, em um ímpeto de auto apresentação e promoção. House adverte para a necessidade dessas cartas serem lidas com o viés de sua utilidade estratégica, tanto em relação à quem se dirige (destinatário) quanto ao contexto envolvido, portanto, com a mesma diligência crítica, analítica e histórica com que se investiga as imagens que esses textos procuram descrever.

Para o autor, as cartas detêm uma posição distinta, já que se trata da voz do próprio artista, o que não significa que o seu conteúdo esteja isento de verificação como qualquer outro documento: “não podemos aceitar as cartas como testemunhas da verdade factual sem alguma informação externa dos fatos que elas relatam” (HOUSE, 2012, p. 335). A leitura da carta de artista envolve valorizar a natureza da relação existente entre remetente e destinatário, o que altera significativamente o propósito e interesse por trás da correspondência.

Como demonstra House (2012), na França, a partir dos anos de 1870, observa-se um aumento expressivo de biografias de artistas que recorriam às cartas como fonte primária de informação, o que de certa forma alertou os artistas da possibilidade de suas correspondências se tornarem públicas em algum momento. As cartas passaram a exercer duas funções primordiais: oferecer “pistas” para uma análise crítica do trabalho artístico, além de uma possibilidade de o próprio artista formatar sua imagem como “persona” pública.

No que se refere à “Carta a Mondrian”, para além da dimensão privada, é difícil especular os reais propósitos de Lygia Clark ao escrever o texto. Considerando-se que não há registros de publicação do texto antes de 1998, no catálogo produzido para a primeira grande retrospectiva sobre a obra da artista em Barcelona¹³, efetivamente o texto só apareceria em uma

¹² HOUSE, John. *Impressionism: paint and politics*. New Haven: Yale University Press, 2004.

¹³ A exposição realizada pela Fundação Tàpies e pela *Reunión des Musées Nationaux*, em Barcelona, incluiu itinerância em museus em Marselha, Porto, Bruxelas, e Rio de Janeiro. Foi publicado catálogo bilingue da

publicação brasileira no ano de 2006, na coletânea de escritos de artistas organizada por Glória Ferreira e Cecília Cotrim¹⁴. Portanto, a carta permaneceu restrita à esfera privada nos arquivos da artista por quase quatro décadas. Outro ponto a ser considerado é a proximidade temporal da carta com a publicação do manifesto. No período de dois meses entre a 1ª Exposição Neoconcreta e a redação da missiva, é improvável que Lygia Clark pudesse dimensionar a atenção que a crítica de arte brasileira destinaria ao movimento nas décadas seguintes.

Na tese que Flávio Moura (2021) defende sobre a consolidação da narrativa crítica do Neoconcretismo no Brasil, o pesquisador argumenta que, dentre os participantes da exposição, Lygia Clark era quem detinha mais condições à época de perseguir um caminho próprio, sem que as especificidades do seu trabalho fossem “diluídas em meio a aspirações coletivas” (MOURA, 2021, p. 119). Para Moura, participar de um coletivo não a deixava confortável e o motivo subliminar da “Carta a Mondrian” seria demonstrar sua insatisfação em ter os atributos de sua obra solvidos em um grupo de artistas com investigações artísticas diversas, para tanto, sinaliza no texto a possibilidade de se descolar do movimento.

Há desde o início em Lygia uma tendência ao autocentramento, uma atenção às próprias vivências de intensidade tão grande que chega a surpreender que tenha efetivamente partilhado das premissas de um grupo. (...) Mesmo na carta a Hélio Oiticica, que relata sua preocupação, em 1969, em saber se seu trabalho precede ou não a “teoria do não objeto”, está em jogo a tentativa de se desidentificar do coletivo, de reafirmar sua individualidade em detrimento do espírito que norteava aquele segmento de artistas. (MOURA, 2021, p. 120)

Para Nolan (1974), os escritos de artistas seriam uma espécie de filosofia da arte “miope”, que necessitaria de lentes de correções. A autora utiliza essa metáfora para justificar os escassos comentários de filósofos a respeito desse material, já que os textos se constroem a partir de reivindicações conflitantes, são marcados por uma “opacidade de significado” e aparentemente não possuem razões lógicas ou provas que sustentem o seu conteúdo.

Nolan refusa a ideia de que esses textos possam ser considerados como crítica de arte, cuja tarefa principal seria auxiliar na identificação de características específicas de obras de arte. É notável, no entanto, que raramente esses escritos se atêm a obras específicas e, quando o fazem, os elementos característicos são mencionados de forma geral e abrangente. A autora

exposição em português/ francês. CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Introdução de Manuel Borja-Villel; textos de Guy Brett, Ferreira Gullar e Paulo Herkenhoff. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

¹⁴ FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

tampouco considera os escritos de artistas como pertencentes a uma literatura de “estilo” artístico, que seria uma espécie de crítica de arte geral, abrangendo correntes estilísticas, grupos de artistas ou mesmo antologias englobando a obra de um artista específico. Nolan chama a atenção para o fato de ser mais comum encontrar nos escritos citações a obras de outros artistas do que comentários sobre as obras do próprio artista-escritor.

Stiles (2012) argumenta que os textos de artistas operam na reconstituição dos discursos presentes em cada cultura e, mesmo que não sejam referentes fixos, “auxiliam a compreensão das relações entre o fazer artístico e a história” (STILES, 2012, p. 203). No entanto, as práticas textuais dos artistas atuam na construção de conhecimento na mesma medida que os próprios trabalhos de arte.

Para fins metodológicos, considerando-se o teor e o período em que foi redigida, nessa dissertação, a carta de Lygia Clark será qualificada como um prenúncio dos caminhos que sua obra percorreria a partir do ano de 1959. As pistas deixadas pela artista ao longo do texto serão o ponto de partida para se examinar e discutir a virada que será consumada a seguir, no sentido de, progressivamente, aproximar vida e arte. Antes disso, é necessário entender como é construído o discurso Neoconcreto a partir de Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, na tentativa de se compreender como a ideia de sucessão das vanguardas europeias foi arquitetada.

2.2 A constituição do discurso Neoconcreto em Mário Pedrosa e Ferreira Gullar

A formação do discurso na sociedade ocidental opera através dos procedimentos de exclusão e interdição, sendo que esse processo está estritamente relacionado às instâncias do poder e do desejo (FOUCAULT, 1996). Esses dispositivos atuam do exterior para efetivar o controle e delimitar o discurso, perpetuando um ponto de vista dominante e excludente. Outros procedimentos, articulados na perspectiva do interior, são igualmente capazes de exercer o domínio, através dos princípios de classificação, ordenação e distribuição. Todos esses mecanismos foram propagados e repetidos ao longo dos séculos de modo a delimitar e atribuir a poucos o poder do discurso, apregoando uma abordagem linear, supressiva e monocrática da história.

A organização de disciplinas hierarquizadas e com proposições inscritas em um “certo horizonte teórico”, com limites e regras delimitadas, também exerce um princípio de controle para a produção do discurso. Nas fronteiras dos campos de conhecimentos científicos, valendo-se das funções restritivas e coercitiva, as regras do jogo são constantemente reafirmadas. O efeito de rarefação seleciona os sujeitos que podem falar, já que “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 1996, p. 37).

A história e crítica da arte, como disciplinas estruturadas no ocidente pela hegemonia do pensamento euro-estadunidense, dos países centrais para os colonizados, compeliu para que houvesse uma leitura única e com interpretações circunscritas das histórias das artes. Os estilos e movimentos artísticos são apresentados de forma sequencial, agrupando as semelhanças e apagando as diferenças. Os atravessamentos provenientes de outras práticas em arte, contextos diversos do que é apregoadado para determinado período histórico, foram aniquilados da literatura especializada e começam a ser retomados de forma mais sistemática nas últimas décadas com os estudos descoloniais.

Hans Belting (2012), em sua análise sobre a alternância de quem detinha o poder dos comentários sobre arte no decorrer da história ocidental, traça um percurso que se inicia na antiguidade clássica até os dias atuais. Para Belting, os poetas foram os primeiros intérpretes das obras ao recriá-las oralmente com o uso da retórica. A partir do século XV, essa atribuição foi delegada aos escritores e, posteriormente, com o surgimento da estética como disciplina, aos filósofos. Belting assinala que finalmente, na contemporaneidade, os artistas “se apossaram da palavra, conduzindo para a interpretação que desejam em entrevistas concedidas com diligência” (BELTING, 2012, p. 52).

Stiles (2012) sustenta um ponto de vista que dialoga com Belting ao afirmar que para se manter uma autoridade sobre determinado assunto, uma das forças mais poderosas é a negligência. A autora cita uma piada conhecida entre os historiadores de que os melhores artistas seriam os que já estão mortos, por não poderem retrucar. A crítica, nesse caso, retém a voz autoral que é substituída pela teoria na qual o trabalho do artista ausente é cooptado em narrativas diversas “sem a autoridade contraditória de uma criatura viva, que pode se colocar” (STILES, 2012, p. 202).

Belting considera que o comentário sobre arte, de certa forma, sempre atuou para abolir a diferença entre comentário e obra, de modo a se colocar no lugar dela, através de uma relação mimética. Belting cita os manifestos dos futuristas, assinados por Filippo Marinetti (1876-1944), e dos surrealistas, de André Breton (1896-1966), como exemplos de uma virada histórica em que a crítica de arte assume o papel da teoria da arte. Isso porque, para Belting, a partir do momento em que filósofos e literatos passam a atuar como porta-voz de um grupo de artistas, a obra passa a ser regida pela teoria. É interessante notar que no caso do Movimento Neoconcreto, citado por Lygia Clark na carta a Mondrian, o autor do texto-manifesto é o poeta Ferreira Gullar e não um dos artistas visuais presentes na exposição. Além disso, tanto Gullar quanto Clark e Hélio Oiticica tinham na figura do crítico Mário Pedrosa o seu grande referencial teórico.

A formação do discurso que vincula o Neoconcretismo com as vanguardas europeias do início do século XX tem início no próprio Manifesto Neoconcreto e nos artigos publicados pelo poeta Ferreira Gullar no *Jornal do Brasil*. Em carta enviada por Gullar a Mário Pedrosa, datada de 16 de fevereiro de 1959, o crítico é categórico em afirmar a filiação direta que pretendia dar ao movimento, sendo o Neoconcretismo, para ele, ao mesmo tempo uma continuidade e desfecho das vanguardas, ou nas palavras do próprio Gullar¹⁵: “o Neoconcretismo realizou, deu o passo que a vanguarda europeia não teve coragem de dar”. A carta a Mário Pedrosa, que se encontrava no Japão, busca ao mesmo tempo informar do conteúdo do manifesto que estava sendo redigido, como também obter a aprovação de Pedrosa, já que esse mantinha uma relação de “mentor” de Ferreira Gullar e de outros artistas participantes da exposição. Ao contrário do que aparenta no Manifesto Neoconcreto¹⁶, em que a filiação é reivindicada sem muita modéstia, na carta enviada a Pedrosa, Gullar dá sinais de ironia quanto à ousada missão que destinava ao movimento. Como demonstra Flávio Moura (2021), o ponto de exclamação demarcado na carta após a citação a Mondrian “é um indício de um distanciamento irônico que não é visível nos textos feitos para publicação”, como se vê:

Quanto ao neoconcretismo, mandaremos a você o manifesto. Você já deve imaginar do que se trata. O nome, antipático como sempre, é uma necessidade: pretendemos

¹⁵ Entrevista de Ferreira Gullar a Suely Rolnik – SESC – SP, 2005.

Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443537>. Acesso em: 28 maio 2022.

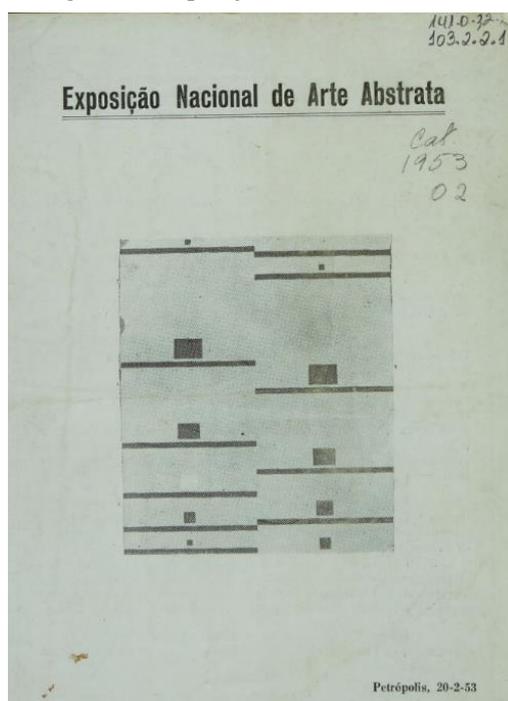
¹⁶ Mondrian é citado no manifesto surpreendentes sete vezes, para um texto curto, com menos de três laudas.

afirmar uma continuidade da arte não-figurativa construtiva, de Mondrian a nós (!), mas levando em conta mais a obra que as teorias. (GULLAR, 1959, n.p)

Moura ressalta o quanto de “presunção juvenil” havia no discurso de Gullar, além do descompasso de relacionar a continuidade do trabalho de Mondrian, quarenta anos depois, a um projeto de um grupo de artistas brasileiros. O que chama mais atenção, como indica Moura em sua tese, é que boa parte da historiografia e crítica de arte brasileira repetiu o mesmo discurso de Gullar ao longo das décadas, sem as devidas ressalvas.

No texto de apresentação da I Exposição de Arte Abstrata, em 1953, uma realização do MAM-RJ, mas sediada no Hotel Quitandinha, em Petrópolis, o artista e crítico Edmundo Jorge (1921-2005) destaca a predominância de duas vertentes do abstracionismo entre os artistas presentes.

Figura 4 – Catálogo da 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata, em 1953.



Fonte: Acervo da Associação Cultural Lygia Clark.

Segundo Jorge, a primeira delas seguiria o estilo de Mondrian, com composições mais equilibradas e puras, e estaria representada pelas obras de Ivan Serpa, Abraham Palatnik (1928-2020) e Décio Vieira (1922-1988). Embora não mencionada diretamente no texto, é certo que Lygia Clark pertenceria a essa categoria, já que faz parte do círculo de artistas que no ano

seguinte, em 1954, formaria o Grupo Frente, com a exceção de Palatnik que só participaria do Neoconcretismo, em 1959. A outra vertente indicada por Jorge é a que se deriva do pintor Kandinsky (1866-1944), sendo esses mais líricos e expressivos. Dentre as três composições apresentadas por Clark nessa exposição, é muito provável¹⁷ que estava presente a tela *Composição*, de 1953, que utiliza linhas horizontais e verticais, além de blocos de cores puras, em um estilo que visualmente rememora os quadros do Neoplasticismo.

Figura 5 – Lygia Clark, *Composição*. 1953. Óleo s tela, 117 x 81cm.



Fonte: Coleção Patricia Phelps de Cisneros.

O papel desempenhado por agentes do sistema da arte, como os críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, é determinante no desenvolvimento de uma crítica e poética para o entendimento da arte neoconcreta que se desenvolvia no Rio de Janeiro. Pedrosa argumenta que a revolução é realizada pelo artista, “mas o crítico é a testemunha sem repouso de cada revolução”, sendo papel do crítico “definir em sua totalidade esse processo, ou o processo de uma só revolução, mas em permanência” (PEDROSA, 2006, p. 208). Os veículos de

¹⁷ O arquivo digital da Associação Cultural Lygia Clark utiliza a imagem dessa *Composição* específica para mencionar a participação da artista na exposição de Petrópolis-RJ.

comunicação de massa, como o impresso *Jornal do Brasil*, que publica dos anos de 1956 a 1961 uma série de artigos de autoria de Gullar, exploram os conceitos e métodos adotados pelo movimento. Mesmo presente em jornais de grande circulação no país, os movimentos Concreto e Neoconcreto não alcançam a dimensão pública, como demonstram Martha Telles e Fernanda Torres (2017). As autoras entendem que no espaço público da arte, na contemporaneidade, está presente uma autonomia da produção cultural “em que a arte se estabelece socialmente”. Nesse sentido, as obras se restringem a um domínio “utópico”, não impedindo que os artistas dessem continuidade ao processo de radicalidade artística, mesmo que até certo ponto “ignorados” pelo mercado.

A autoria do texto de apresentação da primeira exposição individual de Clark, realizada em novembro de 1952, no Salão do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, é justamente do crítico Mário Pedrosa. A mostra reuniu os desenhos, guaches e pinturas a óleo produzidas no período de 1950 a 1952, o qual compreende seus estudos em Paris e seu posterior retorno ao Brasil. O tom do texto é estritamente didático e informativo e se atém a apresentar uma espécie de “currículo” da pintora iniciante. Pedrosa sinaliza uma vocação pulsante para as artes que fez com que excedesse suas “ocupações de mãe de três filhos”¹⁸ para frequentar o ateliê de Roberto Burle Marx (1909-1994); feito isso, o crítico destaca em sua obra incipiente as características que poderiam ser atribuídas a cada um dos mestres da artista em Paris: os “segredos do claro-escuro”, de Arpad Szenes (1897-1955), que a levaria a buscar um desenho sensível; a intuição de um senso estrutural proporcionado pelo contato com o artista ucraniano Isaac Dobrinsky (1891-1973); e a introdução da temática construtiva, representada, sobretudo, nas pinturas das escadas, produzidas sob a direção de Fernand Léger. O texto de apresentação finaliza reforçando as pesquisas em desenvolvimento envolvendo tom e matéria, que poderiam levar ao amadurecimento de sua arte, já dotadas de ritmos, planos peculiares e “sobretudo personalidade”.

No artigo que publica em 1954, na revista *Cuadernos*¹⁹, Pedrosa faz uma análise minuciosa do panorama geral e das obras presentes nos salões da 2ª Bienal de São Paulo,

¹⁸ “Desde menina sua vocação estava escrita, e no colégio só uma cousa a aquietava: os lápis de côr. Os apelos da vocação cedo a chamaram a postos. Para atendê-los, saindo de suas ocupações de mãe de três filhos, ela não resistiu e foi frequentar o atelier de Burle Marx”.

¹⁹ Esse artigo, bem como os demais constantes na revista, está publicado no idioma espanhol, apesar de se tratar de uma revista editada em Paris, França. PEDROSA, Mário. La II Bienal de São Paulo. *CUADERNOS del congreso por la libertad de la cultura*. Paris, 1954, n° 6, mayo-junio, p. 94-99.

realizada de dezembro de 1953 a fevereiro de 1954. Sobre o trabalho de Lygia Clark, que está presente na Bienal com três telas -, todas elas identificadas como “Composição” e datadas de 1953 -, Pedrosa assinala que a dinâmica do movimento artístico no Brasil não está a cargo dos artistas mais experientes, mas com uma geração mais jovem, como o pintor Antônio Bandeira (1922-1967), Ivan Serpa (1923-1973) e Lygia Clark, descrita como uma trabalhadora “*infatigable*”, dotada de uma imaginação plástica e se constituindo, portanto, em uma das grandes esperanças para a nova pintura brasileira. A 2ª Bienal de São Paulo será explorada com maior tenacidade ao longo do segundo capítulo dessa dissertação, já que essa edição abrigou uma sala dedicada à Piet Mondrian e ao Neoplasticismo. Por enquanto, é necessário sublinhar outro trecho desse mesmo artigo em que Mário Pedrosa reafirma o papel precursor da arte produzida nos países periféricos que, segundo ele, seriam detentores de uma renovação e do futuro das artes plásticas, muito embora considere uma prolongação, como se ressuscitassem modelos diretamente inseridos na tradição da cultura ocidental, como pode-se notar:

Engana-se quem da Europa quer encontrar expressões nacionais “primitivas” nos novos países da América. Pelo contrário, o que anima aos melhores desses artistas é a ideia de estar na linha de prolongamento da cultura ocidental; perdem cada vez mais seu complexo colonial em relação à velha metrópole europeia e são considerados, com ou sem razão, os portadores da velha cultura renovada; em uma palavra, do futuro. (PEDROSA, 1954, p. 97-98, tradução nossa)²⁰

Mário Pedrosa publica uma série de artigos no Jornal do Brasil, em novembro e dezembro de 1957, a propósito da IV Bienal de São Paulo, uma das edições mais polêmicas devido às posições adotadas pelo Júri Internacional. Pedrosa denuncia no artigo “Pintura brasileira e gosto internacional” o desprezo manifesto pela delegação estrangeira, liderada pelo primeiro diretor do MoMA, Alfred Barr (1902-1981), e pela artista brasileira Maria Martins (1894-1973), pela pintura brasileira presente na exposição. Segundo o crítico, o Júri passava pelas salas dedicadas à arte nacional sem se deter diante até mesmo de nomes mais consagrados, como Alfredo Volpi (1896-1988) e Milton da Costa (1915-1988). A IV Bienal ficou marcada pela presença de obras tachistas, que se alinhavam ao gosto dominante nos Estados Unidos e

²⁰ Se engañan aquellos que desde Europa quieren encontrar en los países nuevos de América expresiones nacionales de tipo “primitivo”. Por el contrario, lo que anima a los mejores de estos artistas es la idea de estar en la línea de prolongación de la cultura occidental; pierden cada vez más su complejo colonial respecto a la vieja metrópoli europea y se consideran, con razón o sin ella, como los portadores de la antorcha de la vieja cultura renovada; en una palabra, del porvenir.

Europa, e contava inclusive com um espaço especial para receber os trabalhos do pintor norte-americano Jackson Pollock (1912-1956).

No artigo, Mário Pedrosa ironiza a visão dos críticos estrangeiros que esperam encontrar na arte brasileira exotismos como “tabas de índios” ou “revoadas de papagaios”, rejeitando que a pesquisa desses artistas seja marcada por “uma linguagem moderna e não ao gosto do momento nos grandes centros europeus” (PEDROSA, 2004, p. 280). Pedrosa sinaliza a aversão dos jurados pela arte concreta latino-americana, com valores plásticos ligados à forma, estrutura e ordem compositiva.

O eminente Sr. A. Barr Junior, ao que se diz, proclamou ser todo aquele esforço *Bauhausexercise*. E também, pelo que ouvimos, o intrigara até a irritação o fato de jovens artistas daqui e da Argentina se terem entregado a experiências chamadas concretistas. Irritara-o ainda a influência que Max Bill, por exemplo, chegou a exercer por nossas paragens: os estudos e a importância dados pelo excelente grupo de *Nueva Visión*, de Buenos Aires, a Mondrian, Wordemberg-Gildwart, Albers, Vantongerloo, Bill e outros tiveram o dom de impacientá-lo. Que preferia o ilustre ex-diretor do Museu Arte Moderna de Nova Iorque? Que os jovens artistas brasileiros ou argentinos se deixassem influenciar mais uma vez por Picasso, Rouault, Soutine ou mesmo por algumas das glórias descobertas pelo mesmo museu, gênero Peter Blume? (PEDROSA, 2004, p. 280)

Apesar dessa perspectiva colonialista, Lygia Clark recebe um prêmio de aquisição da Bienal, para um trabalho que Mário Pedrosa considera o mais fraco dos três quadros apresentados pela artista. A premiação de Clark, nas palavras de Pedrosa, é o resultado de “um milagre, ou melhor, pela simpática e espontânea incoerência bem brasileira de Maria Martins” (PEDROSA, 2004, p. 280), criticando a artista que compunha o Júri.

Em um outro artigo de Pedrosa, “Paradoxo da arte moderna brasileira”, publicado no *Jornal do Brasil* em 30 de dezembro de 1959, o crítico retoma o argumento do descompasso da arte moderna brasileira com os centros artísticos dominantes. Para o crítico, a “chusma de críticos e criticóides estrangeiríssimos, importantíssimos” comentam a arte produzida no país sem conhecimento de causa, o que os faz considerar o predomínio da abstração geometrizarante um “arcaísmo” (PEDROSA, 2004, p. 317). Para os críticos que esperam encontrar no Brasil pinturas com cores berrantes e narrativas pitorescas, Mário Pedrosa destaca a inaptidão desses especialistas para avaliar a geografia das artes na América do Sul.

Se topam, porém, com algo como a velha tendência da abstração geometrizarante, externam logo sua irritação, não se detêm, e afirmam, irônicos e sabichões, que “Mondrian já passou há muito tempo”, embora esteja eu seguro de que, em sua

maioria, todos esses sujeitos nunca passaram, realmente, pela experiência do neoplasticismo. (PEDROSA, 2004, p. 318)

O texto mais extenso, e provavelmente o mais conhecido, em que Mário Pedrosa se debruça sobre a obra de Lygia Clark é o da exposição individual de 1963, no MAM-RJ, que enfatiza a “descoberta” realizada pela artista com a série *Bichos*. Em “Significação de Lygia Clark”, o crítico explora o contexto de época em que as esculturas articuladas se inserem, suas aproximações e deslocamentos em relação aos móveis de Alexander Calder (1898-1976) e a arte cinética de Naum Gabo (1890-1977). Pedrosa destaca uma postura otimista proporcionada pelas esculturas de Clark que rompem com o obscurantismo romântico e recondiciona o ser humano a decifrar os enigmas do mundo e tomar as rédeas do seu destino. Em consonância com o recorte a que esta pesquisa se propõe, com ênfase na produção da década de 1950, não cabe a essa dissertação destrinchar em profundidade a análise dos *Bichos* que Mário Pedrosa empreende no artigo. No que se refere aos trabalhos de Lygia que precedem as esculturas articuladas, o crítico acredita haver uma coerência em todo o processo, o que naturalmente desencadearia na nova série, tal como um casulo de lagarta vai da parede ao chão:

(...) desde quando arrebentou a moldura do quadro, passou a integrá-la no retângulo e, depois, com as superfícies moduladas, rompeu com a noção mesma do quadro, e passou a construir planos justapostos ou superpostos até chegar às constelações suspensas à parede, aos contra-relevos e aos atuais casulos, em que um plano básico de superfície permite que sobre ele se ergam desdobramentos planimétricos e variações espaciais, os quais, por sua vez, como que evoluem num bojo especial ideal delimitado pela mesma superfície básica. Ela costuma dizer que seus atuais bichos caíram, como se dá com os casulos de verdade, da parede no chão. (PEDROSA, 1980, p. 16)

O poeta maranhense Ferreira Gullar é uma figura fundamental para o entendimento da mítica criada no que se refere ao grupo Neoconcreto. Além de ser o autor do Manifesto de 1959, Gullar publica artigos no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil no período que se estende de 1956 a 1961. No SDJB, Gullar escreve críticas de exposições, textos relacionados à História da Arte, arte moderna, arte concreta até suscitar o Neoconcretismo, ao qual empreende uma defesa fervorosa e devota. Moura (2021) destaca a posição ambígua representada por Gullar no cenário das artes brasileiras: se por um lado consegue alcançar consagração como poeta após a publicação de *Poema sujo*, de 1976, sendo laureado inclusive com o Prêmio Camões, em 2010; como crítico de arte, no entanto, as avaliações são controversas. Há uma certa resistência e

intransigência do poeta em aderir e dialogar com a arte contemporânea, em especial, o que tornaria a sua participação no Neoconcretismo o seu grande triunfo no cenário das artes visuais.

Como argumenta Moura, Gullar se esforça nas suas últimas décadas de vida para consagrar o Neoconcretismo como o grande movimento de vanguarda no panorama das artes visuais brasileiras, construindo uma retórica que o apresenta ao mesmo tempo como “desfecho”, mas também superação do construtivismo europeu e russo.

Os passos iniciados pelo cubismo, por Malévitch e Mondrian, só teriam conclusão com os cariocas do fim dos anos de 1950. Seu papel na história da arte contemporânea seria nada menos que o ponto culminante das vanguardas construtivas, ou, nos seus próprios termos, o “passo adiante que a vanguarda construtiva evitara dar”. (...) O autor reivindica para seu grupo, como se nota, o mesmo estatuto na história da arte que se confere ao cubismo e ao construtivismo russo. (MOURA, 2021, p. 56)

É oportuno analisar agora como essa argumentação é concebida pelo poeta em seus artigos publicados no SDJB. No artigo “Pintura concreta”, publicado em 10 de fevereiro de 1957, o poeta qualifica a arte concreta no contexto de uma “lógica evolutiva da linguagem pictórica”, desencadeada pelo Impressionismo até alcançar Mondrian, o último artista citado por ele no texto, que teria aberto aos novos artistas uma “nova porta da expressão” (GULLAR, 2015, p. 76).

Os artigos “Crítica à autoridade”, de 3 de março de 1957, e “Catando vanguardas”, de 17 de março de 1957, são respostas às objeções realizadas pelo crítico paraibano Antônio Bento (1902-1988) por ocasião da realização da I Exposição Nacional de Arte Concreta, aberta no dia 24 de fevereiro de 1957, no MAM-RJ. Nos dois artigos, Gullar debate a origem e o uso do termo “arte concreta” e sua procedência do manifesto de Theo van Doesburg (1883-1931), após o rompimento com Mondrian pelo uso das linhas diagonais. O crítico Antônio Bento parecia querer desqualificar o movimento brasileiro pela utilização da terminologia “concreto”, o que para ele seria um indício de uma suposta filiação a van Doesburg, em detrimento do grande artista da arte não imitativa que ele julga ser Mondrian, ao que Gullar responde com muita ironia e deboche:

Até pouco tempo, antes da Exposição de Arte Concreta, Mondrian era para o sr. Antônio Bento um “artista medíocre” – conforme escreveu também a propósito da sala dedicada ao grande pintor holandês na II Bienal de São Paulo. Depois, em apoio de sua tese absurda de que o concretismo foi criado por Doesburg, e valendo-se do rompimento havido entre Doesburg e Mondrian, passou a exaltar este último, e a falar da “mística de Mondrian” ... Mas, como quem governa em mar desconhecido, o barco do Sr. Antônio Bento rola de recife em recife, de banco de areia em banco de areia.

Ao contrário do que pensa e diz, Mondrian, mais que Doesburg, é considerado, pelos mestres da arte concreta, como um precursor. “Foi Mondrian enfim que mais se afastou do que se entendia então como arte” – diz Max Bill em seu trabalho sobre “O conceito matemático da arte em nosso tempo” e dá como exemplos seus últimos quadros *Broadway Boogie-Woogie* e *Victory Boogie-Woogie*, construídos por analogia com os ritmos do jazz. Creio que isso basta para desfazer, de uma vez por todas, o equívoco que o sr. Antônio Bento pretendeu criar para negar a mais importante experiência estética, ora em curso no Brasil, que é a arte concreta. (GULLAR, 2015, p. 95-96)

O artigo “Lygia Clark: uma experiência radical”, também de autoria do poeta Ferreira Gullar, foi originalmente publicado no catálogo da exposição coletiva de Lygia com Franz Weissmann (1911-2005) e Lothar Charoux (1912-1987) na Galeria das Folhas, em São Paulo, em setembro de 1958. No ano seguinte, por ocasião da 1ª Exposição Neoconcreta no MAM-RJ, o texto seria veiculado também na edição do dia 22 de março de 1959 do SDJB. O argumento defendido por Gullar nesse artigo é muito próximo ao que ele utiliza no Manifesto Neoconcreto, que também é publicado no Suplemento nesse mesmo dia, além de estar repleto de referências a Mondrian com fins de elucidar os trabalhos produzidos pela artista no período de 1954 a 1958.

O texto do artigo joga luz sobre a questão da moldura que, após 1954 com a descoberta da linha orgânica e a pesquisa empreendida na série “Quebra da moldura”²¹, é totalmente eliminada por Clark. Portanto, Gullar divide a pintura de Lygia Clark em dois períodos: o primeiro em que ela ainda mantém relação com o espaço pictórico tradicional (tela, moldura, tinta-de-bisnaga e pincel), e um segundo em que ela se abre para o espaço exterior (placas de Eucatex, tinta líquida e pistola industrial).

No que tange à sustentação do discurso Neoconcreto, Gullar divide os pintores da época em duas linhagens: uma derivada de Paul Klee (1879-1940) e outra de Mondrian. De acordo com o poeta, os sucessores de Klee ainda buscariam reintegrar a semântica ao quadro, através do uso de sinais, escritura arcaica, oriental ou primitiva. Como representantes desse grupo ele destaca uma nova geração de pintores norte-americanos, para os quais o quadro nunca se esvaziou por completo após a crise iniciada pelo Cubismo. Os pintores que se derivam de Mondrian, no entanto, têm consciência do esvaziamento do espaço pictórico e reclamariam por uma reintegração da arte com o espaço (arquitetura), além de um novo sentido para o quadro.

²¹ Sobre a série “Quebra da moldura”, de 1954, o capítulo 3 dessa pesquisa se dedica a uma análise mais rigorosa, tomando-a como estudo de caso.

Sendo Lygia Clark claramente uma representante dessa segunda linhagem de pintores, Ferreira Gullar menciona o discurso proferido pela artista na Faculdade de Arquitetura de Belo Horizonte, em 1956, e sua proposta de trabalho interdisciplinar entre arquitetos, artistas, psicólogos e outros, no sentido de conciliar arte e vida.

É curioso observar que, redescoberta a superfície, Lygia Clark volta a pintar em tela e sua linguagem se alimenta da oposição vertical-horizontal de Mondrian, o primeiro pintor a exumar a superfície de sob a poeira semântica e trazê-la de volta ao pleno dia, e também, não por coincidência, o primeiro profeta da integração da arte na vida cotidiana. (...) Que propósito teria para Mondrian pintar, sobre uma tela comprada no armazém da esquina, formas, planos geométricos que a nada se referiam senão a si mesmos? (GULLAR, 1980, p. 11)

No artigo “Lygia Clark e a pintura brasileira”, publicado em 28 de setembro de 1958, a respeito da exposição conjunta de Clark, Franz Weissmann e Lothar Charoux na Galeria das Folhas, em São Paulo, Gullar destaca a importância da pintura de Lygia Clark nas artes brasileiras da época pela sua “assimilação do concretismo europeu (Mondrian-Albers-Bill)” e pela sua abordagem que envolve uma nova perspectiva de problemas formais e espaciais (GULLAR, 2015, p. 120). Já no texto “Debate sobre arte concreta”, de 12 de outubro de 1958, referente ao colóquio realizado no contexto da mesma exposição, Gullar acrescenta, “os retângulos de Mondrian não querem ser ‘retângulos’, os quadrados de Lygia Clark não querem ser quadrados” (GULLAR, 2015, p. 126). Como se nota, o poeta busca validar a obra da pintora através de comparações sistematicamente dirigidas ao pintor holandês.

Não podem ser deixados de fora também os textos do Manifesto Neoconcreto, de 22 de março de 1959, e a “Teoria do não-objeto”, de 19 de dezembro de 1959, em que Mondrian é mencionado sete e seis vezes, respectivamente. No texto da “Teoria do não-objeto”, Gullar, mais uma vez, faz um retrospecto da arte moderna a partir dos impressionistas, passando pelo Cubismo até alcançar Mondrian, “quem percebe o sentido mais revolucionário do cubismo e lhe dá continuidade” (GULLAR, 1977, p. 86).

O poeta enfatiza a radicalidade envolvida na tela branca que será preenchida por planos puros, sem os vestígios do objeto, e harmonizada pelas horizontais-verticais do pintor holandês. A “organização” da tela passa a ser, portanto, a grande questão da pintura. Como se verá adiante, Lygia Clark absorve o âmago dessa problemática para criar as *Superfícies Moduladas*, que não se trata mais de uma representação sobre a tela, mas da construção do próprio suporte.

Gullar menciona ainda as últimas telas produzidas por Mondrian, nos primeiros anos da década de 1940, em que a grade formada por linhas pretas é substituída por linhas e blocos de cores primárias. Encerra a discussão referente à obra do pintor, especulando que caso tivesse vivido mais, talvez o artista partisse da tela para “a construção no espaço”. Ora, é justamente esse o movimento que a crítica reconhece e atribui, ao menos na trajetória de Hélio Oiticica e Lygia Clark, na virada dos anos de 1950 para 1960.

No artigo “A arte Neoconcreta agora”, publicado na edição do dia 26 de novembro de 1960, por ocasião da II Exposição Neoconcreta, Gullar retoma a noção de hereditariedade do movimento a partir da arte construtiva, afirmando que as ideias “não são mais que a consequência firmada, no trabalho criado, do que estava em germe na obra e no pensamento de Mondrian, Malevich (1879-1935), Pevsner (1902-1983), Vordemberge-Gildewart (1899-1962) etc” (GULLAR, 2015, p. 188).

Outros três artigos publicados por Gullar no Jornal do Brasil, em que há uma mensagem subliminar de continuidade envolvendo o Neoconcretismo, as vanguardas e, principalmente, Mondrian são: “A nova linguagem de Lygia Clark”, de 02 de abril de 1960, “Resposta a Cordeiro”, de 13 de agosto de 1960 e “O lugar da obra”, de 11 de fevereiro de 1961, além do já mencionado “Lygia Clark: uma experiência radical”. Esses textos serão retomados mais adiante, no capítulo 3, por serem importantes para a discussão do conceito de “quebra da moldura” operado por Lygia Clark.

A publicação, em 1956, de “*Piet Mondrian: life and work*”, escrito e organizado pelo pintor belga Michel Seuphor (1901-1999), exerceu grande influência na difusão da teoria e obra de Mondrian no Brasil. O livro até hoje não recebeu uma versão brasileira, nem sequer no idioma português, mas teve o texto introdutório do crítico Georg Schmidt (1896-1965), diretor à época do *Kunstmuseum Basel*, traduzido por Ferreira Gullar que os publica em duas partes no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (24 de março de 1957 e 31 de março de 1957).

O livro de Seuphor é ainda hoje um dos mais completos compêndios sobre o pintor, fartamente ilustrado com fotos, reproduções das obras em cores, fac-símile de correspondências e um texto que examina tanto a vida quanto às várias fases do desenvolvimento de sua pintura rumo ao neoplasticismo. Após a publicação da introdução de Schmidt no SDJB, o livro recebe uma crítica na edição do jornal de 01 de dezembro de 1957, além de ser saudado no artigo de Mário Pedrosa, “Atualidade de Mondrian”, publicado em 5 de abril de 1957.

Gullar utiliza o Suplemento Dominical (edição de 9 de dezembro de 1956) para publicar uma tradução sua de “A casa, a rua e a cidade”, um texto de Mondrian que conjectura sobre a eficácia dos princípios do neoplasticismo na arquitetura, além de apontar para uma futura fusão entre arte e vida. No Suplemento de 9 de fevereiro de 1958, o poeta publica uma carta inédita de Mondrian tendo como destinatário o crítico James Johnson Sweeney (1900-1986), manuscrita menos de um ano antes de sua morte. Como explica Gullar no jornal, a carta é parte do catálogo da exposição “*Piet Mondrian - the earlier years*”, em exibição no Museu Solomon R. Guggenheim, em Nova Iorque, entre dezembro de 1957 a janeiro de 1958. Sua reprodução na íntegra no SDJB é justificada levando-se em conta “não apenas o seu interesse de documento, mas sobretudo a contribuição que traz, em seus dados, para a compreensão da obra de Mondrian” (GULLAR, 1958, p. 3).

É necessário destacar também o papel desempenhado por algumas galerias que, como agentes da dimensão econômica e cultural do sistema de arte, foram de grande relevância na consolidação do novo estilo. Em São Paulo, Ralph Camargo aposta em trabalhos dos novos artistas na *Galeria Art Art*, uma das primeiras galerias de arte contemporânea do país, que revolucionou a forma de se fazer exposições na década de 1960. Contudo, investir em um novo movimento artístico constituía-se em um risco para o mercado conservador do período, como confirma Camargo.

Lygia Clark e o Hélio Oiticica são hoje grandes valores econômicos, mas, naquela época, eles só representavam despesas. Pagava-se tudo e ainda comprava-se boa parte das obras expostas. Eu tive um trauma e não queria mais ver aquilo pela frente. Eu paguei o preço por vir antes de todo mundo. (Camargo apud FIORAVANTE, 2001, n.p)

No Rio de Janeiro, o romeno Jean Boghici (1928-2015) estreia como galerista/marchand, em 1956, na *Petite Galerie*. Em 1960, já namorando Lygia Clark, abre a Galeria Relevo que estreita relações com os neoconcretistas e com a nova geração de artistas. Por último, outra galeria de destaque no período é a *Bonino*, de Giovanna e Alfredo Bonino, que realiza a primeira exposição individual de Lygia Clark em galeria comercial. Segundo Jean Boghici (apud FIORAVANTE, 2001, n.p), “a *Bonino* tinha contratos com artistas como Portinari, Bandeira, Djanira e Lygia Clark. Ela comprava pintura ainda molhada”.

Uma vez fornecidos os indícios de como o discurso Neoconcreto é construído entre os principais agentes do sistema da arte da época, cabe agora abrir o panorama para outros

contextos na América Latina que também se enveredaram pela arte de matriz construtiva-geométrica nas décadas de 1940 e 1950. Para fins metodológicos e de associação com o estudo de caso a que se ocupa essa pesquisa, serão enfatizadas as experiências da vanguarda na Argentina e Uruguai, em decorrência das especificidades que lhes são inerentes pela adoção do “*marco recortado*”.

2.3 Outros latino-americanos: entre o abstracionismo rioplatense e a geometria sensível

Na tentativa de encontrar uma expressão que melhor caracterize os movimentos latino-americanos de tendência abstrata-geométrica que se proliferaram nas décadas de 1940 e 1950, Roberto Pontual (1978) cunhou o termo “geometria sensível”. Pontual destaca o paradoxo existente na junção de duas palavras, a princípio conflitantes, em que o cálculo e a rigidez matemática se associam a uma ideia de imprevisibilidade e prática intuitiva. A “geometria sensível” seria o extremo oposto da “geometria programada”, marcada pela visualidade estrita e pela clausura. Sem fazer juízo de valor entre as duas vertentes, o autor conclui que a primeira estaria mais alinhada com o propósito da arte construtiva que será abordada a seguir.

Mas sabendo, primeiro, que essas polaridades jamais se projetam com absoluta nitidez e pureza na obra de arte e, segundo, que nada prova a superioridade imanente de um caminho sobre o outro. Pareceu-me apenas, de imediato, que a *geometria sensível* tem mais a ver conosco, latino-americanos, do que a *geometria programada*. (PONTUAL, 1978, p. 9)

Da mesma forma, Frederico Morais (1978) pontua o caráter orgânico da arte construtiva latino-americana que se adapta à realidade da região, “variada, dispersa, contraditória, lúdica” (MORAIS, 1978, p. 38). Portanto, ela estaria impregnada da “alma” dos artistas locais que se influenciaram pelos estilos europeus e russos para, em um processo antropofágico, produzir uma arte abstrata de matriz construtiva muito peculiar. Essa arte, porém, não se manifesta de modo uniforme em todos os países da América Latina, com uma vertente teórica mais acentuada entre o que ele chama de países do “Sul”. A dicotomia epistemológica nesses países (Argentina, Brasil, Uruguai) sublinham extremos antagônicos, tais como: “o ótico e o orgânico, a lógica e a intuição, a máquina e o corpo, o visual e o plurisensorial” (MORAIS, 1978, p. 38). Essa oposição é facilmente identificada nos grupos que

se formaram: *Asociación Arte Concreto-Invención/Arte Madí*, na Argentina, e Concretismo/Neoconcretismo, no Brasil.

O que parece ser uma constante nos países latino-americanos é uma proposta de construção de uma nova sociedade que perpassa o âmbito da arte, mas que se manifesta sobretudo na arquitetura. Nesse ponto, se aproximam do desejo utópico entranhado no projeto do Construtivismo Russo, com um caráter otimista e de ordenação do caos. As profundas mudanças de cunho econômico e social, necessárias para o surgimento dessa nova ordem, utilizariam a arte-arquitetura ao seu favor, tal como se verifica no plano desenvolvimentista brasileiro do presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976).

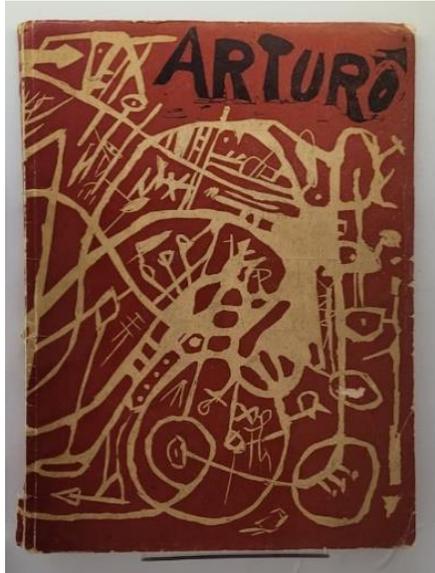
Em Buenos Aires, a publicação de *Arturo – Revista de Artes Abstractas*, no verão de 1944, é um marco introdutório do movimento abstracionista em território portenho. A revista inicialmente previa uma periodicidade de quatro publicações ao ano, ao final de cada estação, mas acabou tendo uma edição única devido à rápida discordância em termos estéticos que levou à dispersão de seus editores, que incluíam Carmelo Arden Quin (1913-2010), Rhod Rothfuss (1920-1969), Gyula Kosice (1924-2016) e Edgar Bayley (1919-1990). Entre os dissidentes de *Arturo* estavam duas figuras-chave do futuro movimento Madí, a saber Arden Quin e Gyula Kosice.

O projeto editorial da revista buscava reformular os debates artísticos internacionais do período entre guerras a partir de uma visão regional e das conexões interpessoais entre poetas e artistas latino-americanos. Com a Europa devastada pela Segunda Guerra Mundial, os movimentos de vanguarda que haviam eclodido durante as três primeiras décadas do século XX foram abruptamente interrompidos e precisavam de outras latitudes para se reestabelecerem. A hipótese levantada pela pesquisadora María Amalia García (2011) é de que a publicação realizou uma releitura e apropriação das vanguardas europeias do início do século através do trabalho de artistas locais que rechaçavam a representação realista, priorizando o surrealismo e a abstração. Utilizando-se de um viés regional, esses jovens²² intelectuais buscavam recuperar os preceitos revolucionários em arte e literatura, dando continuidade às pesquisas estéticas europeias e até superá-las, algo muito próximo do que ocorreria no Brasil, no final da década de 1950, com o movimento Neoconcreto. García (2011) enfatiza a disposição da revista em

²² O mais velho era Carmelo Arden Quin, na época com 31 anos de idade, e o mais jovem o artista checoslovaco nacionalizado argentino Gyula Kosice, com apenas 20 anos.

privilegiar a dimensão humana ao eleger um nome próprio masculino, bastante comum em países de língua espanhola, para denominar a publicação, em uma tentativa de assinalar uma aproximação entre vida e arte.

Figura 6 – *Arturo* – *Revista de Artes Abstractas*.



Fonte: De autoria própria.

O ponto de ligação entre o projeto editorial de *Arturo* e as vanguardas europeias parece se consolidar através da presença do artista uruguaio Joaquín Torres-García (1874-1949), então com sessenta e nove anos de idade, que aparece na revista com dois textos e um desenho²³. Tendo convivido com Pablo Picasso (1881-1973) e colaborado em projetos de arquitetura com Gaudí (1852-1926), se estabelece em Paris em 1926. Em 1929, já na França, Torres-García se aproxima de Piet Mondrian (1872-1944), Theo van Doesburg (1883-1931) e Michel Seuphor (1901-1999), só retornando a Montevideo em 1934, após quarenta e três anos de vida na Europa, onde praticou diversos estilos em voga até chegar ao abstracionismo e à sua proposta de *Universalismo Constructivo*. María Amalia García (2012) considera a presença de Torres-García fundamental no projeto discursivo pleiteado pelos jovens editores da revista como vanguarda regional.

Torres-García é uma figura central na compreensão dessa articulação entre poéticas, inscrições e contatos interpessoais: sua atuação na Europa, e posteriormente em

²³ Os textos publicados na revista são: o artigo “*Con respecto a una futura creación literaria*” e o poema “*Divertimento*”. O desenho, sem título, está datado de 1932.

Montevidéo, é fundamental para entender por que *Arturo* pode ser considerada uma proposta de vanguarda regional. (...) O fato de ter integrado a vanguarda abstrata parisiense dos anos 1930 fez dele um personagem-chave não só para os artistas uruguaios, mas também para a órbita do Rio da Prata. Conhecer Torres-García e seu projeto foi decisivo para os jovens editores de *Arturo*. (GARCÍA, 2011, p. 42, tradução nossa)²⁴

No que se refere à figura de Joaquín Torres-García, é necessário, nesse ponto, fazer uma digressão dadas às circunstâncias muito específicas que conectam esse artista latino-americano às vanguardas europeias das primeiras décadas do século XX. Essa ênfase se torna inevitável já que a trajetória de Torres-García vai de encontro à de Piet Mondrian, quando, no ano de 1929, planejam uma ação conjunta contra a tendência Surrealista do período. Conforme constata Juan Fló (1991), no ambiente parisiense do início da década de 1930, eram ínfimas as possibilidades de se destacar como artista aqueles que se opusessem às correntes artísticas relacionadas ao formalismo de vanguarda. Por outro lado, as obras neoplasticistas, marcadas por um austero radicalismo, mas tão alheias à produção artística de Torres-García do período, parecem tê-lo impressionado e estimulado a uma reavaliação pessoal frente às vanguardas.

O grupo *Cercle et Carré*, fundado por Michel Seuphor e Joaquín Torres-García, em 1930, além da publicação de uma revista, realizou uma exposição de mesmo nome que fazia clara oposição às tendências surrealistas, além de reafirmar a propensão pela utilização de uma plástica pura nos cento e trinta trabalhos exibidos. Nos quatorze dias²⁵ em que as obras puderam ser visitadas na *Galerie 23*, da Rue La Boétie, foram expostos trabalhos de artistas como Georges Vantongerloo (1886-1965), Fernand Léger (1881-1955), Wassily Kandinsky, Piet Mondrian e do próprio Torres-García²⁶.

²⁴ Torres-García es una figura central para comprender esta articulación entre poéticas, inscripciones y contactos interpersonales: su actuación en Europa, y posteriormente en Montevideo, resulta clave para entender por qué Arturo puede considerarse una propuesta de vanguardia regional. (...) El hecho de haber integrado la vanguardia abstracta parisiana de los años treinta lo convertía en un personaje-faro no sólo para los artistas uruguayos sino para lá órbita rio-platense. Conocer a Torres-García y su proyecto fue determinante para los jóvenes editores de Arturo.

²⁵ A exposição *Cercle et Carré* ocorreu na *Galerie 23* durante os dias 18 de abril a 1º de maio de 1930.

²⁶ Os artistas participantes da exposição, conforme catálogo consultado são: Hans Arp, Willi Baumeister, Ingeborg Bjarnason, Carl Buchheister, Marcelle Cahn, Francisca Clausen, Jaime A. Colson, Germán Cueto, Serge Charchoune, Pierre Daura, Aleksandra Ekster, Fillia, François Foltyn, Jean Gorin, Wanda Chodasiewicz-Grabowska, Huib Hoste, Vilmos Huszár, Vera Idelson, Wassily Kandinsky, Luc Lafnet, Le Corbusier, Fernand Léger, Oscar Luethy, Piet Mondrian, Stefan Moszczyński, Erik Olson, Amédée Ozenfant, Antoine Pevsner, Enrico Prampolini, Luigi Russolo, Alberto Sartoris, Kurt Schwitters, Henryk Stażewski, Nechama Szmuszkowicz, Stella, Hans Suschny, Sophie Taeuber-Arp, Joaquín Torres-García, Vordemberge-Gildewart, Adya Van Rees, Otto Van Rees, Georges Vantongerloo, Hans Welti, H.N. Werkman e Wanda Wolska.

Figura 7 – Catálogo da Exposição *Cercle et Carré*.

GALERIE 23
23 RUE LA BOÉTIE PARIS

1^{ère} EXPOSITION INTERNATIONALE DU GROUPE **CERCLE & CARRÉ** DU 18 AVRIL AU 1^{er} MAI

PEINTURE
SCULPTURE
ARCHITECTURE
THÉÂTRE

CONFÉRENCES:
LE 18 AVRIL A 21 H.
TORRÉS-GARCÍA (PEINTURE)
LE 30 AVRIL A 21 H.
SEUPHOR (ART POÉTIQUE)

CAT A L O G U E
de l'exposition organisée par le groupe « Cercle et Carré » à Paris (Galerie 23) du 18 avril au 1^{er} mai 1930

HANS ARP
1. Fraîche
2. Musée

WILLI BAUMEISTER
3. Méduse en gris
4. Le pédon

INGRIGERS H. BJARNASON
5. Pédon
6. Pédon
7. Pédon

CARL BUCHHEISTER
8. Composition trois rouge (1929)
9. Musée sept (1929)
10. Composition diagonale

MARCELLE CAHN
11. Le globe
12. Peinture à la raporte
13. La Boute
14. L'Almanche

FRANCISCA CLAUSEN
15. Composition
16. Peinture
17. Peinture

JAIME A. COLSON
18. Retour d'indian
19. Retour d'indian

GERMAIN CUETO
20. Musée
21. Musée
22. Sculpture
23. Sculpture

GERMINE CHARCOURNE
24. Peinture
25. Peinture
26. Peinture

PIERRE DAURA
27. Musée
28. Musée

ALEXANDRA EXTER
29. Musée pour l'été
30. Musée de l'été pour la saison

FILIA
31. Architecture dans l'indian
32. Architecture
33. Peinture

FRANÇOIS FOLTYN
34. Musée
35. Musée

J. A. GORIN
36. Peinture architecturale
37. Composition de rapport de médian
38. Composition sur l'été

CHODASIEWICZ-GRABOWSKA
39. Composition
40. Composition
41. Composition

HUB HOSTE
42. Peinture à l'indian
43. Musée d'un indien à l'indian
44. Musée indien

VILMOZ HUSZAR
45. Composition
46. Composition
47. Composition

VERA IDELSON
48. Composition à la dérive - Musée
49. Composition
50. Musée de l'indian
51. Musée de l'indian

WASSILY KANDINSKY
52. Musée russe
53. Musée

LUC LAFNET
54. Musée
55. Musée

56. Musée
57. Musée
58. Musée
59. Musée
60. Musée
61. Musée
62. Musée
63. Musée
64. Musée
65. Musée
66. Musée
67. Musée
68. Musée
69. Musée
70. Musée
71. Musée
72. Musée
73. Musée
74. Musée
75. Musée
76. Musée
77. Musée
78. Musée
79. Musée
80. Musée
81. Musée
82. Musée
83. Musée
84. Musée
85. Musée
86. Musée
87. Musée
88. Musée
89. Musée
90. Musée
91. Musée
92. Musée
93. Musée
94. Musée
95. Musée
96. Musée
97. Musée
98. Musée
99. Musée
100. Musée

Fonte: Monoskop ([https://monoskop.org/Cercle et Carr%C3%A9](https://monoskop.org/Cercle_et_Carr%C3%A9))

As obras de Torres-García presentes na exposição apresentam algumas correspondências e outros tantos desajustes com o programa neoplasticista, sendo ele notoriamente o mais flexível e “menos atado a las exigencias estrictas de un programa de abstracción y geometría” (FLÓ, 1991, p. 16). De modo tal que Juan Fló (1991) considera difícil precisar o quanto das experiências do grupo de Mondrian foi realmente absorvido no trabalho de Torres-García durante esse período e nos trabalhos posteriores. O sentido metafísico nas obras do uruguaio, em congruência com o sentido “extraestético” das artes primitivas, tem o seu apogeu quando o artista retorna ao seu país natal, em 1934, desenvolvendo e consolidando o conceito de *Universalismo Constructivo*. De toda forma, integrando um grupo como o *Cercle et Carré*, com amarras estéticas bem delimitadas, o artista dificilmente poderia empreender um projeto tão anômalo em relação ao coletivo.

Figura 8 – Abertura da Exposição *Cercle et Carré* em 18 de abril de 1930 (à esquerda Joaquin Torres-García e Piet Mondrian).



Fonte: *Universidad Complutense Madrid.*

Juan Fló (1991) destaca a presença do pensamento metafísico nos escritos de Mondrian, Kandinsky e Torres-García que pensam a arte em consonância com as suas convicções espirituais. O que diferencia o pensamento de Torres-García dos seus pares é que há um desejo de devolver a arte ao seu estado arcaico e ritualístico. Em Mondrian e Kandinsky, no entanto, os fundamentos da arte permanecem arraigados à sua condição institucionalizada que pertencem a um projeto de modernidade, como se verifica a seguir:

Colocado nesses termos, parece claro que, nos escritos de Kandinsky e Mondrian, é plenamente válido o pressuposto da modernidade que estabelece a autonomia da arte. Para esses artistas, o sentido metafísico ou religioso da arte se realiza no exercício de sua especificidade como arte, ou seja, na arte institucionalizada como tal. Já a excêntrica proposta de Torres é que o sentido de ordem e unidade do cosmos seja celebrado como expressão social, coletiva, por meio da arte, voltando à sua origem ritual. (FLÓ, 1991, p. 19, tradução nossa)²⁷

²⁷ Planteado en estos términos, parece claro que, en los escritos de Kandinski y Mondrian, tiene plena vigencia el supuesto de la modernidad que instituye la autonomía del arte. Para aquellos artistas el sentido metafísico o religioso del arte se realiza en el ejercicio de su especificidad como arte, es decir, en el arte institucionalizado como tal. La propuesta excéntrica de Torres, en cambio, es que el sentido del orden y la unidad del cosmos se celebren como expresión social, colectiva, a través del arte retornando a su origen ritual.

A revista *Arturo* é introduzida com os artigos de cada um dos seus editores (Arden Quin, Edgar Bayley e Gyula Kosice), em que defendem a arte abstrata através do paradoxo “*invención x automatismo*”. Os três artigos iniciais fazem as vezes de manifestos, apresentando as temáticas que serão pautadas na publicação, além de delimitar um perfil estético/ideológico para os textos e imagens da revista. O artigo publicado por Torres-García, “*Con respecto a una futura creación literaria*”, se abstém para o campo da poesia e preconiza que a criação poética seja realizada através de leis harmônicas, pelo viés de uma ordem universal.

O artigo que mais interessa a essa pesquisa, no entanto, é o último deles e necessita de uma análise mais cuidadosa quanto às ideias professadas. “*El marco: un problema de plástica actual*” é de autoria de Rhod Rothfuss, artista que futuramente seria membro fundador do movimento internacional de arte abstrata latino-americana, *Arte Madí*. Como assinala García (2021), Rothfuss é o membro mais misterioso dentre os artistas do “invencionismo” do Rio da Prata e pouco se sabe sobre sua vida e produção. Apesar de ser um dos integrantes mais ativos e dos que mais contribuía com textos para a revista criada pelo coletivo, Rothfuss não conseguiu construir uma carreira estável e teve que dedicar-se a outras ocupações ao longo da vida, como joalheiro, professor e criador de adereços para o carnaval de Montevideo. É no artigo publicado na revista *Arturo* que os “*marcos recortados*” são apresentados pela primeira vez que se tem notícias, o que demonstra o paradoxo envolvendo esse artista, ao mesmo tempo tão central e também marginalizado.

Rothfuss parece ter desaparecido no ar; ainda assim, sua centralidade como teórico do movimento Madí desafia seu comportamento indescritível. Esta notável ausência – mais do que uma vaga presença – revela um percurso artístico que se recusa a inscrever-se nos parâmetros do mundo da arte, tanto acadêmico como comercial. Sua escassa produção e seu próprio desinteresse quanto ao legado de sua obra apenas reafirmam as tensões entre sua centralidade e sua marginalidade. (GARCÍA, 2021, p. 33, tradução nossa)²⁸

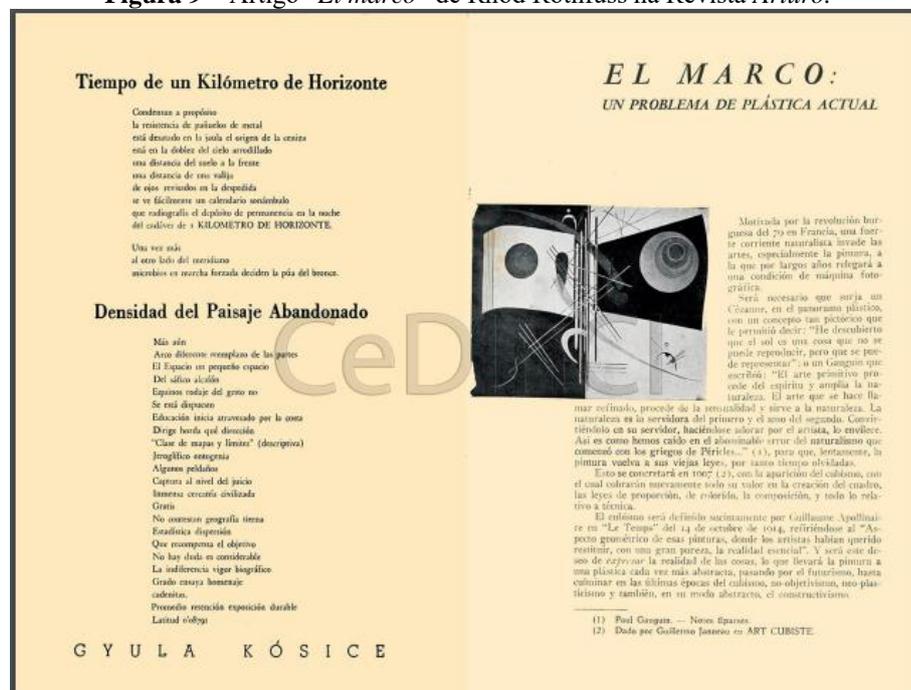
O texto publicado em *Arturo* ocupa duas páginas da revista e está acompanhado por reproduções de obras de Kandinsky, Torres-García e Piet Mondrian. Rothfuss remonta a Cézanne (1839-1906) e Gauguin (1848-1903) como os introdutores de novos arquétipos às artes

²⁸ Rothfuss seems to have vanished into thin air; yet his centrality as a theorist of the Madí movement challenges his elusive behavior. This notable absence – rather than a vague presence – reveals an artistic career that refuses to be inscribed within the parameters of the art world, both academic and commercial. His scant production and his own lack of interest in his work’s importance only reaffirm the tensions between his centrality and his marginality.

visuais; para que elas enfim se desvinculassem da função de “máquina fotográfica”. O artista considera o naturalismo em arte um “*abominable error*” iniciado por Péricles (495/492 a.C.-429 a.C.), mas que lentamente a pintura iniciara um processo de retorno às suas antigas leis, por tanto tempo esquecidas. No artigo, o surgimento do Cubismo é compreendido como indispensável para que “*la realidad esencial*” pudessem ser restituída e para que finalmente os meios plásticos pudessem alcançar a via mais elevada através do Construtivismo, como se vê:

E será esta vontade de exprimir a realidade das coisas, que conduzirá a pintura a uma plástica cada vez mais abstrata, passando pelo futurismo, até culminar nos últimos períodos do cubismo, do não-objetivismo, do neoplasticismo e também, em sua vertente abstrata, o construtivismo. (ROTHFUSS, 1944, tradução nossa)²⁹

Figura 9 – Artigo “El marco” de Rhod Rothfuss na Revista Arturo.



Fonte: Americalee (<http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2018/01/ARTURO.pdf>)

Rothfuss entende que enquanto a pintura solucionava o problema da criação plástica pura, dialeticamente um novo obstáculo surgia “*que se siente menos en el neoplasticismo y en el constructivismo, por su composición ortogonal, que en el cubismo o en el no-objetivismo, y fue: el marco*” (ROTHFUSS, 1944). O argumento defendido é que os cubistas, ao priorizar

²⁹ Y será este deseo de expresar la realidad de las cosas, lo que llevará la pintura a una plástica cada vez más abstracta, pasando por el futurismo, hasta culminar en las últimas épocas del cubismo, no-objetivismo, neoplasticismo y también, en su modo abstracto, el constructivismo.

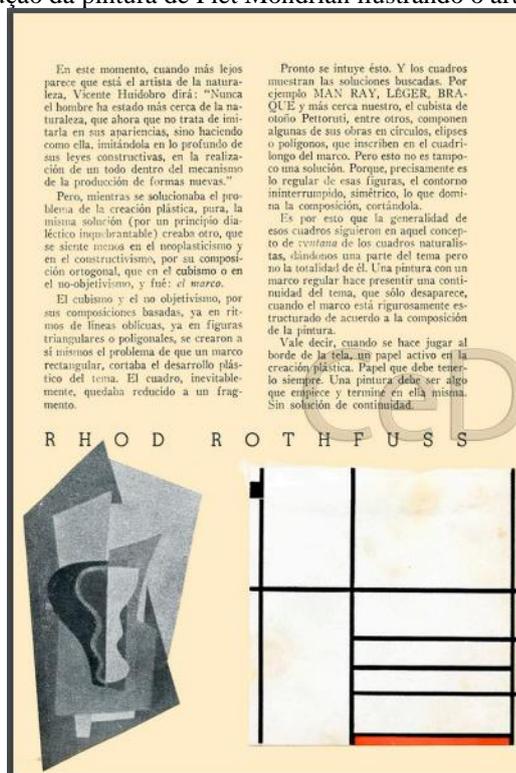
linhas oblíquas e figuras triangulares ou poligonais, criaram um problema com a moldura retangular, que interrompe o desenvolvimento plástico e a temática do quadro. O efeito proporcionado pela moldura reduz a composição a um fragmento ou, como se refere Rhod Rothfuss, enfatiza o simulacro de uma “janela”, próprio das pinturas naturalistas, em que uma parte do tema é enunciada, mas nunca sua totalidade.

No artigo, Rothfuss faz referência à solução buscada por artistas como Man Ray (1890-1976), Fernand Léger, Georges Braque (1882-1963) e também o pintor rioplatense Emilio Pettoruti (1892-1971) de compor algumas obras em círculos, elipses ou polígonos que são posteriormente inseridas na moldura quadrangular. Conclui, no entanto, que a solução não estaria aí, pois a imagem permanece cortada pelo contorno simétrico que domina a composição. Portanto, esse problema só poderia ser amenizado através da utilização de uma moldura rigorosamente estruturada em consonância com a composição da pintura. A borda da pintura cumpre um papel efetivo na criação plástica de modo a evitar que o quadro não transpareça uma lógica de continuidade que foi interrompida. Rhod Rothfuss finaliza o texto sentenciando que a pintura “*debe ser algo que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad*” (ROTHFUSS, 1944, n.p.).

A segunda página do artigo de Rothfuss, que trata justamente da inovação proposta pelos artistas argentinos e uruguaios, o “*marco recortado*”, é ilustrada com uma reprodução do quadro de Piet Mondrian, *Composition en blanc, noir et rouge*, de 1936³⁰. No artigo publicado em 2018, entre os textos que acompanham a versão facsimilar da revista *Arturo*, María Amalia García relata uma anedota envolvendo a escolha da imagem. A sugestão teria partido da pintora Lidy Prati (1921-2008) que viu a reprodução do quadro na revista *Art News*. Devido ao custo de reprodução em cores, a própria Lidy teria pintado à mão cada um dos 250 exemplares da revista que circularam à época.

³⁰ *Composition en blanc, noir et rouge*, 1936, de Piet Mondrian, atualmente faz parte do acervo do MoMA, em Nova Iorque, e está exposta na Gallery 512. Essa sala específica será fruto de análise no próximo subcapítulo dessa dissertação.

Figura 10 – Reprodução da pintura de Piet Mondrian ilustrando o artigo de Rhod Rothfuss.



Fonte: Americalee (<http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2018/01/ARTURO.pdf>)

García (2018), citando uma constatação de Gabriel Pérez-Barreiro no artigo “*Buenos Aires: rompiendo el marco*” (2007), reforça que a justaposição do quadro recortado de Rhod Rothfuss com a obra de Mondrian transmitia uma mensagem clara: “*Rothfuss, con su propuesta textual y visual, estaba planteando la superación de los proyectos del arte no figurativo europeo*” (GARCÍA, 2018, p. 15).

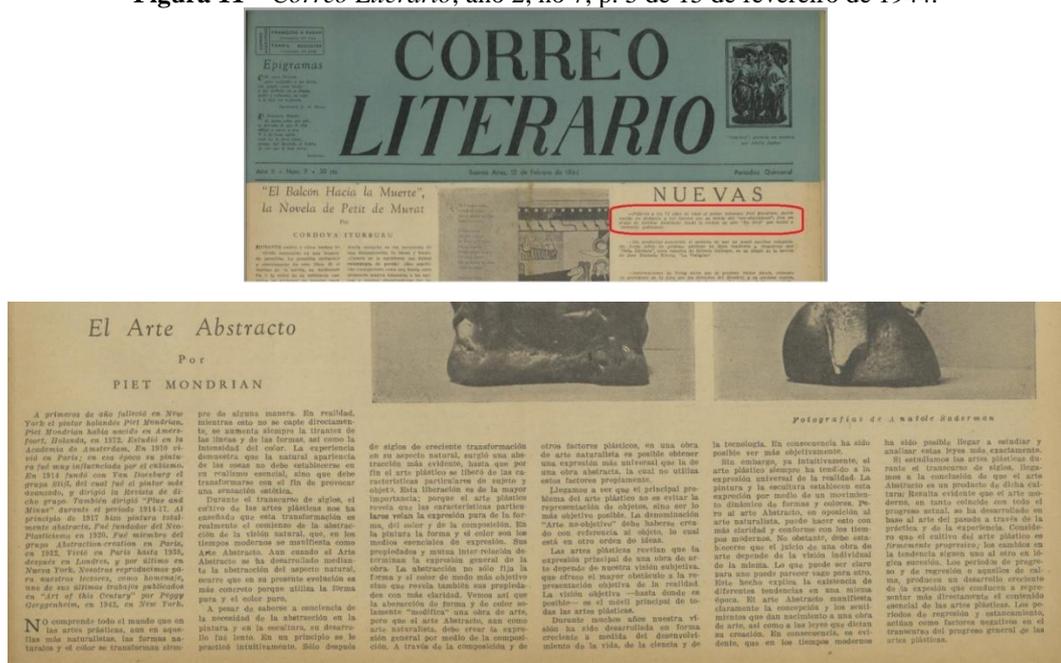
Como nota a pesquisadora Silvia Dolinko (2007), o tema Mondrian já havia circulado em Buenos Aires poucos meses antes, na edição de *Correo Literario* de 15 de fevereiro de 1944. A publicação, com programa editorial explicitamente antifranquista, reivindicava uma intervenção ativa no meio cultural hispano-americano através da interconexão entre personalidades portenhas e latino-americanas. O primeiro número do periódico circula em Buenos Aires em 15 de novembro de 1943 e, até o seu encerramento, em 1 de setembro de 1945, seriam editados quarenta números da revista.

Na revista havia comentários sobre produções literárias, plásticas, cinematográficas e produções teatrais locais e também referências a várias notícias internacionais que

circulavam no ativo campo intelectual portenho da época. Assim, na *Correo Literario* acentuou-se a leitura e o diálogo entre o “local” e o “universal” que constam em suas pautas; desse ponto de vista, esta publicação poderia facilmente apresentar-se como um “órgão de divulgação” da mais ampla corrente cultural da modernidade cosmopolita. (DOLINKO, 2007, p. 135, tradução nossa)³¹

Nessa dicotomia entre o “local” e o “universal”, apontada na pesquisa de Dolinko (2007) sobre o *Correo Literario*, em 15 de fevereiro de 1944, a revista publica uma chamada de capa informando seus leitores da morte do pintor Piet Mondrian, falecido quatorze dias antes em Nova Iorque. Na quinta página da revista, há uma pequena biografia com a vida e obra do artista, destacando sua participação na criação do Neoplasticismo e apontando-o como o pintor “más avanzado” dentre os integrantes do grupo *De Stijl*. Logo em seguida, a revista apresenta uma tradução de um dos seus últimos textos teóricos, publicado inicialmente na *Art of this century*, no ano de 1942.

Figura 11 – *Correo Literario*, ano 2, no 7, p. 5 de 15 de fevereiro de 1944.



Fonte: Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional de España.

³¹ En la revista se sucedieron comentarios sobre producciones literarias, plásticas, cinematográficas y teatrales locales y también referencias a variadas noticias internacionales que circulaban en el activo campo intelectual porteño de la época. De este modo, en *Correo Literario* se acentuaba la lectura sobre el diálogo entre lo “local” y lo “universal” que propone su lineamiento; desde esta óptica, esta publicación bien podría presentarse como un “órgano de difusión” de la más amplia corriente cultural de modernidad cosmopolita.

O texto de Mondrian é uma espécie de síntese de todo o pensamento neoplástico: a defesa da arte abstrata em detrimento da aparência natural das coisas, a utilização de cores e formas “puras” para se alcançar a “universalidade”, que está velada nas representações naturalistas, além de corroborar com uma ideia de progresso e desenvolvimento no campo das artes. Para o artista, o abstracionismo seria um desdobramento cultural advindo de um contexto de ciência e tecnologia e, ao mesmo tempo, a própria noção de modernidade.

Na edição de março de 1947 da revista curitibana “Joaquim”, o poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) já se mostrava bem-informado a respeito da novidade que circundava a região do Prata. No artigo “Invencionismo”, Drummond critica os meios intelectuais brasileiros, ponderando que a “distância intelectual não corresponde à distância física”, já que, mesmo se tratando de um país vizinho ao Brasil, poucos no país estavam a par da “ideia nova” de Buenos Aires, como se refere no texto. O poeta releva sua perplexidade pela notícia morrer “sem éco”, ao passo que ocorrências do mesmo gênero, se provenientes da Europa, por muito menos eram capazes de gerar comoção entre o circuito literato.

O escritor cita a revista *Arturo*, que circulara três anos antes em Buenos Aires, e frisa, inclusive no título, o lema do “invencionismo”, mote principal da publicação. Demonstra saber quem foram os seus criadores (Carmelo Arden Quin, Tomás Maldonado, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss e Edgar Bayley), “todos moços”, - no comentário de Drummond -, e surpreende comentando inclusive das divergências, dissidências e ramificações do grupo original, que formariam os coletivos *Asociación Arte Concreto-Invención*, *Arte Madí* e *Perceptismo*. O poeta não se resume a explicar sobre as inovações oriundas do campo da literatura, mas também das artes plásticas, destacando o objetivo do movimento de criar “objetos concretos de arte, que participem da vida cotidiana do homem” (ANDRADE, 1947, p. 13). Ao longo do artigo, em diversos momentos, sinaliza a diferença do conceito de arte abstrata e arte concreta, o que confirma que estava inteirado da discussão, já que essa terminologia só se tornaria amplamente difundida no Brasil a partir do início da década de 1950 e da realização da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951.

Chamar o abstrato de concreto, o concreto de abstrato, o preto de branco, o quadrado de redondo, é precisamente um dos direitos do artista. E ele não somente o chama: prova-o também, através da obra de arte, que é uma conciliação de contrários, pela síntese. E rótulos interessam muito pouco. (ANDRADE, 1947, p. 13)

O poeta finaliza o artigo em tom irônico, definindo o concretismo argentino como um “novo humanismo”, e cita o poeta Juan-Jacobo Bajarlía (1914-2005), para quem a tendência se configuraria na primeira vanguarda surgida na América Espanhola. A despeito do tom mantido em todo o texto, de aprovação e até mesmo elogioso, Drummond denuncia na última sentença: “mas receio muito que não seja original, e nada haja inventado” (ANDRADE, 1947, p. 13).

O *Movimiento Arte Madí*, ao contrário do Neoconcretismo brasileiro que englobava basicamente artes plásticas e poesia, pretendia reunir um número maior de manifestações artísticas, tal como demonstra seu manifesto, no qual se destacam: desenho, pintura, escultura, arquitetura, música, poesia, teatro, literatura (novelas/ contos) e dança. O grupo adotava como um método interno o lema da “*invención*” e a “*creación*” era vista como uma totalidade imutável, “*Madí, por lo tanto, INVENTA Y CREA*”. A revista *Arte Madí Universal* foi publicada dos anos de 1947 a 1954, tendo como editor, o checoslovaco nacionalizado argentino, Gyula Kosice, e com colaborações a cada edição de outros artistas que compunham o movimento.

Figura 12 – Convite da 3ª Exposição *Madí*, realizada de 02 a 18 de novembro de 1946, em Buenos Aires.



Fonte: ICAA Documents Project – *Documents of Latin American and Latino Art*.

No que corresponde propriamente ao campo da pintura, o manifesto publicado no primeiro número da revista, considerado como o nº 0 (zero), ressalta os aspectos de cor e a bidimensionalidade do quadro, o que em geral é próprio da arte moderna. O maior trunfo, a “inovação” em si, estaria na introdução do “*marco recortado*” e irregular, que poderia ser aplicado sobre uma superfície plana ou curva (côncava). Já na década de 1940, esquematizam planos articulados que poderiam ter movimentos linear, rotativo ou translacional, em uma linguagem próxima à dos móveis de Alexander Calder (1898-1976).

No domínio da crítica de arte portenha, é necessário destacar o papel de Jorge Romero Brest (1905-1989) que publica, em 1937, o livro de teoria da arte “*El problema del arte y del artista contemporáneos*”. Romero Brest tem papel decisivo na divulgação e disseminação das correntes de vanguarda locais para outras territorialidades, sendo ele, inclusive, o curador e autor do texto de apresentação da exposição “Grupo de artistas modernos argentinos”, realizada no MAM-RJ, em agosto de 1953. No catálogo da exposição, Romero Brest frisa a existência de um grupo de pintores argentinos de “tendências avançadas” que se apresentavam pela primeira vez no Brasil, professando o descobrimento de uma “nova objetividade” nas artes. Para o crítico, a geometria seria “um instrumento de ordenação de emoções”, que auxiliaria os artistas a criarem “campos expressivos na tela” através de um espírito dotado de precisão. Posteriormente, obras como “*¿Qué es el arte abstracto?*”, de 1953 e “*El arte en la Argentina*”, de 1969, procuram criar um descolamento do terreno de influência norte-centrado a partir de uma compreensão ampliada do vocabulário, das estratégias e das relações conceituais e materiais que demarcam uma certa autonomia das escolhas poéticas de artistas latino-americanos.

Romero Brest adverte os visitantes a não estranharem as linhas precisas, os tons fracos e íntegros, as esculturas sem volume e a precisão nas cores e no espaço; por trás dos aspectos formais das obras “também há uma sensibilidade precisa, uma emotividade precisa e uma fantasia precisa” (ROMERO BREST, 1953, p. 8). O grupo de artistas³² presentes na exposição do MAM-RJ são todos provenientes do *Movimiento Arte Concreto-Invención*, fundado em 1945. É interessante notar a ausência de obras com o “*marco recortado*”, mais comum entre os

³² A exposição “Grupo de artistas modernos argentinos”, apresenta trabalhos dos seguintes artistas: Alfredo Hlito (1923-1993), Claudio Girola (1923-1994), Clorindo Testa (1923-2013), Enio Iommi (1926-2013), José Antonio Fernández Muro (1920-2014), Lidy Prati (1921-2008), Miguel Ocampo (1922-2015), Rafael Onetto (1917-1967), Sarah Grilo (1919-2007) e Tomás Maldonado (1922-2018).

artistas do *Arte Madí*, ao que Romero Brest deixa entrever no final do texto da exposição, “além deles, há o grupo dos pioneiros, alguns de grande valor, embora hoje em dia detidos, infelizmente, nas conquistas obtidas há muitos anos” (ROMERO BREST, 1953, p. 10). Em conversa com María Amalia García a respeito da mensagem subliminar presente nesse trecho, ela parece concordar que as pinturas com “*marco recortado*” já não representassem uma grande novidade, já na década de 1950, apesar de que alguns artistas, como Rhod Rothfuss e Carmelo Arden Quin, continuem fazendo trabalhos nesse formato pelas décadas seguintes.

No livro que escreveu sobre abstracionismo, “*¿Qué es el arte abstracto?*” (1953), Jorge Romero Brest utiliza uma estrutura de correspondências com uma possível discípula para introduzir o tema da arte abstrata. A temática é abordada pelo teórico através de dez cartas/lições em que o autor propõe reflexões para sua aluna no que tange principalmente à tradição figurativa da história da arte europeia. De antemão, o crítico abre o livro ressaltando a contradição da junção das palavras “arte” e “abstrato”, pois, como demonstra, a abstração é o resultado de uma operação mental para se alcançar ideias mais puras, atemporais e fora do espaço, tal como a matemática; por outro lado a arte estaria relacionada à criação de matéria, que nos é revelada através da experiência. Para Romero Brest, a contradição é ainda maior por não se restringir a uma questão terminológica, mas conceitual. Não pode haver arte abstrata, pois o que se qualifica como abstração seria a operação mental realizada pelo artista, não o produto que ele cria (ROMERO BREST, 1953, p. 23). O crítico propõe então a termo “ideativo” para denominar o artista que se contrapõe ao naturalismo.

Já os “ideativos” concebem o espírito não como um atributo indissociável da matéria, mas como uma entidade estranha que, no entanto, admite relações com ela, oscilando entre um dualismo materialista-espiritualista e um monismo espiritualista. (ROMERO BREST, 1953, p. 24, tradução nossa)³³

Romero Brest faz uma conexão direta entre a arte abstrata e a geometria: “*quien dice abstracción dice geometría en el arte plástico*” (ROMERO BREST, 1953, p. 28) descartando a corrente da abstração informal, estilo em voga na Europa e Estados Unidos durante a década de 1950, ao contrário do que ocorria nos países latino-americanos. Para ele, a geometria está relacionada às experiências dos sentidos, assinalando que mesmo em pinturas clássicas e

³³ Los ideativos, en cambio, no conciben el espíritu como un atributo inseparable de la materia, sino como un ente ajeno que admite sin embargo sus relaciones con ella, oscilando entre un dualismo materialista-espiritualista y un monismo espiritualista.

renascentistas era utilizada uma lógica geométrica *sui generis* na composição e ordenação das figuras no quadro, sendo que tal posição conceitual é sintetizada por Pontual em “Geometria Sensível”, de 1978. Tanto Romero Brest quanto Pontual sistematizam seus pensamentos a partir de curadorias, o primeiro a partir da exposição de 1953, o segundo por meio da curadoria “América Latina: Geometria sensível”, realizada no MAM-RJ como parte do programa “Arte Agora”. No ensaio de abertura do catálogo – “Do mundo, a América Latina: entre as geometrias, a sensível” –, o crítico apresenta o conceito de “geometria sensível” como uma das características unitárias da arte latino-americana contemporânea, bem como pelo crescente interesse da arte ao sul do Equador. Segundo Pontual, essa tendência é ilustrada por diversos eventos, como: o “Simpósio de Arte e Literatura”, realizado em Austin, Texas, em 1975; a presença marcante de artistas latino-americanos na Bienal de Paris, em 1977; a Primeira Bienal Latino-americana de Pintura na Cidade do México e o “*Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos*”, em Caracas, ambos em 1978. Contudo, no texto do catálogo, o autor afirma que é necessário tratar com cautela e engajar esforços para buscar uma identidade especificamente latino-americana, a fim de evitar nivelamentos forçados ou a construção de uma identidade unívoca em um contexto marcado pela riqueza das pluralidades (PONTUAL, 1978, p. 8).

Fica evidente no percurso narrativo proposto por Romero Brest e Pontual a caracterização da arte abstrata como um produto do seu tempo: o da modernidade. A vida urbana afasta o homem da sua relação primordial com a natureza. Há o predomínio de uma objetividade racional desencadeada pelo pensamento matemático, que intenta também objetivar a esfera do irracional, dos pensamentos psicológicos. A eliminação de objetos do mundo visível, que até então serviriam como apoio ou pretextos, seria a resposta a um *a priori* emocional que só pode ser simbolizado por meio de formas alusivas de um espaço e tempo transcendente, tal como é a nova experiência de mundo proporcionada pela modernidade.

É notável a preeminência dada por Romero Brest à corrente concreta como subgênero da abstração, visto que essa se mostrou com maior pujança tanto na Argentina quanto nos vizinhos Uruguai, Brasil e Venezuela: “*abstractos y concretos quieren expresar el cosmos, como ya le he dicho, no el pequeño mundo de nuestras experiencias cotidianas, porque sienten lo espiritual, y con fuerza de emoción, como algo que fluye hacia el infinito*” (ROMERO BREST, 1953, p. 54).

Para Romero Brest, artistas como Malevitch e Mondrian chegaram ao limite da pintura para produzir o resultado de signos geométricos sobre fundos brancos, além do efeito ilusório de tempo-espço, em alguns casos, até mesmo retirando as molduras para não entorpecer o movimento de dentro para fora. A respeito do trabalho de Piet Mondrian, Romero Brest diz:

Kasimir Malevitch e Piet Mondrian fornecem bons exemplos da tendência euclidiana, que produz telas em que predominam verticais e horizontais; especialmente o segundo, que, após um longo processo, veio inventar estruturas retangulares de diferentes posições e tamanhos com linhas pretas que se movem na direção da profundidade graças às sutis diferenças tonais que determinam nos fundos neutros, realçadas com alguma nota de cor primária: azul, amarelo e vermelho. (ROMERO BREST, 1953, p. 75, tradução nossa)³⁴

O crítico destaca que nenhum dos pintores concretos superaria o problema do quadro de cavalete, que seria o cerne da questão para uma época em que a personalidade humana pudesse “*desenvolverse en otros soportes que, al vincularla con el espacio real de la arquitectura, la enriquezcan y la completen*”, completando e confirmando que “*no veo otra posibilidad de desarrollo que la de unirse a la arquitectura*” (ROMERO BREST, 1953, p. 76). A integração de vida e arte é uma das questões mais pulsantes na obra de Lygia Clark e, como se verá, já era profetizada por Piet Mondrian algumas décadas antes.

De forma sucinta, o breve livro sobre arte abstrata de Jorge Romero Brest tem caráter instrutivo e pedagógico, a fim de traduzir a estética explorada por muitos artistas do período. Como é próprio à literatura de História da Arte ocidental, utiliza uma narrativa linear e sequencia os estilos artísticos do ocidente em uma cadeia cronológica até desembocar no concretismo. A construção narrativa possui claras semelhanças com os textos produzidos por Ferreira Gullar para o SDJB e com os “Manifesto Neoconcreto” e “Teoria do Não-Objeto”, ambos de 1959. Ainda que os artistas argentinos relacionados ao concretismo não sejam citados diretamente no livro, percebe-se uma construção textual que busca contemplá-los e valorizá-los com adjetivações tais como “*optimistas*”, “*esforzados*”, “*fiel a la humanidad*” e, por fim, aconselha sua discípula, com quem mantém o diálogo através das cartas: “*aprenda a estimarlos como se merecen*” (ROMERO BREST, 1953, p. 79).

³⁴ Kasimir Malevitch y Piet Mondrian le proporcionarán buenos ejemplos de la tendencia diré euclidiana, que produce telas en las que preponderan las verticales y las horizontales; sobre todo el segundo, quien llega después de un largo proceso a inventar con trazos negros estructuras de rectángulos de diversa posición y tamaño que se mueven en el sentido de la profundidad gracias a las sutiles diferencias tonales que ellos determinan en los fondos neutros, realzados con alguna nota de color primario: azul, amarillo y rojo.

2.4 A galeria 512 do MoMA e a perpetuação de uma narrativa

Jacques Derrida (1930-2004) propõe uma discussão em torno da natureza do arquivo a partir da teoria psicanalítica de Sigmund Freud (1856-1939), no que ele chamou de “mal de arquivo”; nessa obra, ele sinaliza a existência do princípio de destruição e, portanto, da pulsão de morte que está presente na iminente perda da memória. Nas estruturas que constituem o arquivo, a “memória que ele abriga é o mesmo que dizer que a esquece” (DERRIDA, 2001, p. 12), o lugar do abrigo é também o da dissimulação em que outras perspectivas são apagadas para dar lugar a uma narrativa que é reafirmada.

Assim, um projeto curatorial será sempre excludente, pois, diante das infinitas ordenações possíveis para a formação e a extroversão do acervo ordenado a partir das coleções dos museus, seriam possíveis outras incontáveis leituras para os momentos históricos e artísticos não colecionados ou revelados. A pulsão presente nos arquivos, como conclui Derrida, tem a “vocalização silenciosa” de queimá-los e de levar à “amnésia”. A repetição, por sua vez, é indissociável da pulsão de morte, perpetuando discursos narrativos que deslocam os objetos artísticos de outros contextos e interpretações possíveis.

André Malraux (1901-1976) antecede Derrida ao argumentar que a ação profunda do *Museu Imaginário* assenta em sua relação com a morte, já que pelo processo de metamorfose nasce um novo mundo “em que cada obra-prima tem por testemunhas todas as outras e se torna obra-prima de uma arte universal cujas obras, reunidas em assembleia, estão a criar valores ignorados” (MALRAUX, 2004, p. 250).

O autor atenta para a existência de um sistema de substituição e transferência de sentidos a partir do modo como os museus apresentam suas coleções, sendo que este mecanismo é construído através do princípio da exclusão: “a reunião de tantas obras-primas, e a ausência de tantas outras obras-primas, convoca, em imaginação, todas as obras-primas” (MALRAUX, 2004, p. 11). Malraux sugere a existência de um *Museu Imaginário* em que as obras são apresentadas fora do seu contexto histórico/cultural e submetidas a um processo de metamorfose, onde passam a pertencer simultaneamente ao “mundo real”, em que foram produzidas, e a um “mundo irreal” que prolonga e atua sob a sua significação. O sentimento da perda, do apagamento e da ausência pode ser encontrado em diversas obras suas, como “As Vozes do Silêncio” de 1951, ou mesmo nas inúmeras orações fúnebres proferidas em momentos

exemplares, como durante a transferência das cinzas para o Panthéon, em Paris, do mentor da resistência francesa durante a Segunda Grande Guerra (1939-1945), Jean Moulin (1899-1943), em 1964; ou nos funerais de Georges Braque (1882-1963) e de Le Corbusier (1887-1965). Ao lado da compreensão profunda da efemeridade dos homens diante da morte, instala-se um sentimento contraditório que reconhece a permanência da obra – das ideologias e da criação – ao mesmo tempo que compreende sua fragilidade diante do tempo.

Walter Benjamin (1892-1940) apresenta uma perspectiva anterior à de Malraux quando considera que “o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas)” (BENJAMIN, 2009, p. 240). Segundo Benjamin, a contemplação do passado e de todos os seus feitos só pode ser realizada no tempo presente através de uma perspectiva atualizada que pertence ao “nosso espaço”.

O autor aponta como característica do colecionismo e do colecionador a capacidade de organizar os objetos através de um “arranjo surpreendente” que leva em consideração o passado em suas vertentes de gênese e de qualificação objetiva, produzindo uma espécie de “enciclopédia mágica” para cada item da coleção. Para tanto, são consideradas algumas questões, tais como a proveniência, preços de aquisição e toda a crônica que envolve o objeto até se convergir em parte de uma coleção específica. Conforme destaca Benjamin, todos estes atributos ligados ao objeto permitem que ele galgue um posto de valorização na coleção, já que “as coisas se enriquecem através do conhecimento de sua gênese e sua duração na história” (BENJAMIN, 2009, p. 245).

Assim, a intenção maior do colecionador é aniquilar a dispersão e, de certa forma, almeja dirimir o caos como as coisas estão ordenadas no mundo. Os critérios mais usuais utilizados nos arranjos das coleções são provenientes do agrupamento pela afinidade ou através da progressão histórica dos objetos. Benjamin ressalta a proximidade existente entre alegoristas e colecionadores, pois a coleção está fadada a ser eternamente fragmentada se lhe falta uma peça; é exatamente esse o princípio da alegoria que desliga as coisas de seu contexto e “confia na meditação para elucidar seu significado” (BENJAMIN, 2019, p. 245). Por fim, já que a acumulação nunca será completa, uma peça pode ser substituída por outra sem que seja possível prever o resultado que será instaurado ao conjunto.

Como demonstra Yacy-Ara Froner (2015), o colecionismo artístico que emerge entre os séculos XIX e a primeira metade do século XX é pautado pela perspectiva da narrativa. As

curadorias se organizam de modo a categorizar estilos, escolas e artistas, estruturando uma História da Arte e da Estética “oficialmente” instituída, porém excludente. Froner alerta para o fato de o gosto aparentemente individual do colecionar estar diretamente impregnado pelo paradigma estrutural que é constantemente reafirmado por modelos acadêmicos e museais, “se a percepção é uma função do tempo, a passagem do tempo pelo crivo civilizatório subsiste pela narrativa” (FRONER, 2015, p. 167). O discurso que se revela a partir da análise das coleções e de sua exposição pública está alinhado com uma “visão de mundo específica” que notadamente distingue o “eu” do “outro”.

De que forma e em qual medida os textos acima anunciados podem dar conta desta pesquisa que procura entender a quebra da moldura de Lygia Clark (1920-1988) no campo da singularidade poética?

Primeiramente, torna-se importante compreender o alinhamento de narrativas em torno dos movimentos da Arte Concreta e do Neoconcretismo no Brasil em relação aos movimentos de Arte Moderna europeus da primeira metade do século XX e de que forma eles são reproduzidos nos processos curatoriais e colecionistas dos museus; em um segundo momento, a percepção de que este discurso dominante torna excludente – e, portanto, ausente, silenciado ou esquecido – qualquer outro modelo de análise.

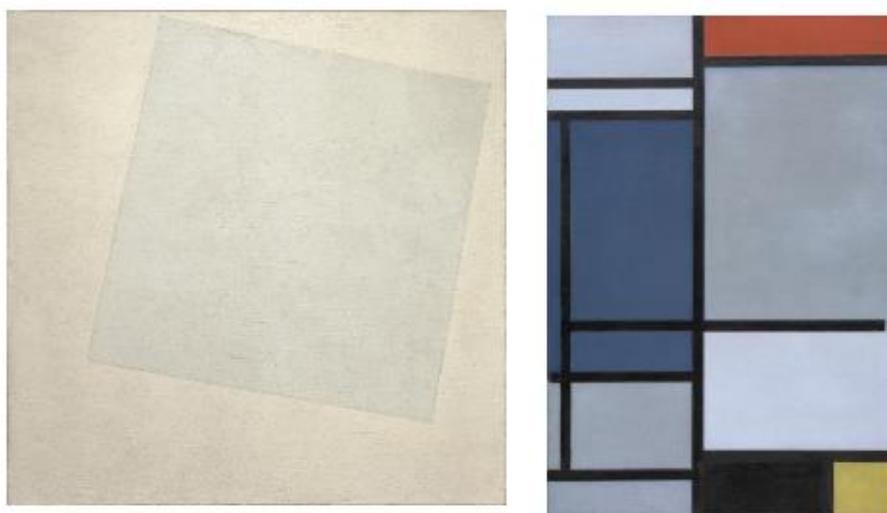
O 5º andar do prédio do *The Museum of Modern Art* (MoMA), em Nova Iorque, é inteiramente destinado à exibição da *Collection 1880s-1940s* que se divide em vinte e uma galerias temáticas. Tal como explica o próprio museu em sua página institucional, as salas estão dispostas de uma forma vagamente³⁵ cronológica e busca explorar um tópico individual. Para tanto, todas elas possuem uma numeração sequencial de três dígitos que vai do 500 ao 523, além de um título que faz sugestão ao tema que será explorado.

A sala de número 512 da coleção do MoMA, em exposição desde 2020 em substituição à sala *Abstraction and Utopia*, é denominada como *Circle and Square, Joaquín Torres-García and Piet Mondrian: abstraction above and below the equator* (Círculo e Quadrado, Joaquín Torres-García e Piet Mondrian: abstração acima e abaixo do equador). O projeto expográfico anterior privilegiava obras de artista considerados “protagonistas” da vanguarda abstrata na

³⁵ O website do MoMA utiliza o advérbio *loosely* em sua descrição da *Collection 1880s-1940s*, o que indica que a cronologia é um indicador expográfico, porém, como se verá mais adiante, ele não é rígido. Em boa parte das *Galleries* a disposição das obras no ambiente se dá por temáticas compartilhadas ou para promover comparações, mesmo que haja décadas de diferença entre elas.

década de 1920 na Rússia e Europa. Do Suprematismo Russo estavam representados Kazimir Malevich (1879-1935), com três obras; El Lissitzky (1890-1941), com uma obra; Liubov Popova (1889-1924), com uma obra; e Aleksandra Ekster, com uma obra. Como representantes do Neoplasticismo estavam Piet Mondrian, com três pinturas, e Georges Vantongerloo (1886-1965), com uma escultura, membros criadores do *De Stijl*.

Figura 13 – Kazimir Malevich, *Suprematist Composition: White on White*. 1918. Óleo s tela, 79,4 x 79,4 cm.
Figura 14 – Piet Mondrian, *Composition with Red, Blue, Black, Yellow, and Gray*. 1921. Óleo s tela, 76x52,4cm.



Fonte: MoMA, Nova Iorque.

O projeto curatorial que atualmente³⁶ está em exibição notadamente logra uma outra perspectiva: a suposta “influência” derivada das vanguardas abstratas da década de 1920 na construção de uma linguagem concreta na América Latina nos anos de 1940 e 1950, em especial no Uruguai, Brasil e Argentina. A configuração atual da sala reitera um discurso existente que filia uma vertente da abstração geométrica desses países sobretudo à figura de Piet Mondrian³⁷, como é possível confirmar através das citações diretas existentes no Manifesto Neoconcreto (1959), no Brasil, de forma indireta no Manifesto Madí (1946), na Argentina, e nos escritos deixados pelos próprios artistas.

³⁶ Aberto à visitação no outono de 2020 e em vigor ainda no período de redação dessa dissertação.

³⁷ Piet Mondrian é quem possui maior quantidade de obras na Gallery 512, totalizando 04 telas: *Tableau I: Lozenge with Four Lines and Gray* (1926); *Composition No. II, with Red and Blue* (1929); *Composition in White, Black, and Red* (1936) e *Broadway Boogie Woogie* (1942-43).

O único quadro de Mondrian que se manteve na *Gallery 512*, tanto no projeto de 2019-20 como no atual, é aquele em formato de losango retângulo intitulado *Composição em branco e preto* (1926). Ao analisar esse quadro, Meyer Schapiro (2001) destacou que, apesar de aparentemente se tratar de um quadrado parcialmente encoberto e inserido no losango, Mondrian nos induz a uma continuidade da imagem para além do quadro. Para Schapiro, essa obra “não procura abolir a ilusão de um espaço que se dilata para além da tela ou dos seus limites, nem as ambiguidades de aparência e realidade” (SCHAPIRO, 2001, p. 36). É exatamente o princípio da espacialidade, um dos pilares da dita ascendência derivada de Mondrian na arte abstrata latino-americana, que o museu busca explorar na nova configuração da sala.

Figura 15 – Piet Mondrian, *Tableau I: Lozenge with Four Lines and Gray*. 1926. Óleo s tela, 117.2 × 115.6 cm.



Fonte: MoMA, Nova Iorque.

André Malraux (2004) destaca a capacidade que o *Museu Imaginário* possui de transformar os fragmentos sugeridos pelo domínio das formas dos antecessores, alterando as suas linguagens quando estes são “ressuscitados” e apresentados nos museus. Colocando lado a lado obras de períodos diversos e provenientes de circunstâncias distintas, o confronto induz a uma valoração técnica ou a uma busca de concordância e compatibilidade entre pares. A exposição de quatro quadros de Mondrian circundados por obras de artistas uruguaios,

argentinos e brasileiros ligados ao concretismo induz à leitura de que estes, e mesmo outros da mesma escola não representados na galeria, estariam de certa forma retomando uma predeterminada linha de pesquisa. Como afirma Malraux, “o acaso quebra e o tempo metamorfoseia; mas somos nós que escolhemos” (MALRAUX, 2021, p. 182), assim, o processo de curadoria e o modo como as obras são apresentadas aos visitantes, constituem-se, portanto, em uma tentativa de forjar narrativas e perpetuar uma interpretação comum para a história.

No caso da Galeria 512, percebe-se a existência de um “eu” primordial que se insere na tradição oficial da História da Arte europeia e um “outro”, artistas latino-americanos, que são categorizados a partir de um estilo já historicamente consolidado e tributário aos modelos norte-centrados. Essa análise se torna ainda mais intrincada por não se tratar de um fenômeno apenas de crítica, mas notavelmente registrada pelos próprios artistas, basta ler a carta que Lygia Clark escreve a Mondrian, em maio de 1959:

Hoje me sinto mais solitária que ontem. Senti uma enorme necessidade de olhar o teu trabalho, velho, também solitário. Dei com você numa foto fabulosa e senti como se você estivesse comigo e com isto já não me senti tão só. Talvez amanhã possa dar também de meus olhos, de minha solidão e de minha teimosia a alguém que será um artista como eu ou talvez mais ainda, como você. Não sei para que você trabalhava. Se eu trabalho, Mondrian, é para antes de mais nada me realizar no mais alto sentido ético-religioso. Não é para fazer uma superfície e outra [...] você já sabe que eu continuo o seu problema, que é penoso.³⁸

O sentimento expresso nesta carta é, ao mesmo tempo, um sentimento de ausência presentificada, o tributo que só existe na intermitência da morte, e uma compreensão profunda das conexões da nova arte brasileira à arte de Mondrian, chamada de velha, apesar da temporalidade curta, pois provém do Velho Mundo. A modernidade se anuncia, assim, sob o luto e a melancolia da novidade efêmera.

O paradoxo instalado no título dado à Gallery 512 está, simultaneamente, na busca do elo direto entre as vanguardas europeias e o concretismo latino-americano, ao mesmo tempo em que procura encontrar uma autonomia expressiva abaixo da linha equatorial das Américas. O papel decisivo de Torres-García (1874-1939) na fundação do grupo *Cercle et Carré*, em 1930, em Paris, além da sua participação na exposição em resposta ao advento da voga

³⁸ Documento original disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61897/carta-a-mondrian-diario-2>. Acesso em 11 dez. 2022.

Surrealista, conecta o artista uruguaio ao holandês, ao belga Michel Seuphor (1901-1999) e a Georges Vantongerloo, como citado anteriormente, na sala do MoMA com a escultura *Construction of Volume Relations* (1921)³⁹.

Figura 16 – Georges Vantongerloo, *Construction of Volume Relations*. 1921. Mogno, 41 x 14.4 x 14.5 cm.



Fonte: MoMA, Nova Iorque.

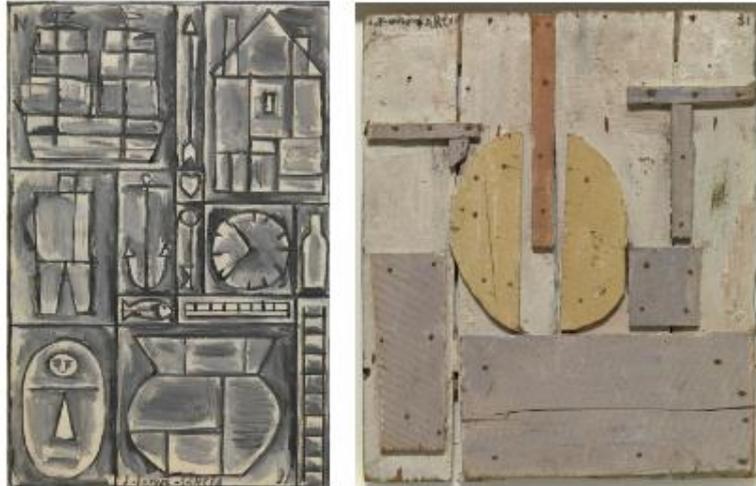
É justamente Torres-García o segundo artista com maior número de obras na sala: duas delas ainda do seu período na Europa, *Composition* (1931) e *Construction with Curved Forms* (1931), e outra produzida após o retorno ao Uruguai, *Construction in White and Black* (1938), já sob a égide do Universalismo Construtivo. Posto isso, a narrativa essencial que o MoMA vai reforçar com a estruturação da Galeria 512 está lançada: a continuidade e a transformação da corrente abstrata geométrica nos trópicos Sul-Americanos. Contudo, cabe a pergunta: se o princípio da modernidade é internacionalista, refratária aos princípios geográficos, por qual razão, apesar do protagonismo de um artista latino-americano na formulação dos princípios, a

³⁹ A mesma obra também estava presente na configuração anterior da *Gallery 512*. Ao lado da pintura *Tableau I: Lozengé with Four Lines and Gray* (1926), de Piet Mondrian, foram as duas obras que se mantiveram nos dois projetos expográficos.

zona de influência permanece europeia, assim como o artista indiciário, em uma sala que, em princípio, deveria compreender a modernidade latino-americana?

Figura 17 – Joaquín Torres-García, *Composition*. 1931. Óleo s tela, 91.7 x 61 cm.

Figura 18 – Joaquín Torres-García, *Construction with Curved Forms*. 1931. Óleo s tela, 49.5 x 41 x 1.3 cm.



Fonte: MoMA, Nova Iorque.

Figura 19 – Joaquín Torres-García, *Construction in White and Black*. 1938. Óleo s tela, 80.7 x 102 cm.



Fonte: MoMA, Nova Iorque.

A evocação que o museu empreende ao grupo *Cercle et Carré* é da esfera da semântica, efetivamente nenhuma das obras que compõem a sala fizeram parte da exposição parisiense em abril de 1930. Uma leitura ingênua, a partir das indicações da sala do MoMA, poderia transparecer o retorno de Torres-García ao Uruguai, em 1934, como o embrião de um

movimento que iria se instaurar de modo decisivo ao longo da década de 1940 na Argentina/Uruguai e na década seguinte no Brasil.

O processo é mais complexo e intrincado. A historiografia da arte brasileira, em especial, vincula o florescimento de um concretismo brasileiro ao “efeito” provocado pela I Bienal de São Paulo, em 1951, e à presença das obras do suíço Max Bill (1908-1994). A influência das obras de Torres-García para os artistas concretos, em São Paulo, e neoconcretos, no Rio de Janeiro, é pouco conclusiva, a começar pelos próprios manifestos. Além disso, os artistas brasileiros tentam se desvincular da experiência concreta rioplatense, iniciada uma década antes, e continuar a discussão plástica a partir de Mondrian e Malevich. Ferreira Gullar (1930-2016), em resposta à crítica de Waldemar Cordeiro (1925-1973), afirmou na edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 13 de agosto de 1960: “não, os Madí não exauriram o problema da moldura, porque apenas o roçaram inconscientemente” (GULLAR, 1960). Até que ponto esta posição epistemológica não serve mais a um confronto de posição em um mesmo território de projeção, mantendo a relação conservadora de uma intelectualidade norte-centrada, em detrimento do reconhecimento de uma autonomia poética construída por meio das inúmeras vertentes da modernidade artística latino-americana?

Os neoconcretos, em particular, dão especial atenção à obra de Mondrian na construção do discurso teórico de suas experimentações. O poeta Ferreira Gullar atua como uma espécie de porta-voz desse coletivo de artistas, cabendo a ele a redação do Manifesto Neoconcreto, além da série de artigos que publica sistematicamente no SDJB. Na edição de 25 de junho de 1960 escreve Gullar, “outra característica da arte concreta está na sua recolocação do problema da bidimensionalidade do espaço pictórico, que tinha sido um dos pontos fundamentais da estética neoplástica de Mondrian” (GULLAR, 1960, p. 106). É no próprio manifesto, no entanto, que Gullar releva de modo mais explícito o impacto proporcionado pelas obras e teorias do holandês para a investigação da espacialidade pretendida pelos Neoconcretos.

Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível – e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido – ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentarmos para o novo espaço que essa destruição construiu. (GULLAR, 1959, in *Manifesto Neoconcreto*)

No Manifesto Madí, de junho de 1946, também está implícito um desejo de dar continuidade às experimentações em arte a partir do ponto em que foram interrompidas pelas vanguardas europeias, além de superá-las através de novas soluções plásticas e de tratamento dos planos, a saber:

Ao articular os planos de cor, estritamente proporcionados e combinados, Madí projeta a pintura para além da velha fórmula que continha o pretenso planismo do neoplasticismo, do não-objetivismo, do construtivismo e de outras escolas da arte concreta em geral. (1946, in *La pintura Madí*, tradução nossa)^{40 41}

É justamente essa nova espacialidade das experimentações concretas e neoconcretas, derivadas de Mondrian, que o MoMA dá ênfase ao colocar lado a lado uma obra do artista ao *Casulo* (1959) de Lygia Clark, ao quadro *Sem título* (1956) de Lygia Pape (1927-2004) e à tela *Concreto 61* (1956) de Judith Lauand (1922-2022). Os casulos de metal produzidos por Clark são o primeiro intento da artista em superar o campo bidimensional e atravessar o espaço com suas lacunas. Mesmo que ainda os mantenham afixados na parede, a artista dá os primeiros passos para chegar à série *Os bichos* (1960) que marcam definitivamente a “morte” do plano de representação, não somente no que diz respeito à participação do espectador, mas também pela qualidade envolvida nessa representação. Em seu novo papel de participante, o espectador “aprende o seu desligamento com tudo que é fixo e morto e isso é o começo de uma aventura ética de se identificar à vida e não a um plano fixo que fixe a vida em uma representação” (CLARK, 1998, p. 123). É o projeto de fusão das esferas da arte e da vida, teorizado por Mondrian em seus escritos.

O quadro de Piet Mondrian que está exposto na galeria do museu em contraponto às obras das artistas brasileiras é *Broadway Boogie Woogie* (1942-43), pertencente, portanto, à última fase do pintor nos anos em Nova Iorque. As últimas telas produzidas por ele são consideradas menos ortodoxas e o artista permite-se apartar de alguns dogmas do período neoplástico das décadas de 1920 e 1930. Como bem observou Yve-Alain Bois (1994), os anos

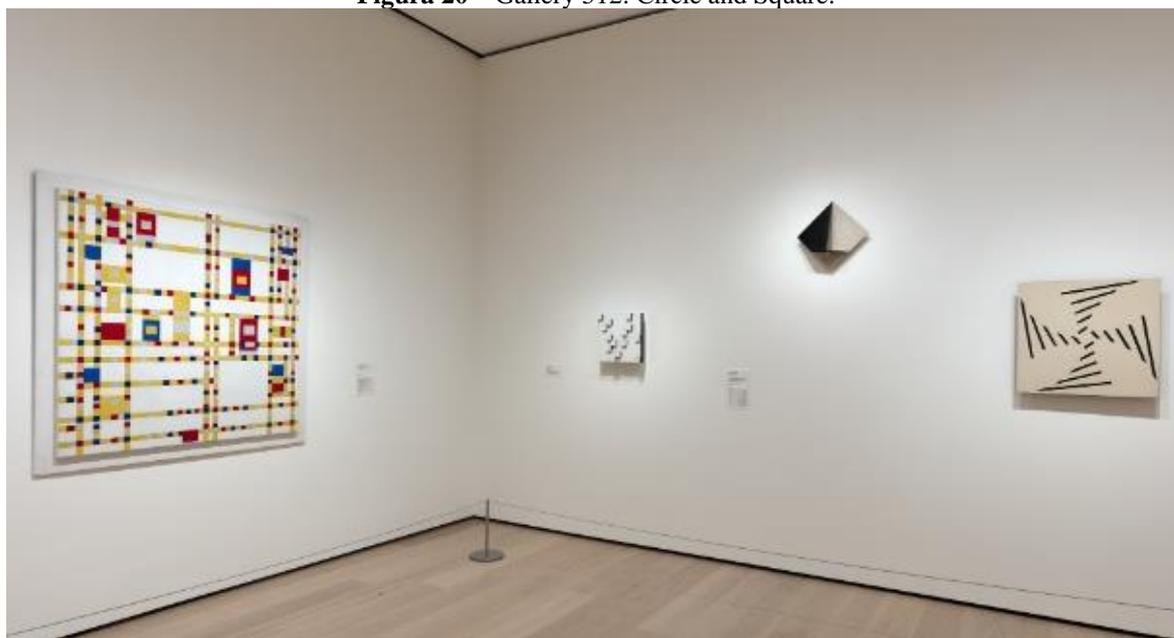
⁴⁰ Al articular los planos de color, estrictamente proporcionados y combinados, Madí proyecta la pintura más allá de la fórmula antigua donde se encerraba el pretendido planismo del neoplasticismo, no-objetivismo, constructivismo y otras escuelas de arte concreto en general.

⁴¹ Documento original disponível em: <https://icaamobile.mfah.yourcultureconnect.com/e/cut-out-structures/gyula-kosiceclippings-por-una-invencion-madica-madi-destruye-el-tabu-del-cuadro-la-pintura-madi-sheet-from-portfolio>. Acesso em 22 de abr. de 2023.

finais apontam para uma verdadeira libertação da cor e do ritmo, o que foi amplamente celebrado pela crítica.

E desta libertação vem *Victory Boogie Woogie*, esta que é muito apropriadamente considerada uma obra-chave, na qual São Jorge finalmente mata seu dragão. Não há mais nenhuma superfície estável: mesmo os grandes blocos centrais de branco, que logicamente poderiam ser vistos como um fundo, parecem estar situados acima dos limites dos planos de cores. (BOIS, 1994, p. 361, tradução nossa)⁴²

Figura 20 – Gallery 512: Circle and Square.



Fonte: MoMA, Nova Iorque.

O diálogo entre a obra de Mondrian, Torres-García e os artistas do movimento *Arte Madí* aparece na parede oposta da galeria. O quadro de Mondrian que está exposto é *Composition in White, Black and Red* (1936), a mesma tela reproduzida na edição única da revista *Arturo* (1944), publicada em Buenos Aires poucos meses após o falecimento do artista. A publicação, considerada um marco introdutório da corrente abstrata geométrica rioplatense, utilizou a imagem do quadro do pintor holandês para ilustrar o artigo de Rhod Rothfuss com a solução do “*marco recortado*” e, portanto, irregular. A justaposição do quadro de Rhod Rothfuss, utilizando o “*marco recortado*”, com a tela de Mondrian claramente sugere uma superação do projeto das vanguardas europeias. Ainda que fazendo uso de uma outra tela de

⁴² And from this liberation comes *Victory Boogie Woogie*, this very aptly named key work, in which Saint George finally slays his dragon. There is no longer any stable surface: even the large central blocks of white, which could logically be seen as a ground, seem to be situated above the bordering colour planes.

Rothfuss, mesmo porque a que foi reproduzida na publicação encontra-se desaparecida, a Galeria 512 reproduz em sua parede um confronto de imagens que remete à revista *Arturo*.

Figura 21 – Piet Mondrian, *Composition in White, Black and Red*, 1936. Óleo s tela, 102.2 x 104.1 cm.
Figura 22 – Rhod Rothfuss, *Yellow Quadrangle*, 1955. Alquídicó e guache, 37 x 33 cm.



Fonte: MoMA, Nova Iorque.

Figura 23 – Gallery 512: Circle and Square.



Fonte: MoMA, Nova Iorque.

Sustentada por um pedestal no espaço entre o quadro de Mondrian e Rhod Rothfuss está uma escultura⁴³ da artista argentina Yente (Eugenia Crenocivh – 1905-1990) de 1946. A artista foi uma das pioneiras do abstracionismo geométrico argentino, tendo atuado tanto no movimento *Arte Madí* quanto na *Asociación Arte Concreto-Invención*. Outro pintor argentino presente com uma obra⁴⁴ na mesma parede, ao lado do quadro de Rothfuss, é o argentino Alfredo Hlito (1923-1993), cofundador da *Asociación Arte Concreto-Invención* e signatário do *Manifiesto Invencionista* no ano de 1946.

Das nove obras de artistas latino-americanos que estão presentes na sala, sete delas são provenientes da coleção Patricia Phelps de Cisneros. Como discute Yacy-Ara Froner (2015), as instituições geradas pelo capital financeiro conduziram a “um novo formato de colecionismo particular que sai da esfera do privado e passa ao domínio público” (FRONER, 2015, p. 170). A constituição das fundações ligadas às coleções privadas é marcada pela presença da lógica financeira que se alia sobretudo à arte que envolve os princípios de modernidade e que reitera um discurso de progresso e desenvolvimento. O MoMA foi beneficiário de duas grandes doações realizadas pela fundação dos Phelps de Cisneros. A primeira delas, em 2016, com o aporte de cento e duas obras, sessenta e quatro de artistas brasileiros, no que o museu considerou à época uma doação “sem precedentes”, a maior já recebida até então. Somadas também quarenta obras que foram doadas ao longo de um período de 16 anos anteriores a 2016, além de outras noventa obras doadas ao museu no ano de 2018, pelo menos duzentas e trinta e duas obras atualmente no acervo de arte latino-americana da instituição são originárias da coleção Patricia Phelps de Cisneros. Há de se notar que as doações de obras de artistas latino-americanos para grandes museus da Europa e dos Estados Unidos coincidem com um momento de sistemática internacionalização da arte produzida no continente, além de uma valorização monetária das obras desses artistas no mercado de arte global.

A reiteração do discurso expográfico que concatena o abstracionismo latino-americano com o neoplasticismo é verificável em outros museus euro-estadunidense-centrados. É o caso da sala *A view from São Paulo: Abstraction and Society*, em exibição no Tate Modern, em Londres. Com curadoria de Matthew Gale, a galeria se propõe a decifrar as origens para a “invenção de uma nova sociedade”, a partir da I Bienal, de 1951, e da influência exercida

⁴³ Yente (Eugenia Crenocivh), *Object*. 1946. Madeira pintada, 23 × 27 × 13 cm.

⁴⁴ Alfredo Hlito, *Curves and Straight Series*. 1948. Óleo s tela, 70.5 × 70.5 cm.

pelos artistas europeus da primeira metade do século XX. O texto curatorial destaca a abordagem rigorosa da arte geométrica que, aliada a um idealismo político, tinha o projeto da mudança social através da negação do passado.

A sala confronta obras como *Composition C (No.III) with Red, Yellow and Blue* (1935), de Piet Mondrian, *Dynamic Suprematism* (1915-16), de Kazimir Malevich e *No. 98 2478 Red/135 Green* (1936), de Georges Vantongerloo, com obras dos neoconcretos Lygia Clark (onze obras) e Hélio Oiticica (três obras), além de uma tela de Carmelo Arden Quin (1913-2010), fundador do *Arte Madí*.⁴⁵

O *Kunstmuseum Wolfsburg*, na Alemanha, inaugurou em 11 de março de 2023 a exposição *Re-inventing Piet. Mondrian and the consequences*⁴⁶. Com projeto curatorial de Andreas Beutin, a mostra enfatiza a recepção da obra de Piet Mondrian nas gerações posteriores de artistas através de procedimentos construtivos, adaptativos ou citacional. Lygia Clark está representada na exposição com a obra *Arquitetura Fantástica*, da série *Bichos* (1963). Como se percebe, essas exposições corroboraram para a estruturação de uma versão da história que correlaciona o neoconcretismo brasileiro e invencionismo portenho com as vanguardas europeias e seus artistas, principalmente a partir da influência do *De Stijl*.

Como foi discutido, os projetos curatoriais dos museus operam através de uma moeda de duas faces, todo processo de inclusão e construção de narrativas apreende, como efeito, na exclusão e no apagamento de outros textos. Em geral, as alocações referentes ao “outro” são contadas pela ótica do “eu”, perpetuando um mesmo discurso que é sistematicamente propagado.

No que tange às referências à Piet Mondrian nos movimentos concretos latino-americanos dos anos de 1940 e 1950, esse processo ocorre inicialmente de dentro para fora, uma vez que os primeiros registros que reivindicam uma continuidade e superação das vanguardas da década de 1920 partem dos próprios artistas. Os museus e a crítica de arte, no entanto, muitas vezes se restringem a rememorar essa narrativa única e restritiva, contando a

⁴⁵ As obras desses artistas expostas na sala são: Lygia Clark: *Obra Mole* (1964); *Bicho de bolso* (1966); oito *Estruturas de Caixas de Fósforo* (1964); *The Acrobat's Structures* (1964). Hélio Oiticica: *Parangolé P11 Capa 7* (1966); *B30 Bólido Caixa 17 variação do B1 caixa poema* (1965-1966); *Bandeira “Seja Marginal, Seja Herói”* (1968). Carmelo Arden Quin: *Carres* (1951).

⁴⁶ O período de exibição de *Re-inventing Piet. Mondrian and the consequences* foi de 11 de março a 16 de julho de 2023.

história pelo mesmo viés, como é o caso da Galeria 512 atualmente em exposição no MoMA em Nova Iorque.

Figura 24 – Foto panorâmica da mostra “*Re-inventing Piet. Mondrian and the consequences*”.



Fonte: Kunstmuseum Wolfsburg. Foto: Marek Kruszewski.

Figura 25 – Lygia Clark. *Arquitetura fantástica*, da série *Bichos*, em exibição na mostra “*Re-inventing Piet. Mondrian and the consequences*”.



Fonte: Kunstmuseum Wolfsburg.



CAPÍTULO 2

**Reverberação e dissociação de
Piet Mondrian em Lygia Clark**

3 REVERBERAÇÃO E DISSOCIAÇÃO DE PIET MONDRIAN EM LYGIA CLARK

3.1 A teoria modernista de Greenberg e a planaridade em Lygia Clark e Mondrian

Arthur Danto (1924-2013) considera Clement Greenberg (1909-1994) o mais importante crítico da modernidade deslocada do eixo europeu, responsável, em grande medida, pelo desenvolvimento dos fundamentos formalistas aplicados à produção pictórica e pela estruturação do pensamento estético do século XX. Danto (2006) destaca em sua análise as heranças do pensamento de Immanuel Kant (1724-1804) utilizado por Greenberg para fundamentar sua teoria modernista. O legado de Kant na obra de Greenberg é explicitamente apontado pelo próprio no célebre artigo “Pintura Modernista”, de 1960, em que o crítico exalta o filósofo como o primeiro dos modernistas por ter utilizado a própria lógica para estabelecer os limites da lógica como disciplina. A teoria modernista postulada por Greenberg é sustentada em grande parte pelo conceito da autocrítica, em que os métodos característicos das disciplinas são utilizados não para levar à subversão, mas com o intuito de fortificá-las⁴⁷.

Ao indicar Greenberg como um crítico de arte de precedência kantiana, Danto não deixa de demonstrar certo tom crítico no qual “o elogio aponta uma discordância” (SÜSSEKIND, 2014, p. 350). A obra de Danto procura justamente preencher algumas lacunas deixadas pela teoria normativa de Greenberg, em que os movimentos artísticos posteriores à década de 1960, e mesmo obras anteriores como a de Marcel Duchamp (1887-1968), foram sumariamente ignorados ou tiveram sua relevância atenuada.

A autocrítica, proclamada por Greenberg como o grande triunfo do modernismo, parte do conceito kantiano da crítica da razão especulativa, em que os meios do conhecimento, se aplicados ao próprio conhecimento, empreendem o uso da razão. Sússekind (2014) destaca uma proposta de revolução metafísica, “uma ruptura com o pressuposto de que o conhecimento é definido por objetos para, invertendo o eixo que orienta o senso comum, partir da admissão de que os objetos são definidos pelo conhecimento” (SÜSSEKIND, 2014, p. 354).

⁴⁷ No artigo de Greenberg é utilizado o termo “to entrench”. Dominique Chateau, tradutor da segunda versão para o francês do texto, chamou a atenção para o uso de uma linguagem militar/militante que dá o tom dos escritos de Greenberg, pelo qual ele será futuramente criticado.

Para Danto (2006), a distinção entre o campo estético e o campo prático, em Kant, está presente no princípio do prazer desinteressado atrelado ao juízo de gosto. Süsskind (2014) explicita o modo pelo qual Greenberg faz uso simplificado do juízo de gosto de Kant para sustentar uma concepção de “qualidade” aplicada às produções pictóricas.

Não estava em jogo pensar o que era arte, mas separar a arte boa, de qualidade, da arte ruim, com base no gosto apurado do crítico. E a pintura constituía, nessa perspectiva, o gênero mais tradicional e mais puro da criação de objetos voltados para a contemplação. A finalidade ou a função da obra era reduzida, assim, ao prazer que ela era capaz de despertar em função das características de elaboração e composição que levavam adiante a evolução artística da pintura. (SÜSSEKIND, 2014, p. 356)

A origem do “desvio” da tradição figurativa é apontada por Greenberg como proveniente dos trabalhos de Édouard Manet (1832-1883), seguido pelos impressionistas e por Paul Cézanne (1839-1906). A natureza bidimensional das superfícies planas passa a ser vista como um fator positivo que não precisa ser ocultada pelos artistas através de um processo ilusionista de tridimensionalidade. A crise da representação realista, tal como em Kant, abandona o objeto como meio para se alcançar o conhecimento. Sem a necessidade de uma imitação da realidade, a arte toma consciência dos seus próprios procedimentos e começa a explorá-los. As características da tela, as propriedades das tintas e do suporte são reveladas ao fruidor sem pudor.

Em um texto anterior, de 1940, Clement Greenberg já discutia a questão da pureza em arte, sinalizando o cerne do debate pelo qual sua teoria crítica ficaria conhecida posteriormente. Em “Rumo a um mais novo Laocoonte”, Greenberg utiliza a perspectiva histórica para demonstrar as condições sociais e circunstanciais da época que contribuíram para que emergisse o fenômeno da arte abstrata.

Como argumenta o crítico, no século XIX, a teoria da arte romântica estimulava a expressão imediata do caráter e sentimento do artista, mesmo que implicasse na ocultação do meio e “escapando” dos problemas próprios de uma arte para buscar “refúgio nos efeitos de outra” (GREENBERG, 1997, p. 48). A revolução romântica é, por excelência, do campo da temática, se respaldando na literatura como inspiração e sustentáculo. A vanguarda que sucede o romantismo tem a indigência de encontrar “formas culturais novas”, com o efeito de autopreservar a arte, dando maior ênfase na forma e abdicando de sua vertente narrativa.

A música, com a vantagem de ser uma arte “abstrata” e de “pura forma”, conseguia transmitir sensações através de sua autossuficiência e distinção sobre o físico. As demais artes

passam a se espelhar nesse fenômeno sensorial da música para buscar princípios que estivessem nas cercanias de suas “legítimas fronteiras”, o que implicava na rendição e “aceitação voluntária” das limitações do meio de cada arte específica (GREENBERG, 1997, p. 53).

As cores primárias, as cores “instintivas”, fáceis, substituem os tons e a tonalidade. A linha, que é um dos elementos mais abstratos da pintura, visto que jamais é encontrada na natureza como definição de contornos, retorna à pintura a óleo como a terceira cor entre duas outras áreas de cor. Sob a influência do formato quadrado das telas, as formas tendem a se tornar geométricas – e simplificadas, porque a simplificação também é uma parte da adaptação instintiva do meio. Mais importante que tudo, porém, o próprio plano da pintura fica cada vez mais raro, achatando-se e comprimindo os planos fictícios de profundidade até que eles se encontrem como um só no plano real e material que é a verdadeira (*actual*) superfície da tela. (GREENBERG, 1997, p. 56)

Greenberg constata posteriormente em sua teoria modernista que a única característica exclusiva da arte pictórica é a planaridade. Os limites impostos pela natureza da pintura serão considerados pelos artistas na virada do século XIX para o século XX como uma condição a ser investigada, missão primeira do pintor modernista. Caberá a cada arte em particular eliminar os elementos “importados” e partilhados com outras formas de expressão. No caso da pintura, as dramatizações e narrativas da linhagem literária deverão ser suprimidas, bem como as características escultóricas de volume e tridimensionalidade.

Em sua teoria modernista de 1960, Greenberg desenvolve uma fundamentação teórica que tem por objetivo inserir a arte de vanguarda na linha evolutiva da tradição pictórica. Os argumentos utilizados pelo crítico em seu artigo não eram exatamente novos, inclusive em sua obra. Além do já citado “Rumo a um mais novo Laocoonte”, no texto “Arte abstrata”, publicado em 1944, os princípios de sua argumentação já estavam presentes, ao traçar uma linha contínua na História da Arte, do período bizantino à abstração moderna.

Greenberg identifica duas revoluções na pintura ocidental ao longo de sua perspectiva histórica. A primeira se dá durante o Renascimento, através da sucessão da planaridade, presente no gótico e no bizantino, pela tridimensionalidade e pelo uso da perspectiva. A mudança nas configurações econômicas e sociais no final da Idade Média acarretaram uma nova consciência de espaço, na qual “a principal missão do homem na Terra é a conquista de seu meio ambiente” (GREENBERG, 1997, p. 61).

No caso da pintura, à concretude bidimensional do seu meio é acrescida uma percepção de profundidade e volume, aliada a uma narrativa dramático-decorativa e aos fundamentos da

vertente neoplatônica da academia de Florença. Giotto di Bondone (1266-1337) é considerado o primeiro pintor a conciliar em seus murais uma síntese de formas naturalistas dotadas de volume e dramaticidade que conduziam a um espaço tridimensional. No século XV, com o advento da pintura a óleo e suas múltiplas camadas translúcidas, o problema da ilusão da terceira dimensão é finalmente equacionado. A tela passa a funcionar como uma superfície transparente, uma espécie de “janela” aberta para uma realidade ficcional, repleta de figuras cuja modelagem se aproximavam excessivamente da escultura.

É no período do Alto Renascimento, na virada do século XV para o século XVI, que grandes mestres da pintura como Andrea del Verrocchio (1435-1488), Domenico Guirlandaio (1448-1494), Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Rafael Sanzio (1483-1520), Giorgione Barbarelli (1477-1510) e Ticiano Vecellio (1488-1576) atingem um nível de consistência “estrutural, tonal e decorativa na pintura tridimensional” (GREENBERG, 1997, p. 62). Como destaca Greenberg, a pintura sacrificou demasiadamente as qualidades inerentes ao seu meio e às suas condições físicas para que pudesse proporcionar o efeito ilusionista pretendido.

A segunda revolução na pintura demonstrada por Greenberg se estrutura no decorrer do século XIX, com a consciência de que as certezas estavam diretamente relacionadas aos fatos comprovados. A arte se aproxima do método científico e as soluções encontradas pelos artistas passam a ser direcionadas pela experiência visual, resolvidas em seus próprios termos. Greenberg (1997) ressalta que a convergência entre arte e ciência, apesar de acidental, configura uma tendência cultural do período, marcado pela consciência e pelos avanços científicos. O crítico compreende a plena expressão da autocrítica kantiana nos modelos da ciência, mais do que na filosofia. Portanto, é compreensível que a teoria formulada pelo crítico se ancora-se na tese de que as atividades artísticas devessem ser exercidas “com segurança” dentro do seu próprio território, banindo tudo o que estivesse presente em outro suporte. Nas palavras de Greenberg, ao se voltar para seus elementos intrínsecos, a arte se tornaria “pura” e seria justamente essa “pureza” que garantiria os seus padrões de qualidade.

A mudança de rumo na arte pictórica iniciada em Gustave Courbet (1819-1877) e Manet ganha pleno corpo nos quadros dos pintores impressionistas. O positivismo científico dessa geração de artistas conduz a uma reprodução de tal modo fiel à natureza e aos seus efeitos de luz que desestrutura os dogmas da pintura figurativa praticados pela academia. Rosalind

Krauss (2002) destaca que desde o princípio, ao trocar o ateliê pelo *plein air* do mundo exterior, os impressionistas ambicionavam a potencialização do realismo em suas obras. Sobre a fragmentação da ilusão pictórica, Emile Zola (apud KRAUSS, 2002, p. 64), enfatiza a redução dos contornos da imagem ao se confrontarem com os componentes concretos do quadro: depósitos de pigmentos, espessas camadas de tintas, pinceladas e manchas brancas da própria tela. As particularidades do ambiente externo ao ateliê e a aproximação do sujeito gerou uma visão estética própria, de caráter plano, que tentava traduzir a refração da luz no olho humano.

O advento da fotografia também influenciou o estabelecimento da nova estética pictórica. Se o meio fotográfico facilmente solucionava o problema da mimésis com o real, a pintura, por sua vez, estaria desobrigada a seguir padrões estritamente naturalistas aceitos desde o Renascimento. Para além do sentido da visão, as experiências relacionadas ao movimento e ao tato também contribuem para o alcance da sensação de tridimensionalidade. A visão, segregada das outras percepções humanas, se relaciona mais diretamente com o discernimento das cores. A interpretação anti idealista dos impressionistas para essas novas descobertas foi de que a experiência visual deveria ser bidimensional, assumindo literalmente a superfície plana como intrínseca à pintura.

Maria de Fátima Couto (2004) pondera que reconhecer o valor de Greenberg para a consolidação do pensamento modernista não significa em uma submissão irrestrita, sem o advento crítico. A pesquisadora enfatiza que a teoria modernista seria uma explicação possível, mas não a única. Para Couto, ao definir um critério do que seria considerada a “boa arte” moderna, sustentada pela “missão” que Greenberg atribui a esses artistas, necessariamente os trabalhos em arte visual deveriam passar pelo problema da volta à planaridade. Consequentemente, estariam excluídos da arte de vanguarda todos os pintores do período cuja obra não tinha a questão da bidimensionalidade como ponto central. A exclusão mais célebre é a de Marcel Duchamp e do grupo *Dadá*, mas outros artistas ligados ao minimalismo e à arte conceitual também estariam de fora.

A concepção evolutiva e linear da história da arte presente no pensamento greenberguiano explica com precisão o surgimento do expressionismo abstrato nos Estados Unidos. Hoje, como explicita Couto (2004), existe um entendimento de que a teoria de Greenberg atuasse de forma partidária e em prol da consolidação norte-americana como centro das artes após a Segunda Guerra Mundial, em substituição à Europa.

O historiador e crítico de arte Yve-Alain Bois é considerado por muitos pesquisadores como um neo-formalista, na medida em que defende uma crítica de arte em que não se pode separar forma e conteúdo ao analisar os artistas e suas obras. Para Bois (1997), a partir de 1975 foi instaurada uma “chantagem antiformalista”, que buscava negar as bases da epistemologia de Greenberg que já não despertava interesse devido ao seu caráter reacionário e partidário. Greenberg nesse período é inclusive acusado de corrupção e conluio com o mercado de arte, com suspeitas de beneficiar artistas e galerias.

A crítica defendida por Yve-Alain Bois, que foi aluno de Roland Barthes (1915-1980), é de vertente estruturalista e busca uma espécie de “reabilitação” do formalismo. No entanto, o modelo defendido não é propriamente o de Greenberg, mas sim o de Alois Riegl (1858-1905), além do formalismo russo de Yury Tinianov (1894-1943) e Roman Jakobson (1896-1982). Para Bois (1997) os discursos dominantes na história da arte no início do século XXI seguem prioritariamente três vertentes: a iconologia de Erwin Panofsky (1892-1968), o discurso político-social e a psicocrítica. Segundo Bois (2006), em entrevista a Jane de Almeida, “não se podem separar conteúdo e forma (...). A forma sempre carrega um significado, e o significado mais profundo, ou mais importante, está sempre no nível da forma, não no nível do referente ou do conteúdo iconológico” (BOIS, 2006, p. 244).

Yve-Alain Bois possui grande afinidade com os artistas que serão analisados a seguir dentro de uma perspectividade da teoria modernista e do conceito de planaridade. Bois possui livros publicados sobre a obra de Piet Mondrian, além de ter sido curador da retrospectiva do pintor holandês no MoMA, em Nova Iorque, no ano de 1994. O crítico conheceu Lygia Clark, em Paris, na década de 1960, quando ainda era um adolescente interessado em artes. Conviveu diariamente e trocou cartas com a artista brasileira nos últimos anos de sua adolescência e início da vida adulta, o que foi de fundamental importância para sua formação artística.

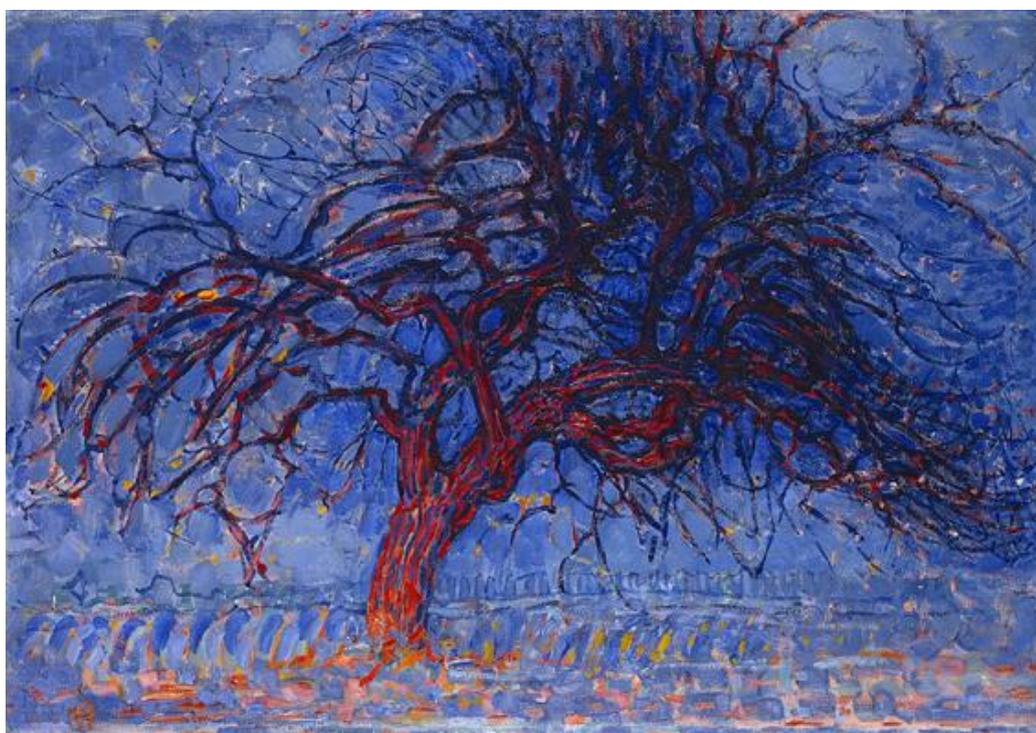
A pintura de Piet Mondrian (1872-1944) passou por um processo de pesquisa e experimentação até chegar ao estilo abstrato/neoplástico pelo qual é mais reconhecido atualmente. Nos primeiros anos de sua produção artística, na última década do século XIX, Mondrian apresentava uma obra condizente com os preceitos naturalista/figurativo, seguindo os padrões aprendidos durante os anos de formação na Academia de Belas Artes de Amsterdã. As primeiras telas do artista tinham temática predominante de paisagens e naturezas-mortas,

com linhas sóbrias e rigorosas, tal como preconizado pelos moldes acadêmicos, porém pouco prometedoras.

De família calvinista, educado sob rigorosos princípios morais, Mondrian se aproxima aos 36 anos de idade de um grupo de artistas com tendências teosóficas, concentrado principalmente na figura do pintor Jan Toorop (1858-1928). O caráter místico e transcendental nunca mais saíria de sua obra. Já no encontro com esse grupo de artistas, suas telas passam a imprimir traços com tendências ao fauvismo e ao impressionismo.

O caminho de transição ao abstrato parece ser mais facilmente identificável na série *Árvores* que começa a ser produzida em 1908. A primeira tela com a temática, mesmo já utilizando traços expressivos, ainda é percebida como figurativa. Nos próximos quatro anos Mondrian reproduz de forma exaustiva a árvore, eliminando tudo o que não fosse estritamente necessário à forma, até alcançar, em 1912, uma estrutura linear e esquelética. “O tronco passou a ser só um eixo vertical e os ramos um entrelaçado de linhas horizontais, quebradas e repetidas. Era já um prenúncio do elemento fundamental da doutrina do neoplasticismo (...)” (ELGAR, 1973, p. 39).

Figura 26 – Piet Mondrian, *Árvore vermelha*. 1909-1910. Óleo s/ tela, 70 x 99cm.



Fonte: Museu Municipal de Haia, Holanda.

Figura 27 – Piet Mondrian, *Macieira em Flor*. 1912. Óleo s tela, 78 x 106cm.



Fonte: Museu Municipal de Haia, Holanda.

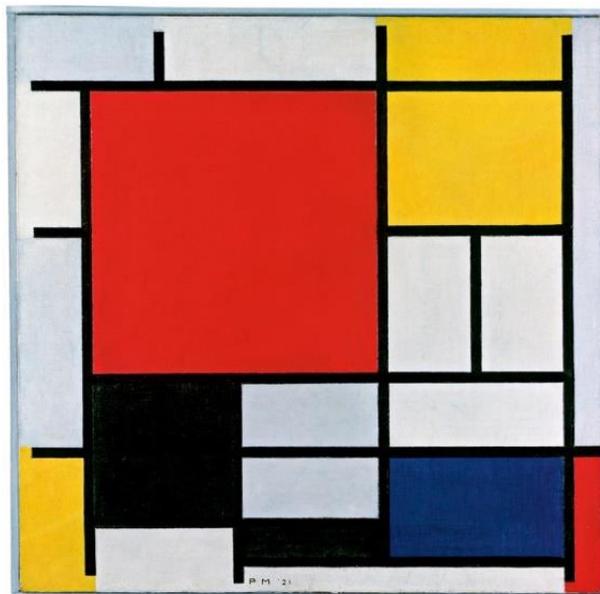
Como pontua Schapiro (2001), as obras realizadas durante esse período de transição, pouco antes de aderir ao cubismo, já prenunciam as formas geométricas, mas não a assimetria e o caráter aberto que se verá a seguir. Foi depois de se mudar para Paris e após o impacto causado pelos quadros de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) que passa a dar maior importância à ideia e ao objeto, subordinando as linhas e cores à superfície e à divisão do espaço.

Em 1914, ao retornar à Holanda para visitar o pai que se encontrava doente, Mondrian é impedido de retornar a Paris com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Entre os anos de 1914 e 1919, em que permanece em seu país natal, se aproxima do pintor Theo van Doesburg (1883-1931) com quem funda, em 1917, a revista *De Stijl*. Nos textos publicados nas páginas da revista, Mondrian teoriza os princípios do estilo neoplástico, fruto de suas investigações em artes e baseado nas convicções teosóficas com que teve contato no início de sua carreira.

Um dos pontos centrais em sua obra artística e teórica é a harmonização entre as instâncias da arte e vida, buscando um equilíbrio universal que gradativamente ocasionaria a anulação da figura do artista tal qual a concebemos. Para Mondrian, a abstração representava as relações puras, livres da representação mimética das formas da natureza. O pintor utiliza em seus quadros o equilíbrio assimétrico, proporcionado pela tensão entre as forças contrastantes. Para ele, somente através da negação das formas naturais seria possível alcançar uma arte pura baseada nas relações das linhas ortogonais e dos tons primários. A “verdadeira beleza”,

derivada desses elementos construtivos, seria a manifestação do universal, presente em todas as coisas.

Figura 28 – Piet Mondrian, Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul. 1921. Óleo s tela, 59,5 x 59,5cm.



Fonte: Museu Escher, Haia, Holanda.

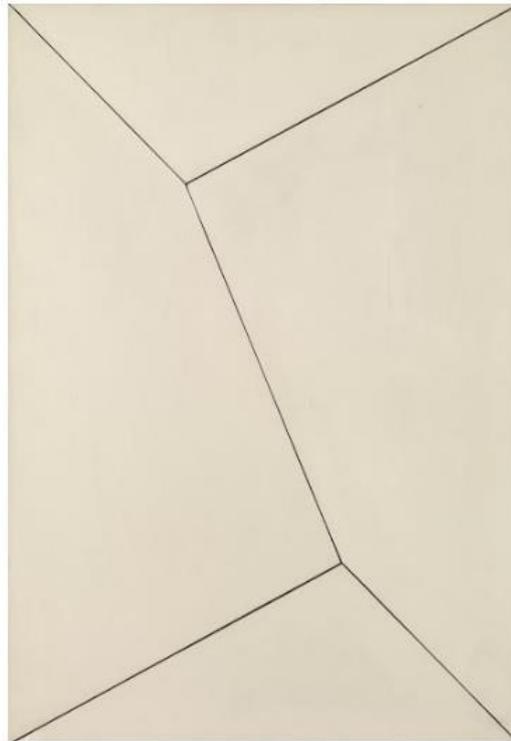
Em um ensaio escrito em 1926, o artista promulga os princípios que regem o novo estilo, sendo o primeiro deles relativo à importância do meio plástico se ater à superfície plana e à grade retangular, formada por ângulos retos e constituída das cores primárias (vermelho, azul e amarelo), além das não-cores (branco, preto e cinza). Para Greenberg, ao contrário do que preconizava Kandinsky e Mondrian, o não-figurativo “não se afirmou como um momento absolutamente necessário na autocrítica da arte pictórica”, o que havia mudado certamente era a representação do tipo de espaço ocupado pelos objetos, com o fim da ilusão perspectiva. Ainda a respeito de Mondrian, no artigo “Pintura Modernista”, o crítico destaca o holandês como sendo uma exceção à regra entre os pintores modernistas que chegaram à bidimensionalidade de forma espontânea, através da prática. Mondrian é um desvio por ter empreendido um programa com ideias rígidas e amplamente teorizadas em seus escritos.

Retomar essas questões pontuadas pela crítica artística greenberguiana, no contexto latino-americano, decorre de um distanciamento histórico que nos permite compreender um

sistema de visualidades compartilhadas, principalmente, a partir do deslocamento dos atores no pós-guerra.

A planaridade na produção pictórica foi alvo também de extensa investigação de Lygia Clark. O período que compreende as exposições inaugurais realizadas em 1952, a precursora, realizada na *Galerie de l'Institut Endoplastique*, em Paris, seguida pela do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, até a concepção dos *Bichos*, em 1960, é marcado pela pesquisa do plano e da superfície. As telas produzidas na década de 1950 buscam superar a égide da representação como mimésis da realidade, rejeitando a perspectiva renascentista e os resíduos representativos.

Figura 29 – Lygia Clark, Planos em Superfície Modulada nº 1. 1957.
Tinta industrial sobre madeira, 87 x 59,8cm.



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.

Clark registrou ostensivamente em seus diários e cadernos todas as etapas de sua pesquisa artística, destacando suas observações e os efeitos obtidos no decorrer do processo. No diário de 1957, a artista registra:

No desenho preliminar, a realização muda completamente de características, pois jamais se poderá fixar um esquema dentro de um espaço materializado que será um plano. (...) A superfície é tida como bidimensional, mas isto é uma convenção. Neste caso, a superfície serve como um campo espacial pré-concebido, não existindo na realidade (é um campo morto). (CLARK, 1957, n.p)

É interessante observar que no ano em que faz essas anotações, Lygia Clark já estava em pleno desenvolvimento da série *Planos em Superfície Modulada*. Já tendo, pois, abandonado a tela de tecido, que se rompeu na época de *Quebra da moldura* (1954), o problema da artista agora já não era a relação figura/fundo, própria da primeira geração de artistas abstratos, interessados em romper com o cânone representativo na pintura. Clark se voltava nesse momento às possibilidades da criação das próprias superfícies, confeccionadas a partir de compensados de madeira. Como destaca Paulo Herkenhoff (1999), “a superfície da obra não mais corresponderá a uma operação de pintura de cavalete, ou ao jogo de aparências, nem se reorganizará com planos surgidos do desenho ou da pintura” (HERKENOFF, 1999, n.p). De fato, Lygia havia descoberto uma fresta do mundo real, proveniente do encontro de dois planos, à qual deu o nome de “linha orgânica”. A artista passa então a construir suas próprias superfícies com o recurso dessa divisão de espaços, abolindo a linha gráfica da tinta traçada na tela. Os planos apresentados pela artista agora incorporam uma fresta que é ocupada pelo ar do espaço exterior, logo estão dotados de organicidade e de vida.

Após esgotar as possibilidades da bidimensionalidade em seu trabalho, Lygia decreta a “morte do plano”. A obra começa a criar um corpo em direção à espacialidade tridimensional, como se nota em *Casulo* (1959) e, posteriormente nas esculturas *Bichos* (1960-1964). A partir de meados da década de 1960, a trajetória artística de Lygia Clark toma novos rumos, adentra na pesquisa da desmaterialização do objeto, em busca da fantasmática do corpo e das experiências sensoriais.

No contexto do continente americano, os movimentos e as poéticas individuais descoladas do academicismo ou das linguagens europeias nascem simultaneamente ao pensamento crítico. De acordo com Froner:

Nesse contexto singular temporal e territorial, observa-se a mudança de uma arte “naturalista” ou “social-realista” em distintos espaços geográficos do continente americano entre as décadas de 1940 e 1960 (HARRIS, 1996), como os movimentos *Arte Concreto-Invención*, *Madí* e *Perceptismo*, na Argentina; o Expressionismo Abstrato e o Minimalismo norte-americanos; e os movimentos Concreto e Neoconcreto brasileiros. De que forma e em qual medida os interesses e os processos artísticos deslocados convergem, considerando as relações entre as proposições

plásticas, o uso de novos materiais e as experimentações técnicas? (...) Estas são questões de base para compreendermos a forma como o meio teórico-crítico vem acessando as obras produzidas no período. Não é nossa intenção responder estas questões neste momento, mas percebê-las fundamentais nos processos de aproximação das obras estudadas. (FRONER, 2018, p. 286-287)

3.2 Mondrian: vida-como-arte / ambiente-como-arte

O texto de “O Neoplasticismo na Pintura” concentra os alicerces da teoria da “nova plástica” desenvolvida por Piet Mondrian, após a sua experiência Cubista, e que seriam aplicados com rigor em sua produção pictórica nas décadas de 1920 e 1930. O que hoje compõe o artigo completo, foi inicialmente publicado em capítulos na revista *De Stijl*, fundada em conjunto com o pintor Theo van Doesburg e cujo primeiro número é editado na Holanda em outubro de 1917. Ao longo dos anos de 1917 e 1918, em doze edições da revista, Mondrian publica sistematicamente o mais consistente e conhecido dos seus textos que se divide em onze eixos temáticos e um adento.

Na introdução do texto, é notório que o pintor-teórico busca estabelecer uma conexão direta entre o novo estilo e o surgimento da figura de um homem “verdadeiramente moderno”, cuja vida, nas grandes cidades em que passa a habitar, gradativamente se afasta do “natural” e vai em direção a uma aparência mais abstrata. Para Mondrian, o papel do artista e da arte nesse contexto é essencialmente traduzir a beleza “cósmica”, até então oculta, que seria também universal. Por tanto, ele considera todo tipo de figuração e representação do natural, as formas da natureza tal qual é visível aos olhos humanos, como a manifestação do “individual” que encoberta a expressão plástica universal. Mondrian reconhece na pintura o suporte artístico que estaria menos propício a limitações e na qual a dualidade dos opostos pode ser confrontada através da justaposição na mesma tela. Para ele, a relação primordial estaria justamente na tensão existente na posição antagônica que se expressa através da forma ortogonal, ou seja, perpendicular ao seu plano de projeção e formando um ângulo reto. Essa seria, portanto, a posição equilibrada em que a harmonia se manifestaria através (e apesar) da assimetria.

Conforme argumenta Mondrian, toda pintura, independente do seu estilo histórico e de sua aparência exterior, tem como função primeira a expressão do universal. Assim sendo, por mais que a aparência seja “temporária”, o conteúdo mais íntimo, a essência mais profunda,

visa a um “conteúdo atemporal”. Essa essência atemporal é exatamente o que ele denomina de “universal do estilo”, já à característica externa e transitória da obra ele dá o nome de “individual do estilo”. Nas palavras do holandês, “o estilo no qual o individual estiver mais a serviço do universal será o estilo maior: o estilo em que o conteúdo universal aparecer mais definido plasticamente será o estilo mais puro” (MONDRIAN, 2008, p. 35).

A antítese é uma prerrogativa na obra do pintor e ela pode simbolizar dissonâncias diversas, tais como o interior e o exterior; a matéria e o espírito; o masculino e o feminino. Para ele, na medida em que o universal começa a se impor frente ao particular, a manifestação do abstrato se torna, progressivamente, predominante; as composições serão dotadas de ritmo nas relações de cor e medida que, por conseguinte, garantem proporção e equilíbrio à pintura. Mondrian ensina que o estilo encontrado na natureza está intimamente ligado ao individual, ocultando os princípios da cosmologia geral. Assim sendo, na teoria neoplasticista, a arte deve despir-se da aparência natural das coisas para se conectar diretamente ao tempo e lugar, através do uso dos elementos básicos da pintura: plano, linha e cor:

Ainda que o universal se exprima plasticamente como o absoluto, na linha pela *reta*, na cor pelo *plano* e pelo *puro*, e na relação pelo *equilíbrio*, o universal se revela na natureza apenas como uma *compulsão* ao absoluto – uma tendência para o reto, o plano, o puro, o equilibrado -, e isto por meio da *tensão* da forma (linha), da *planaridade*, da *intensidade*, da *pureza* da cor e da *harmonia* natural. (MONDRIAN, 2008, p. 36)

Em “O Neoplasticismo na pintura”, Mondrian dá ênfase à expressão do *absoluto*, presente na pintura de modo velado ou definitivo. O primeiro se espelha no modo da natureza (*à maneira da natureza*) e no segundo, “mais avançado”, a imagem do exterior é refutada (*à maneira da arte*). Os dois *modus operandi* destacados pelo pintor estão imediatamente correlacionados à expressão plástica do individual e do universal, respectivamente. É importante distinguir que ele compreende a representação naturalista em um nível inferior ao que se pretende recompor (natureza). Por mais que as habilidades do artista estejam primorosamente desenvolvidas, a reprodução sempre estará em um estágio inferior, no nível do individual, um pequeno fragmento da completude universal. Por tanto, a nova arte (Neoplasticismo) ao reduzir a pintura ao seu próprio meio, fez com que a forma e a cor, por si só, se tornassem os meios de expressão que reconduzem a arte ao seu princípio primeiro e essencial.

Mondrian define o Neoplasticismo como um estilo “real-abstrato”, ou seja, um modelo ainda em transição na fronteira entre um “abstrato-absoluto” (universal) e um “real-concreto” (natural). O pintor desenvolve já nesse artigo inicial o conceito de “cor-levada-à-definição” que tornaria possível à pintura expressar-se segundo a lógica da matemática. Essa conceituação implica três dogmas: a cor naturalista deve ser reduzida à cor primária; essa cor deve ser reduzida ao plano; o plano de cor deve estar delimitado, de modo a configurar-se como unidades de planos retangulares.

A respeito da utilização somente das cores primárias (amarelo, azul e vermelho), Mondrian argumenta se tratar de cores básicas e livres do caráter individual e de suas sensações, portanto seriam elas as que mais se aproximariam da “emoção silenciosa do universal”, tudo isso correlacionado ao processo de interiorização da cor que é imanada da matéria exterior, conforme ele explica:

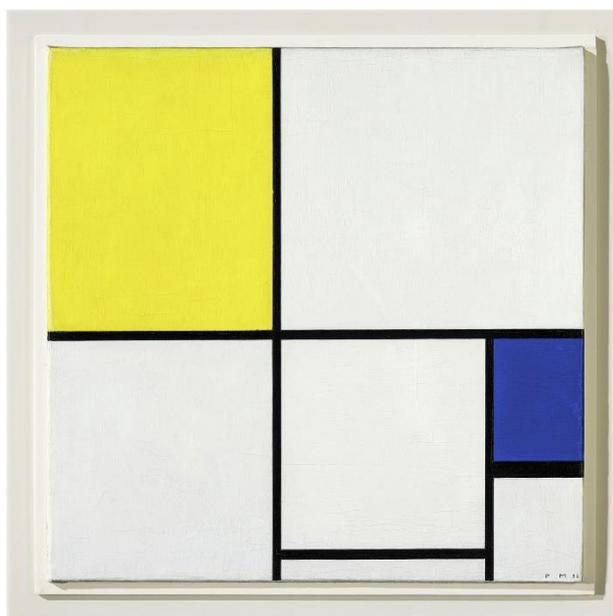
A redução à cor primária leva à interiorização visual da matéria, a uma manifestação mais pura da luz. A matéria, a corporeidade (por causa de sua superfície) faz com que vejamos a luz incolor do sol como cor natural. Esta cor surge, assim, tanto da luz como da superfície, da matéria. Assim, a cor natural é interioridade (luz) em sua aparência mais exterior. Reduzir a cor natural à primária transforma a manifestação mais exterior da cor novamente na mais interior. Se, das três cores primárias, o amarelo e azul são as mais interiores, se o vermelho (o cruzamento do azul e do amarelo) é a mais exterior, então uma pintura apenas em amarelo e azul será mais interior do que outra nas três cores primárias. Contudo, se o futuro próximo ainda está longe dessa interiorização, e como hoje a época da cor natural ainda não foi superada, a pintura real-abstrata dependerá das três cores primárias, complementadas pelo branco, o preto e o cinza. (MONDRIAN, 2008, p. 46)

Os textos de Mondrian aludem reiteradamente a uma “época madura”, portanto futura, em que os princípios do seu projeto plástico poderão ser aplicados em toda sua plenitude e eficácia. O momento presente em que o artista engendra o seu tratado (início do século XX) é considerado um espaço de transição em que a gênese do programa da nova plástica será paulatina e progressivamente absorvida e aproveitada pela sociedade moderna. Os princípios de expansão e limitação, por exemplo, adotados pelo pintor em suas telas, visam diretamente a um posterior alcance espacial, uma corporização ativada pela força primordial. Segundo o pintor, “a forma nasce quando se limita a expansão” (MONDRIAN, 2008, p. 51), daí provem o aspecto identificado nas telas do período mais tradicional do neoplasticismo em que as cores parecem estar confinadas em pequenas unidades com formato retangular ou quadrado. No que para ele, entretanto, não indica aprisionamento, somente delimitação pelas perpendiculares e

por uma relação equilibrada na oposição dos planos de cores. Gooding (2002) ressalta, em sua análise sobre a arte abstrata inserida no panorama dos movimentos da arte moderna, essa tendência do pintor holandês ao espacial:

Mondrian buscou eliminar a ilusão do espaço tridimensional criada pela “janela” da moldura montando diretamente suas telas esticadas numa tábua branca, projetando-as assim no espaço real como objetos cujas bordas, em ângulo reto, claramente definidas, implicam a continuidade das linhas pretas e a dos planos coloridos ou brancos, na infinitude do espaço. (GOODING, 2002, p. 30)

Figura 30 – Piet Mondrian, *Composition with Yellow and Blue*. 1932. Óleo sobre tela e madeira, 55,5 x 55,5cm.



Fonte: Fondation Beyeler, Riehen - Basel, Beyeler Collection.

A espacialidade que Mondrian aspirava para sua pintura está estreitamente relacionada ao modo como o pintor tratou a questão da moldura em seus quadros, principalmente a partir da década de 1930. Como observa Yve-Alain Bois (2009), o pintor buscava o escultural em suas telas, esforçando-se para fazer delas “entidades autônomas”, como um “objeto que as tornará opticamente impenetráveis” (BOIS, 2009, p. 204). Bois associa as molduras das telas do holandês com as esculturas de Harry Holtzman (1917-1987), amigo de Mondrian, para quem o pintor escreve em 1º de junho de 1942:

Dei-lhe algumas anotações para que compreendesse corretamente alguns pontos e expliquei um pouco por que produzira a tela *sobre* a moldura e não *dentro* dela. Em seguida escrevi: “Nas recentes obras tridimensionais de Harry Holtzman vemos que

o ‘quadro’ sai ainda mais da parede e é trazido para o espaço circundante. (MONDRIAN, 1942, apud BOIS, 2009, p. 204)

Figura 31 – Piet Mondrian, Detalhe da posição da tela sobreposta à moldura.



Fonte: De autoria própria.

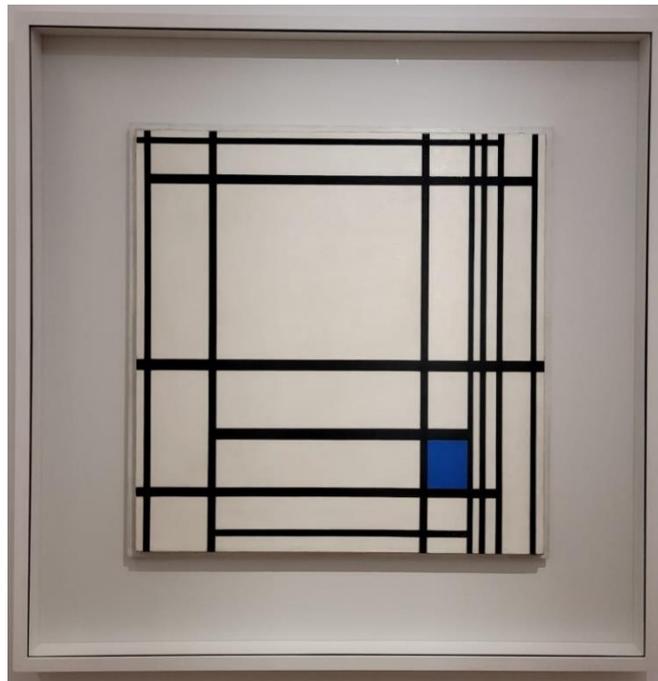
Mondrian considerava o relevo proporcionado pelo arranjo da moldura em suas telas (colocadas sobre a moldura e não dentro dela) uma contribuição autêntica que é introduzida com ineditismo em seu trabalho. Somada à questão da moldura está o problema da autonomia do quadro que é alçado à condição de um objeto real capaz de promover, pela primeira vez, a sensação de que a tela estivesse sendo “empurrada” em direção ao espaço do espectador.

Até onde eu sei, fui o primeiro a trazer a pintura para fora da moldura, em vez de localizá-la dentro dela. Tinha percebido que a pintura funcionava melhor sem a moldura do que com ela, e que a moldura passa a impressão de três dimensões. Como ela transmite ilusão de profundidade, peguei uma moldura de madeira lisa e montei a pintura sobre ela, dando-lhe, desse modo, uma existência mais autêntica. (MONDRIAN, 1942, apud BOIS, 2009, p. 203)

Para Damisch (1993), os pequenos painéis de Mondrian, ao serem expostos nos museus ao redor do mundo em completa ressonância com a poética tradicional da pintura, instauram uma contradição latente. Apresentar a obra do holandês através da mesma semântica outorgada às pinturas anteriores ao cubismo, exercendo, portanto, a função de “quadro”, é o mesmo que intentar contra a mesma lógica que o pintor procurou superar. Como esclarece Damisch,

Mondrian proclamou o fim da “cultura da forma singular” que seria, por meio da gênese da equivalência, projetada e dissolvida no ambiente circundante da “vida”. A pintura e a escultura deixariam, portanto, de ser objetos separados, “caía sob o efeito desse decreto na medida em que correspondia à definição da forma singular, do jeito que ela é produzida por linhas e contida nos limites de um contorno” (DAMISCH, 1993, p. 102). As telas do pintor, alojadas nas paredes do cubo branco dos museus, malogram o poder de integração pretendido pelo pintor. O que resta nesse arranjo são as virtudes da força centrífuga que parece arremeter a composição para fora dos limites do quadro, em decorrência do estilo gráfico e cromático pelos quais o Neoplasticismo ficou conhecido.

Figura 32 – Piet Mondrian, *Composition with lines and color: III*. 1937.
Óleo sobre tela, 80 x 77cm. Kunstmuseum Den Haag.



Fonte: De autoria própria.

A ideia de “projeção” já se impunha de forma veemente na teoria neoplasticista e não há dúvidas, como reitera Damisch, que Mondrian acreditasse que as cores tivessem que ser aplicadas na obra diretamente no lugar de sua exposição. Através de tal procedimento, a pintura poderia atingir não apenas o equilíbrio estático, obtido nos limites do quadro, mas também o equilíbrio dinâmico, tal como “uma matriz em expansão cujas linhas pareceriam prolongar-se

sobre a parede, por meio de um modo de projeção linear que se desenvolveria nas duas dimensões do plano” (DAMISCH, 1993, p. 103).

As telas de Mondrian em formato de losango retângulo, como a tela em exposição na *Gallery 512* do MoMA, firmam o compromisso do pintor, para além da busca por infinitas variações possíveis entre a grade perpendicular e os planos de cores, com a “abertura” do quadro. Schapiro (2001) observou que os quadros do pintor nessa configuração estão “parcialmente encobertos e estendendo-se até um campo imaginário, para além da tela em formato losango” (SCHAPIRO, 2001, p. 31). A interrupção das retas, nas extremidades da tela, sugere um espaço tridimensional que ultrapassa a borda da moldura, induzindo o fruidor a “imaginar um prolongamento similar das outras barras, e sua continuidade para além do quadro” (SHAPIRO, 2001, p.33). Esse fenômeno não se restringe às chamadas “*diamond compositions*”, mesmo em alguns quadros retangulares do pintor há uma indicação de virtualidade para além da tela, como se houvesse um espaço mais amplo em que as formas finalmente se completassem.

Outra temática muito discutida do projeto teórico de Mondrian, afora os aspectos formais das pinturas, é a associação entre vida e arte. Se já no artigo inicial de 1917 o pintor visionava um futuro em que “a unidade geral da vida e da arte não será mais um ideal inatingível” (MONDRIAN, 2008, p. 92), esse prognóstico parece se tornar uma certeza ainda maior em seus textos posteriores. É o caso do artigo “A realização do Neoplasticismo no futuro distante e na arquitetura de hoje”, publicado em 1922, e de “A arquitetura neoplástica do futuro”, de 1925. No primeiro desses, para enfatizar o distanciamento existente entre arte e vida, Mondrian caracteriza a necessidade latente do ser humano de produzir arte como um “refúgio” para que a beleza e a harmonia pudessem existir, já que ela dificilmente seria encontrada em sua plenitude através do ambiente circundante da vida. A partir desse ponto, o holandês passa a conjecturar um “acontecimento” que poderia levar ao surgimento de uma “nova vida” e, por conseguinte, também da “libertação humana” (MONDRIAN, 2009, p. 131). Para tanto, seria necessário que pintura, escultura, artesanias e até mesmo a música se incorporassem em uma grande arquitetura integrada ao ambiente. O “fim” da arte, postulado pelo pintor, englobaria até as artes menos “materiais”, caso não somente da já citada música, mas também da literatura,

teatro e da dança.⁴⁸ A arte, portanto, partindo do natural em direção ao abstrato, da expressão do sentimento para a “pura expressão plástica da harmonia”, conduziria para uma realidade nova em que não seria mais necessária sua existência, já que se manifestaria através da vida. O fim da pintura, segundo a sua poética tradicional, ocorreria imediatamente após o aparecimento de sua essência “determinada”, como averigua Bois:

Mondrian nunca deixou de postular que sua pintura preparava o fim da pintura – sua dissolução na abrangente esfera da vida-como-arte ou do ambiente-como-arte, o que ocorreria assim que a essência da pintura fosse “determinada”. (BOIS, 2009, p. 277)

A teoria sustentada por Mondrian é amparada na ideia de “evolução”, tanto no que se refere às correntes artísticas, como também da espiritualidade do ser humano que caminha em direção à iluminação, sob forte influência da doutrina da teosofia com a qual o pintor teve contato na juventude. No texto de 1922, Mondrian entende a arte como expressão e meio para se alcançar um equilíbrio até que a harmonia se realize no ambiente exterior, até que fosse alcançado um estágio em que “a dominação do trágico na vida terá terminado” (MONDRIAN, 2008, p. 131).

A carta de Lygia Clark ao pintor, de 1959, faz referências diretas a esse aspecto disseminado da obra do holandês, “Mondrian: você acreditou no homem. Você fez mais: num sonho utópico, estupendo, pensou em eras vindas em que a própria vida ‘construída’ seria uma realidade plástica” (CLARK, 1959a, n.p). É interessante notar que a construção do texto de Clark passa por uma atmosfera próxima dos escritos do pintor, com a utilização de um vocabulário comum que perpassa a questão da metafísica, com referências a um “sentido ético-religioso”, uma “dinâmica cosmológica”, ou uma “transcendência através da natureza” que promoveria uma “tomada de consciência de um tempo-espaço”.

Um outro texto de Lygia Clark, o da conferência ministrada pela artista na Escola Nacional de Arquitetura de Belo Horizonte, em 1956, apresenta uma proposta análoga à do holandês, ao considerar a primordialidade de um trabalho conjunto entre artistas, arquitetos e

⁴⁸ Para as artes que Mondrian chama de menos “materiais”, sua teoria se mostra bastante frágil e pouco desenvolvida. Para a música, ele cita a harmonia dos sons que nortearia a vida humana de forma ordenada e ajustada à vida. Para a Literatura, o pintor acredita que não seria mais necessária sua “roupagem lírica”, uma vez que a vida por si só seria harmônica, portanto, ela se tornaria unicamente utilitária. No caso do teatro e dança, Mondrian é ainda mais reducionista, diz que não serão mais necessários existir através dos seus movimentos trágicos, já que a vida seria conduzida através de movimentos harmônicos. Mediante os escassos exemplos e aprofundamento teórico do holandês sobre essas outras artes, é complicado dar crédito na aplicabilidade do seu modelo, ainda que utópico.

profissionais de outras áreas do conhecimento para a criação de ambientes apropriados à vida moderna. No artigo de 1922, Mondrian sentencia que arquiteto, escultor e pintor devam estar unidos “numa só pessoa”, para que se instaure uma estética e arte nova de “realização universal da beleza”. O ponto essencial desenvolvido por Clark na conferência é o mesmo: “acredito na possibilidade de um trabalho de equipe, em que o arquiteto e os artistas plásticos possam, trabalhando juntos, encontrar soluções plásticas novas e autênticas” (CLARK, 1956, n.p).

No texto que a artista registrou em seus diários, é mencionada a fusão entre arte e vida, propiciada através da execução de ambientes harmoniosos e dotados da mesma beleza esperada na criação de obras de arte individuais. O artista concreto, segundo Clark, estaria apto a essa empreitada por trabalhar basicamente através da forma, sem um conteúdo estritamente expressional, compondo através de “espaços iguais e formas semelhantes”, tal como os módulos arquitetônicos.

O final do texto da conferência de Lygia vai de encontro a outro ponto explorado pelo Neoplasticismo e explicitado por Mondrian no artigo de 1922: o uso da arte decorativa nos ambientes arquitetônicos. Em tom jocoso e irônico⁴⁹, Clark adverte contra uma atitude “patriarcal” dos arquitetos de inserirem os artistas somente no final do projeto, com a função exclusiva de utilizar pintura e escultura para fins de ornamentação. Em oposição a um tipo de “arte decorativa”, a ideia neoplasticista de Mondrian pressupõe uma fusão entre os objetos e o todo (a arquitetura) de modo a conferir uma completa neutralização entre eles. O holandês pondera sobre o impulso de considerar as obras do neoplasticismo como decorativas, em decorrência da planaridade evidente, mas esclarece que utilizá-las como ornamento seria um retorno à antiga concepção “impura” da arte, “já que empregam a pintura de modo decorativo no lugar em que ela deveria ser puramente plástica” (MONDRIAN, 2008, p. 143).

No artigo “A arquitetura Neoplástica do futuro”, de 1925, Mondrian volta a pensar em épocas vindouras, nunca especificadas com exatidão pelo artista, em que uma nova beleza se manifestaria para além da arte. Para ele, a pintura advinda do novo estilo já havia proporcionado uma plástica “pura” e, portanto, uma beleza mais próxima do universal, em oposição às composições clássicas e simétricas. A nova arquitetura, além de se basear na colaboração de

⁴⁹ “Não chamem o artista no fim de um projeto, tendo com ele uma atitude “patriarcal” do mineiro do interior que, oferecendo uma boa mesa ao amigo, deixa a mulher atrás da porta da cozinha, escutando elogios à comida que ela mesma fez”.

artistas e arquitetos, seria regida pelas mesmas relações que Mondrian conjecturou para a sua pintura: a das relações puras equilibradas.

No artigo “A casa – a rua – a cidade”⁵⁰, publicado em 1927 na revista *Vouloir*, Mondrian estabelece os dogmas da “expressão plástica de puro equilíbrio”, quando aplicados na arquitetura e urbanismo. De um modo geral, os princípios são praticamente os mesmos que o Neoplasticismo estabelece para a pintura: 1) a utilização do plano retângulo ou do prisma como meio de expressão plástica, fazendo uso de uma cor primária (vermelho, azul, amarelo) ou de uma não-cor (preto, branco ou cinza). Nesse ponto Mondrian enfatiza que, na arquitetura, o espaço vazio também equivaleria a uma não-cor da pintura. 2) A importância do princípio de equivalência entre dimensões e cores que obrigatoriamente representem uma equação de mesmo valor. No Neoplasticismo, o equilíbrio de uma grande área de não-cor (ou vazia) será atingido pelo seu contraponto com uma pequena porção de cor ou matéria. 3) A importância do contraste e da dualidade nas composições. 4) O princípio do equilíbrio invariável, representado pelo uso da perpendicular, ou seja, uma contraposição de meio puro de expressão plástica (a linha reta). 5) Relações de proporção para neutralizar e anular os meios puros de expressão plástica. 6) A utilização da assimetria nas composições, já que a simetria é a repetição de um padrão natural que deve ser evitado (MONDRIAN, 2008, p. 165-166).

Apesar de ter deixado uma copiosa produção escrita sobre arquitetura, o único projeto desenvolvido pelo pintor é *Salon de Madame B..., à Dresden*, de 1926. O pintor foi comissionado por Ida Bienert, uma colecionadora de arte alemã, para projetar uma espécie de biblioteca/sala de estudos em sua casa em Plauen, subúrbio de Dresden. Segundo Troy (1980), por nunca ter visitado a residência, Mondrian provavelmente deve ter projetado a partir do plano arquitetônico e das descrições fornecidas por Bienert, utilizando como modelo sua única experiência anterior com interiores: o seu próprio ateliê. De fato, o *Salon* de Dresden não chegou a ser realizado enquanto Mondrian viveu⁵¹ e um outro projeto arquitetônico do artista para o cenário de uma peça de teatro foi igualmente malsucedido. Como conclui Troy (1980), os projetos forneceram, no entanto, uma oportunidade para que o pintor colocasse em prática os princípios teóricos postulados para os ambientes arquitetônicos.

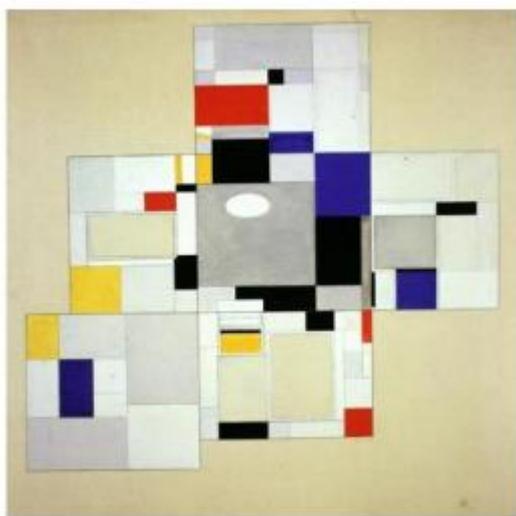
⁵⁰ O texto de “A casa – a rua – a cidade” foi um dos artigos de Mondrian que tiveram tradução de Ferreira Gullar, publicado na edição do SDJB de 9 de dezembro de 1956.

⁵¹ O projeto seria realizado somente em 1970, pela *Pace Gallery* em Nova Iorque.

A comissão de Bienert foi uma oportunidade para Mondrian expressar suas ideias sobre design de interiores em desenhos e plantas, bem como em linguagem descritiva. Esse processo parece, por sua vez, ter afetado seu pensamento sobre a relação entre suas pinturas de cavalete e sua configuração arquitetônica, ao mesmo tempo em que reforçou sua ênfase na estrutura horizontal-vertical que era fundamental para o Neoplasticismo como ele mesmo estruturou. (TROY, 1980, p. 647, tradução nossa)⁵²

Figura 33: Piet Mondrian, *Salon de Madame B... à Dresden*, 1926. Planta da caixa explodida.

Figura 34: Piet Mondrian, *Salon de Madame B... à Dresden*, 1926. Axonométrica.



Fonte: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Foto: Herbert Boswank.

No ano anterior à conferência proferida em Belo Horizonte, Lygia Clark desenvolveu pelo menos três maquetes para interior⁵³, conforme registros disponibilizados pela Associação Cultural Lygia Clark. A constar pelo catálogo da exposição, todas elas estiveram presentes na segunda mostra do Grupo Frente⁵⁴, realizada em julho de 1955 no MAM-RJ. O texto de apresentação de Mário Pedrosa enfatiza o esforço de Clark em promover a integração arquitetônica, no sentido de tentar abolir “a diferença intrínseca entre o quadro em si, o painel

⁵² The Bienert commission provided Mondrian with an opportunity to express his ideas about interior design in drawings and plans as well as in descriptive language. This process seems in turn to have affected his thinking about the relationship between his easel paintings and their architectural setting, while it also reinforced his emphasis on the horizontal-vertical structure that was fundamental to Neo-Plasticism as he himself construed it.

⁵³ As maquetes para interior que se tem registro são: Maquete para interior nº1; Maquete para interior nº2; Maquete para interior nº3, todas elas produzidas no ano de 1955.

⁵⁴ Além das três maquetes já mencionadas, Lygia Clark apresenta na Segunda Mostra do Grupo Frente três Superfícies Moduladas: nº 4, nº 5 e nº 6.

encaixado, uma fachada, uma parede, uma porta, um móvel: desse modo, tudo num edifício que é um organismo vivo, participa do mesmo pensamento criador” (PEDROSA, 1955, p. 3).

Figura 35: Lygia Clark, Maquete para interior nº 3. 1955.
Maquete em madeira e tinta industrial, 48 x 30 x 14,5cm.



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.

O discurso da artista na Escola Nacional de Arquitetura é um valioso indicativo das pretensões de Clark ao confeccionar as maquetes e da relação que pretendia estabelecer com a pesquisa em pintura que vinha desenvolvendo desde 1954, após a descoberta da “linha orgânica”. A artista propunha utilizar as mesmas linhas que observara na junção de dois planos, que se evidenciavam entre cores iguais, mas que eram ocultadas quando as cromáticas eram diferentes, para modular o interior da “futura habitação do homem”. Na aplicação arquitetônica do seu conceito, Lygia Clark entendia que as linhas utilizadas seriam as das portas, janelas, as linhas provenientes da costura de tecidos ou a emenda entre diferentes materiais.

Vou explicar como uso estas linhas nos meus trabalhos expostos. O problema plástico é simplesmente a ‘valorização ou desvalorização dessa linha’. Foi me baseando nesta observação que encontrei a relação entre esta linha pesquisada por mim em quadros e as linhas arquitetônicas. Passei a trabalhar as “superfícies moduladas” feitas em madeira compensada, cortadas antes em dimensões diversas e pré-estudadas, procurando integrar pedaços dessa linha real com cores contrastantes. Nas maquetes

é insuficiente a figuração do problema, pois tem somente uma parcela trabalhada quando a solução deveria abranger todo o ambiente.
Não quer dizer também que o meu propósito fosse ‘pintar’ paredes. Longe disso. O material deve ser empregado livre, absoluto na sua integridade, sem ser violentado.
(CLARK, 1956, n.p)

Tudo indica que, entre os anos de 1955 e 1956, Lygia estivesse especialmente interessada em transferir os princípios advindos de sua exploração em pintura para os projetos de interiores. A artista defendia o trabalho multidisciplinar entre, pelo menos, arquitetos, artistas e psicólogos, além de uma integração entre arquitetura e arte, proposta análoga aos pressupostos de Mondrian na década de 1920. Considerando-se a quantidade de cartas de recomendação ao trabalho de Clark, todas em papel timbrando de renomados escritórios de arquitetura do Rio de Janeiro, pressupõe-se que ela aspirava montar uma espécie de portfólio que pudesse validar seu trabalho também nesse campo. O arquivo da Associação Cultural Lygia Clark guarda cinco memorandos assinados por arquitetos de prestígio no cenário carioca, todas encaminhadas à Lygia durante o mês de março de 1956.

Em 8 de março de 1956, Oscar Niemeyer (1907-2012) destaca em seu ofício a sensibilidade e o gosto da artista para a pintura, não lhe faltando ímpeto para buscar novas propostas de cunho social. Niemeyer menciona as pinturas de Clark dos últimos anos em que “os elementos arquitetônicos usuais, portas, janelas, etc, deixam de constituir obstáculos ou interrupções à composição” (NIEMEYER, 1956, n.p). A carta do arquiteto Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), de 2 de março de 1956, destaca as “ilimitadas” possibilidades que poderiam surgir do “trabalho sério de pesquisa visando a integração da pintura na arquitetura” (REIDY, 1956, n.p). A urbanista Carmen Portinho (1903-2001) escreve em 3 de março de 1956: “a contribuição de Lygia Clark à arquitetura contemporânea será sem dúvida muito valiosa. Talento, coragem e liberdade para levar a sua tarefa até o fim não lhe faltam” (PORTINHO, 1956, n.p). O arquiteto Henrique Mindlin (1911-1971), em 8 de março de 1956, em uma carta mais extensa que as demais, destaca a dificuldade em integrar esculturas e pinturas no real problema arquitetônico. Mindlin sinaliza o “maior interesse” por parte dos arquitetos em acompanhar a evolução da pesquisa de Clark, “dedicada à busca de uma linguagem plástica verdadeiramente capaz de enriquecer e aprofundar o conteúdo da obra de arquitetura” (MINDLIN, 1956, n.p). Por último, o memorando do arquiteto Jorge Machado Moreira (1904-1992), datado de 24 de março de 1956, ressalta a dificuldade em encontrar soluções plásticas para portas, janelas e armários, no que Lygia, com suas maquetes, “integra as aberturas numa

composição de formas geométricas abrangendo toda a parede que poderá, em certos casos, solucionar satisfatoriamente o problema” (MOREIRA, 1956, n.p).

De fato, a aplicabilidade das teorias que integravam arquitetura e arte, tanto em Mondrian quanto em Lygia Clark, permaneceriam em suspenso, já que nenhum dos dois artistas teve se quer um único projeto executado em vida. No que se refere à fusão da arte na vida, a partir da década de 1960, Clark traçaria um percurso profícuo, após romper com a moldura e com a bidimensionalidade estática do plano e caminhar em direção à fantasmática do corpo.

No contexto da recepção da arte abstrata no Brasil durante a década de 1950, é inegável a importância da realização da Bienal de São Paulo, em especial as duas primeiras em 1951 e 1953. Tão significativo quanto a presença das obras de Max Bill e a premiação dada à sua escultura “Unidade Tripartida” (1948-1949), na Primeira Bienal de São Paulo, a Segunda Bienal permitiu o contato dos artistas locais com a arte produzida em todos os continentes, incluindo África e Ásia. Como demonstra o catálogo da Bienal de 1953, que ficou conhecida como “Bienal da Guernica” devido à presença da obra de Pablo Picasso, trinta e três países enviaram obras para serem expostas no recém-inaugurado pavilhão projetado por Oscar Niemeyer no Parque Ibirapuera.

A delegação organizada pelo Ministério das Relações Exteriores da Holanda preparou a exposição “*De Stijl* e Mondrian”, com uma sala especial apresentando vinte telas do pintor, um acontecimento sem precedentes na América Latina. O texto de apresentação, assinado por Sandberg, comissário governamental da delegação holandesa, enfatiza o estranhamento inicial que as obras pudessem causar aos menos habituados ao estilo neoplasticista: “é bem possível que de início não se comova. Mas após certo tempo, você sentirá a necessidade de mexer na peça em que trabalha, de se desfazer desse velho armário Luiz XIV” (SANDBERG, 1953, p. 191). Sandberg apresenta brevemente a evolução do trabalho de Mondrian em direção à abstração, passando pelo naturalismo, expressionismo e cubismo; além de enfatizar a redução de sua pintura aos elementos básicos da composição: linha, superfície e cor pura. O comissário não deixa de sinalizar o aspecto espacial e a tendência à virtualidade presentes nos quadros que tensionam os limites da moldura: “os quadros de Mondrian tornam-se centrifugais, têm tendência a transbordar da moldura e a estender-se pela parede, por toda a sala” (SANDBERG, 1953, p. 191).

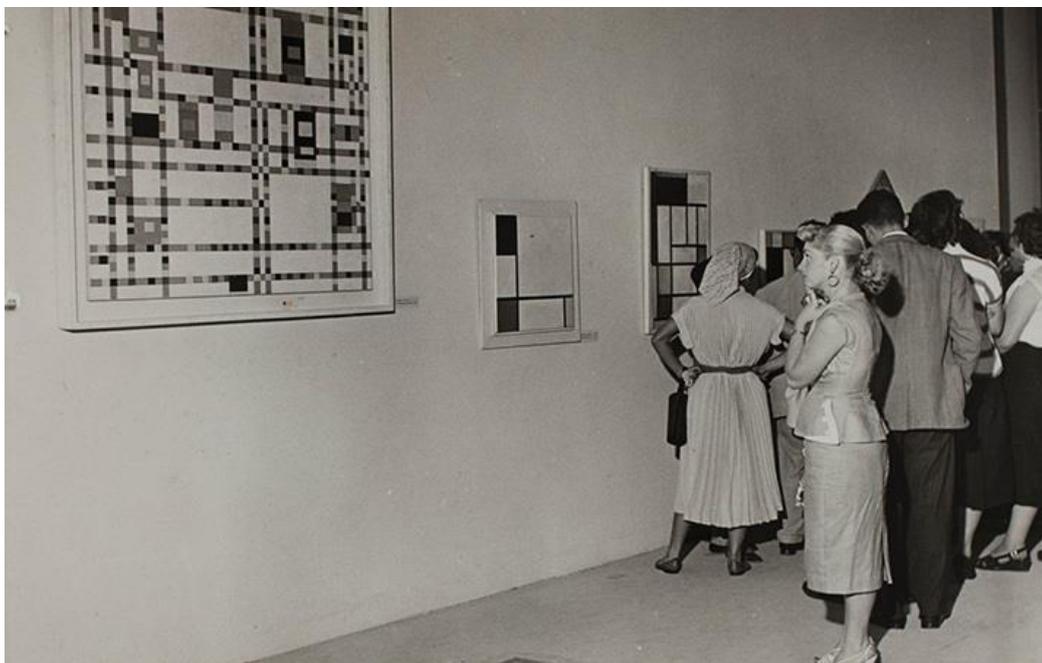
A julgar pelas reportagens publicadas nos jornais da época, a sala dedicada a Mondrian recebeu destaque por parte da recepção e mídia, mesmo em meio à tamanha oferta. A crítica de arte Maria Eugênia Franco (1915-1999) publica uma matéria no Jornal “Última Hora”, de 4 de fevereiro de 1954”, com o título “Do cubismo ao futurismo e a Mondrian”, traduzindo de forma didática aos leitores o percurso da arte moderna nas primeiras décadas do século XX. Também o crítico Walter Zanini (1925-2013) publica na edição do jornal “O Tempo”, de 8 de novembro de 1953, sob o título “Curiosidade maior dessa vez”, a presença de salas especiais dedicadas ao que ele denomina “mestres notáveis” da arte ocidental:

É de se acreditar que as seções individuais polarizem as atenções dos estudiosos, mesmo daqueles que viajam com frequência à Europa, porque é oportunamente de não se menoscar a visão panorâmica de acervos de Picasso, Moore, Mondrian, Klee, Munch, Hodler, Calder, Kokoschka e outros artistas excepcionais que deram ou estão dando decisiva contribuição ao levantamento do edifício da arte de nosso século, incluindo um de seus pontos de partida (cubismo), as posições irracionistas e o neoplasticismo fervente. (ZANINI, 1953, n.p)

O artigo de Mário de Pedrosa sobre a Segunda Bienal de São Paulo, publicado pela revista *Cuardernos*, em 1954, reverencia a retrospectiva histórica empreendida pela Bienal, com foco no cubismo e seus desdobramentos no futurismo italiano, além da “*sección magistral del neoplasticismo holandés cuyo centro era Mondrian*” (PEDROSA, 1954, p. 99). O crítico considera o percurso proposto, do cubismo ao Neoplasticismo, o eixo principal da exposição e destaca o ineditismo da empreitada, “*una cosa que no se habia realizado jamás en el mundo*”. Pedrosa sublinha a presença de obras do pintor, desde sua fase inicial naturalista, “*hasta su última tela ‘Boogy-Woogy-Victoria’, pintada en Nueva York, poco tiempo antes de morir*” (PEDROSA, 1954, p. 99). Nesse ponto há algumas inconsistências no texto do crítico: as telas figurativas⁵⁵, que Pedrosa chama de naturalistas, já estão a meio caminho da abstração, de um período em que o holandês flertou com o expressionismo e com o cubismo. As pinturas de paisagem, seguindo o modelo acadêmico, se concentram na obra do pintor entre os anos de 1898 e 1906, todos os quadros apresentados, entretanto, são posteriores a 1910. A série com a temática da árvore cinzenta, que teve uma tela apresentada na Bienal, é inclusive o ponto de partida do pintor para decupar as linhas de suas composições até que a figura se tornasse indistinguível (ver capítulo 2.1).

⁵⁵ As telas cuja figuração ainda aparece explicitamente na composição são: “Natureza morta com pote de gengibre I” (1910); “Natureza morta com pote de gengibre II” (1910) e “Árvore cinza prateado” (1911).

Figura 36: Sala especial dedicada a Mondrian na II Bienal de São Paulo. 1953.



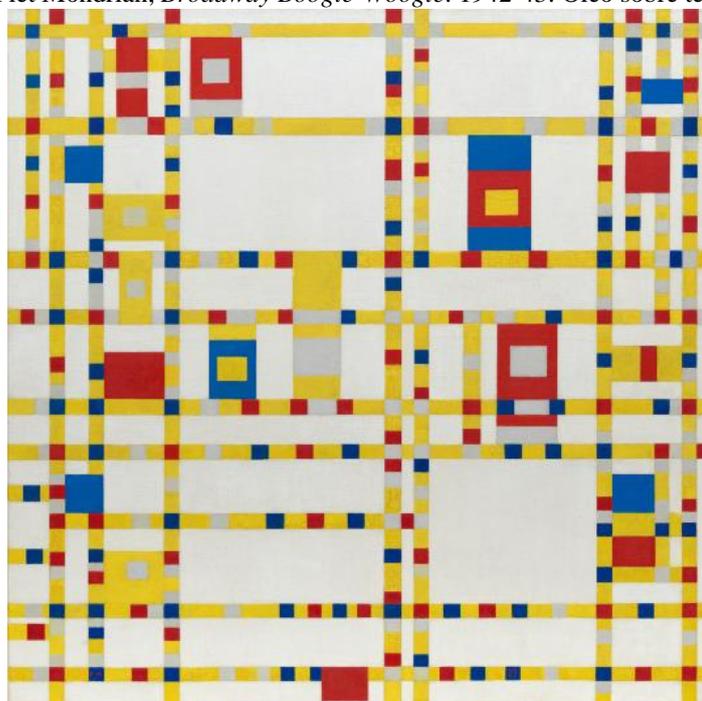
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo. Autor desconhecido.

A última pintura de Mondrian que Pedrosa menciona como sendo “*Boogy-Woogy-Victoria*”, é na realidade “*Broadway Boogie-Woogie*” (1942-1943), como comprovam as fotos de arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, que guarda inclusive o documento de entrega do quadro à seção de carga da Panair do Brasil, em 11 de março de 1954, para devolvê-lo ao MoMA, em Nova Iorque. Portanto, não se trata do último quadro, mas do penúltimo; a confusão é compreensível, já que no catálogo da exposição a obra aparece com o título apenas de “*Boogi-Woogi*”.

De fato, as vinte telas de Mondrian expostas na Bienal de 1953-1954 compreendem um período extenso da produção do pintor, de 1910 a 1943. Além das obras provenientes do Museu Municipal de Haia (duas), do Museu Municipal de Amsterdam (duas) e do Museu Estadual Kroller Muller (duas), a maior parte pertencia a coleções particulares holandesas: Slijper Blaricum (sete), Mart Stam (duas), van den Muijzenberg (uma), Charley Toorop (uma), Karsten (uma) e Merkelbach (uma). De fora da Holanda, só mesmo a tela “*Broadway Boogie-Woogie*”, cedida para a Bienal pelo MoMA e representando os últimos anos do pintor nos Estados Unidos. A sala contava com dez quadros pertencentes ao período de transição do

figurativo para o abstrato, produzidos durante a década de 1910, oito do período neoplasticista “clássico” (1920-1930), além de um exemplar de composição em losango.

Figura 37: Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*. 1942-43. Óleo sobre tela, 127 x 127cm.



Fonte: MoMA, Nova Iorque.

Os jornais “Correio Paulistano”, de 6 de fevereiro de 1954, “O Estado de São Paulo”, de 7 de fevereiro de 1954, e “Diário do Comércio”, de 7 de fevereiro de 1954, noticiaram, com texto praticamente idêntico, o sucesso de público da exposição, marcada pela “afluência de visitas e da chegada de caravanas e comitivas provenientes de outros Estados e do exterior, e considerando que nos últimos dias alcançou-se a cifra de 19 mil pessoas somente numa tarde”. Com encerramento previsto, inicialmente, para 16 de fevereiro de 1954, a Bienal se estendeu até o final do mês, no entanto, como mostram os subtítulos dos três jornais, “As salas Picasso e Mondrian, entretanto, só poderão permanecer até o próximo dia 16”. Os jornais atribuem esse impasse a compromissos anteriores de museus na Europa, dos quais a maior parte das obras eram oriundas, mas ameniza o problema com um dado curioso e até cômico:

A desmontagem das duas salas terá início no dia 16 de fevereiro e prosseguirá, se necessário, também com a exposição aberta a fim de permitir ao público de aproveitar até o último momento da excepcional oportunidade de ver as mais importantes obras do autor de *Guernica* e de Mondrian. (O Estado de São Paulo, 7 de fevereiro de 1954)

Alguns anos mais tarde, em artigo publicado na edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 6 de abril de 1957⁵⁶, Mário Pedrosa esclareceria o contexto das negociações que culminaram na vinda das obras do pintor holandês para a Bienal de 1953. Sob o título “Atualidade de Mondrian”, Pedrosa narra sua viagem à Haia para convencer as autoridades responsáveis pela delegação Holandesa da importância de uma sala dedicada ao pintor na Bienal brasileira, como se vê a seguir:

Quando, em 1953, passamos em Haia em Missão da Segunda Bienal de São Paulo (a Bienal do quarto centenário) para negociar a representação da Holanda, não foi sem certa resistência que conseguimos arrancar das autoridades encarregadas das manifestações artísticas do exterior o beneplácito de uma grande mostra retrospectiva de Piet Mondrian. Os representantes oficiais não dizem ignorarem Mondrian, mas o consideravam um caso apenas solitário, sem qualquer atualidade. Diante do funcionário, tão seguro de seu julgamento estético, tivemos de sair pela tangente do nosso ingênuo e bocó provincianismo. Ao arrumado diplomata apenas respondemos, com hipócrita humildade: - “Sim, sei que Mondrian já está passado, mas isso é apenas para os senhores, aqui, na Holanda. Para nós, *la bas*, não: ninguém conhece Mondrian, mas ouve-se falar dele; é, pois, uma novidade”. Com esse argumento vencemos a partida e Mondrian veio. (PEDROSA, 1957, p. 8)

Pedrosa exalta o ineditismo da Bienal que reuniu no mesmo evento três dos maiores expoentes da arte moderna, com salas especiais dedicadas às suas obras: Paul Klee, Pablo Picasso e Piet Mondrian. O crítico brasileiro entreve no texto, como ele mesmo confessa, “uma pequena dose de orgulho”, já que, após a sua insistência em trazer os quadros de Mondrian para o Brasil, os “einentes diplomatas e entendidos holandeses” teriam mudado de opinião, “se animaram, deixando de considerar o grande artista como ‘superado’” (PEDROSA, 1957, p. 8).

O crítico justifica sua posição citando exposições com grande repercussão promovidas pelo governo holandês logo a seguir, no ano de 1955, em Haia e Zurique. Cita também a “veterana” Bienal de Veneza que, seguindo o exemplo da Bienal de São Paulo, reserva uma sala exclusiva para o pintor, além de exposições pela primeira vez na Itália e por fim, no tempo corrente em que escrevia o artigo, uma retrospectiva em Paris.

O texto do crítico abre uma nova visão sobre os acontecimentos que envolvem a Bienal de 1953, já que o catálogo oficial insinua uma total autonomia das delegações estrangeiras frente à curadoria das obras a serem expostas. O artigo evidencia, além do esforço do crítico para que houvesse a sala especial, uma satisfação especial de Pedrosa que não deixa de

⁵⁶ Ver a íntegra do texto de Mário Pedrosa no ANEXO A dessa dissertação.

vangloriar-se de ser, até certo ponto, o responsável por uma “redescoberta” do artista a níveis internacionais.

É de se pressupor que Lygia Clark tenha visto pessoalmente a sala dedicada ao pintor holandês, já que apresentou na mesma Bienal três composições suas, todas elas datadas de 1953. As referências constantes a Mondrian entre os artistas concretos e, ainda mais acentuadamente entre os neoconcretos, além de ser constantemente citado pelos principais críticos de arte da época, comprovam o alcance proporcionado pelo “efeito Bienal” na geração de 1950.

3.3 O problema da “influência”

O crítico literário Harold Bloom (1930-2019) estruturou uma teoria da poesia baseada na metáfora da “influência” entre poetas e com um pilar de sustentação, em última instância, defensivo. Para Bloom, a “angústia da influência” emana uma má leitura (*misreading*) advinda de uma “espécie de paixão” por uma obra antecessora de um “poeta forte”. As consequências desse ato, provido de melancolia, propiciam o surgimento de uma interpretação criativa, denominada pelo crítico de “apropriação poética”. A angústia citada por Bloom no título de sua obra advém do sentimento de “endividamento” do sucessor que se ressentido por não ter criado a si mesmo.

Bloom (2002) considera sua teoria como corretiva, já que joga nova luz sobre o processo de formação entre poetas. Ainda que o procedimento não seja deliberado e possa ocorrer de forma inconsciente, a “voz” do morto ressurgir, não como simples imitação, mas através da apropriação efetuada pelos sucessores mais talentosos e, portanto, “fortes”, já que aos talentos mais “fracos” caberia somente idealizar. A tese de Bloom é referente à influência entre poetas, mas nessa dissertação é estendida à categoria de artistas, em um sentido amplo. O crítico literário parte da seguinte premissa:

A influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de angústia e caricatura auto-salvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna como tal não poderia existir. (BLOOM, 2002, p. 80)

Para Bloom, todo poema (obra artística) é uma interpretação distorcida de um poema “pai”, mas o processo de angústia não é superado pela nova obra, já que a última se constitui na própria materialização da angústia. O que resulta então do processo de influência “é uma compreensão distorcida, interpretação distorcida, aliança distorcida” (BLOOM, 2002, p. 143). O crítico divide sua tese em seis proporções revisionárias, sendo elas: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonização*, *askesis* e *apophrades*.

O *clinamen* é o desvio provocado pela apropriação, um “movimento corretivo” efetuado para a criação da nova obra. O *tessera* é o ato instaurado pelo sucessor de “completar” a obra original, como se ela ainda estivesse imperfeita, portanto, aberta e reclamando por uma conclusão. *Kenosis* é o movimento de descontinuidade, o mecanismo de esvaziar o antecessor para não incorrer na compulsão da repetição. A *daemonização*, ou movimento “contra-sublime”, abstém o poder de unicidade da obra original, como se não fosse inerente a ela e pertencesse a outra instância além si mesma. É uma tentativa do sucessor de diminuir a “culpa” proveniente da apropriação. A quinta proporção é a do *askesis*, uma auto purgação operada através de uma solidão imposta pelo artista em relação ao precursor, para que a nova obra seja construída. Por último, a *apophrades* é o retorno dos mortos: o poema (obra) volta a se abrir ao precursor, “não como se fosse o precursor a estar escrevendo-o, mas como se o próprio poeta posterior houvesse escrito a obra característica do precursor” (BLOOM, 2002, p. 65).

Na tentativa de migrar as categorias poéticas de Harold Bloom para as artes visuais, Maria do Céu Diel de Oliveira (2017) constatou haver uma construção de entendimento que envolve o embate entre arrebatamento e razão. Na troca “imaginal” entre artistas precursores e sucessores, ocorre, paralelamente, uma adesão e um descolamento, ao passo que, se, por um lado, é capaz de formar novos artistas “fortalezas”, por outro, pode produzir uma leitura desfocada e uma “alucinação de entendimento” (OLIVEIRA, 2017, p. 180).

O historiador de arte Yve-Alain Bois (2021) faz referência ao modelo proposto por Bloom para analisar a herança do movimento Neoconcreto, e de Lygia Clark em especial, às vanguardas europeias do início do século XX. Na observação de Bois, há uma “desleitura criativa” por parte da artista, um erro deliberado de interpretação que envolve a autoridade simbólica entre o que é proposto nos “centros” e o que é sentido na “periferia”. Como foi visto, é justamente essa “má leitura” que proporciona o surgimento de novos artistas “fortes” e espaços de criação consistentes.

A história de Lygia Clark se cruza com a de Yve-Alain Bois em 1968, em Paris, quando a artista retornava da Bienal de Veneza onde apresenta uma retrospectiva geral de sua obra. A sala especial dedicada à brasileira contava com *Superfícies Moduladas* (década de 1950), *Casulos* e *Unidades* (1959), alguns exemplares da série *Bichos* (1960-1964), *Trepantes* (1964), *Objetos Relacionais* e a instalação *A casa é o corpo*, produzida naquele mesmo ano. Bois, então com dezesseis anos de idade, por intermédio de Jean Clay, editor da revista de arte *Robho*, foi ao encontro da artista em seu apartamento na *Cité des Arts*.

Nos dois textos⁵⁷ que escreveu sobre o primeiro encontro com Clark, que se tornariam recorrentes a partir de então, o historiador ressalta a conversa que tiveram sobre a obra de Piet Mondrian, a quem Bois se refere como sendo seu “primeiro amor na arte”. O historiador destaca os debates travados com a artista como decisivos para amadurecer sua visão sobre a obra do holandês e afastar “uma espécie de hino neoplatônico para a forma pura” (BOIS, 2021, p. 27). No texto da Revista *October* 69, de 1994, o teórico dá maiores detalhes dessa conversa com Clark:

Por um momento defendi a arte de Mondrian, meu primeiro amor na pintura, e fiquei surpreso ao ver Lygia concordar com entusiasmo, mas ela me instou a dissociar sua obra do ar de pontífice com que se falava em Paris. Ela me disse que não tinha nada a ver com Platão e que tudo o que Mondrian almejava, principalmente desde a década de 1930, era a destruição da forma (mais tarde tive uma discussão semelhante com ela em relação a Albers e seus espaços ambíguos). (BOIS, 1994, p. 86, tradução nossa)⁵⁸

Em entrevista concedida à pesquisadora Jane de Almeida, em 2006, Yve-Alain Bois volta a mencionar a influência exercida por Lygia Clark em sua formação artística no final de década de 1960. O historiador atribui à artista a mudança de sua interpretação juvenil de Mondrian, “rígida e fraudulenta”, que tinha na figura do pintor uma espécie de “monge”. Como ele explica, esse viés foi construído pela leitura do livro de Michel Seuphor (1901-1999), publicado na década de 1950, a primeira grande obra dedicada ao artista, cabendo à Lygia Clark desmistificar essa visão, como se vê: “foi ela quem me pôs na trilha de um Mondrian que nada

⁵⁷ O primeiro texto que narra o encontro de Yve-Alain Bois com Lygia Clark foi publicado na revista *October* 69, no ano de 1994. O segundo texto, com um relato mais estendido da história, só viria a ser escrito em 2021, por ocasião da exposição em comemoração ao centenário da artista na Pinakothek do Rio de Janeiro.

⁵⁸ “For a moment I defended the art of Mondrian, my first love in painting, and I was surprised to see Lygia agree with enthusiasm, but she urged me to dissociate his work from the air of pontification manner with which it was spoken of in Paris. She told me it had nothing to do with Plato, and that all that Mondrian had aimed at, particularly since the 1930s, was the destruction of form (later I had a similar discussion with her in connection with Albers and his ambiguous spaces”.

tem a ver com aquele monge neoplatônico, mas que era mais algum tipo destruidor antiformalista” (BOIS, 2006, p. 242). Nas décadas seguintes, Bois se tornaria um pesquisador da obra do holandês, com a publicação de livros e artigos⁵⁹ sobre o tema, além de curador da exposição do MoMA, em 1995.

Apesar de a terminologia “influência” ser bastante recorrente nos estudos da crítica e história da arte, nota-se que o conceito é aplicado, predominantemente, de forma irrefletida, em uma concepção que beira ao senso comum. Ao contrário da teoria literária, que desde o final do século XIX, na França, estabeleceu a vertente da literatura comparada como um campo interdisciplinar autônomo, as pesquisas nesse segmento em artes visuais ainda são escassas e incipientes. Godoy (2012) acredita que o uso casual e descompromissado do termo faz com que o conceito de influência circule como uma “moeda gasta” no sistema da arte, já que apenas tangencia o problema e pouco contribui para a geração de conhecimento.

Segundo Godoy (2012), o primeiro (e único) modelo desenvolvido nos moldes da literatura comparada, comprometido com uma discussão ampla e sistematizada do fenômeno, é o do filósofo sueco Göran Hermerén, publicado na obra *Influence in Art and Literature*, de 1975. Na pesquisa de Hermerén, o conceito é examinado à luz da filosofia analítica, buscando determinar premissas e padrões, metodologicamente verificáveis, que atestam a sua ocorrência. O processo de influência entre artistas é definido pelo filósofo através da seguinte casualidade: “se ‘X’ influenciou a criação de ‘Y’ no que diz respeito a ‘a’ e se “Y” foi criado por ‘B’, então o contato de ‘B’ com ‘X’ é uma condição necessária e parte da condição suficiente para a criação de ‘Y’” (HERMERÉN, 1975, p. 154, apud GODOY, 2012, p. 9).

A pesquisa de Hermerén dedica-se a sistematizar a abrangência dos problemas estudados, a partir das semelhanças compartilhadas por todos os tipos de influência e o modo pelo qual as influências “genuínas” distinguem-se das cópias, esboços, paráfrases, empréstimos e modelos (GODOY, 2012, p. 10). Com esse propósito, o filósofo definiu treze requisitos utilizados para categorizar a natureza da influência envolvida, cujas fórmulas não serão apresentadas nessa dissertação por não ter o objetivo metodológico de comprovar a sua aplicação.

⁵⁹ Os principais textos de Yve-Alain Bois sobre a obra de Piet Mondrian estão no livro “*Painting as a model*”, de 1990, além do catálogo da exposição na *National Gallery of Art* (Washington) e MoMa (Nova Iorque), publicado em 1994.

Segundo Godoy (2012), a análise das dessemelhanças em relação à obra percursora é tão importante quanto o estudo das semelhanças, já que a negação das características do influenciador anuncia as propriedades da relação estabelecida entre o influenciado e suas fontes. Uma das conclusões aventadas por Hermerén, na aplicação do seu modelo, busca relativizar o conceito de “*misreading*”, postulado por Harold Bloom. Para o filósofo, a obra sucessora não se configuraria propriamente em um “erro” de leitura, mas em “um comentário criativo a respeito da obra anterior” (GODOY, 2012, p. 13). Independentemente de o processo de influência ocorrer de modo consciente ou não, o novo trabalho artístico permanece sendo uma obra livre e independente, capaz de alterar a semântica da obra predecessora sem que precise adentrar na esfera do equívoco.

O historiador de arte britânico Michael Baxandall (2006) considera a noção de influência é um dos grandes problemas da crítica de arte. A palavra, derivada do latim medieval “*influentia,ae*”, esteve, em suas origens, relacionada à astrologia e ao poder dos astros em interferir na vida dos humanos, através dos fluídos etéreos que acreditava-se emanar dos corpos celestes. Como discorre Baxandall, o viés gramatical do termo estabelece, erroneamente, um sentido de relação ativo/passivo, como se somente o influenciado recebesse algo, firmando-se, portanto, uma relação unilateral e sem trocas entre as partes. Apesar dessa falsa impressão, o historiador considera o movimento contrário “mais rico”, “diversificado” e “interessante”, já que a escolha intencional, dentre uma gama de possibilidades, revela muito sobre “o contexto institucional ou ideológico em que essas coisas acontecem ou aconteciam” (BAXANDALL, 2006, p. 103).

Para ilustrar sua teoria, Baxandall utiliza a metáfora do jogo de bilhar, mas com uma inversão da lógica tradicional que comprova se tratar de uma relação ativa e recíproca. Em vias gerais, quando se diz que “X” influenciou “Y”, é como vislumbrar no influenciador a bola branca da partida que, ao se chocar com seus pares, altera definitivamente as trajetórias e o posicionamento da mesa. A subversão proposta pelo autor é considerar o influenciado (“Y”) como sendo a bola branca a ser arremessada em direção aos comparsas, sendo ele a modificar e reorganizar o cenário do jogo.

A conclusão de Baxandall é de que o influenciado tem o poder de alterar o posicionamento na partida daquele em que se inspirou, uma vez que “as artes são jogos de posição, e cada vez que um artista sofre uma influência, reescreve um pouco a história de sua

arte” (BAXANDALL, 2006, p. 103). Como exemplo, cita o caso de Cézanne, cujo reconhecimento decisivo da obra ocorreu após as assimilações presentes na pintura de Picasso. Nesse caso, o influenciado (Picasso), através do seu ponto de vista particular sobre uma outra obra (a de Cézanne), soube extrair determinados elementos e dar um tratamento peculiar que modificou o próprio universo de recepção do artista, já que “nunca mais veremos Cézanne sem as alterações que nossa tradição deve ao trabalho realizado sobre sua obra pelas gerações que o sucederam” (BAXANDALL, 2006, p. 105).

Tal como discutido por Baxandall, no caso de Yve-Alain Bois, a recepção de Mondrian é modificada após o contato inicial com Lygia Clark e sua obra, como demonstram os depoimentos. A revisão proposta pelo Neoconcretismo, a partir dos pressupostos teóricos e do ideário do pintor holandês, reordena a significação do seu legado, dando maior ênfase em aspectos como o da estruturação do espaço pictórico e da fusão entre arte e vida. Uma nova perspectiva é lançada sobre a obra do pintor, a partir da interlocução entre as vanguardas europeias e os artistas concretos latino-americanos, que reconfigura também o estudo da história da arte. Como analisado anteriormente, o *Casulo* de Lygia Clark atualmente é exposto no MoMA ao lado de *Broadway Boogie-Woogie*, quadro da última fase de Mondrian, cercado por obras de outros artistas sul-americanos.

Outro ponto analisado por Bois (2021), que justificaria a “desleitura criativa” concebida pelos latino-americanos a partir das vanguardas, está relacionado com a condição e a perspectiva do “estrangeiro”. Bois destaca que os artistas que conheceu em Paris nas décadas de 1960 e 1970 não eram obstinados em ser reconhecidos como “latinos”, mas tinham a marca do transculturalismo expresso nos trabalhos produzidos. Por pertencerem a uma condição alheia à da tradição importada, esses artistas eram menos propensos às restrições impostas pelos cânones e, portanto, mais livres para interpretar os símbolos emanados pelo sistema cultural.

Mas aqui também se ressalta um fenômeno importante: o da liberdade com a qual o estrangeiro pode olhar para um sistema cultural complexo sem ter que conhecer ou compreender totalmente as regras de seu jogo, uma liberdade que muitas vezes permite ao estrangeiro escolher livremente aquilo que é mais vibrante (e mais controverso) em uma determinada cultura. (BOIS, 2021, p. 22)

Dentre os artistas que integravam o grupo Neoconcreto, Hélio Oiticica (1937-1980) foi quem, incontestavelmente, produziu uma obra cuja problemática transcorria caminhos mais próximos ou análogos ao de Clark. A admiração que também nutria pelo pintor holandês é

notável através de diversos registros em seus diários referenciando a obra e pensamento de Mondrian. Em uma inserção específica, datada de junho de 1960, com o título de “inter-relações das artes”, o artista analisa a influência exercida pelo criador do Neoplasticismo entre os concretos brasileiros.

Oiticica entende as constantes plásticas teorizadas por seu antecessor, o meio encontrado por ele para atingir o universalismo na pintura, como uma expressão particular do artista para o fenômeno. Na visão de Hélio, os artistas posteriores que utilizaram essas constantes como dogmas, por vezes, chegaram a um resultado oposto ao aspirado pela teoria neoplasticista. O que era pretendido como universal retorna à alcinha do individual e leva à perda da “organicidade, de força criadora, de invenção espontânea” (OITICICA, 1986, p. 20). O retorno a uma espontaneidade criadora, que não estivesse detida a um automatismo excessivamente intelectual, e, portanto, com maior afinidade às postulações de Mondrian, estaria a cargo de poucos artistas ligados ao movimento, como se nota:

Por isso, ao olhar o panorama do desenvolvimento da arte concreta, não se pode deixar de olhar com importância e surpresa a experiência de Lygia Clark, nova, orgânica, retomada da força interior e da espontaneidade perdida. A importância de sua obra não é relativa dentro desse panorama, mas universal, um marco que faltava dentro desse desenvolvimento; pode-se dizer que é de magna importância, principalmente para os que querem levar adiante o caminho iniciado pelos grandes mestres do princípio do século. (OITICICA, 1986, p. 20-21)

Hélio Oiticica é um caso raro na arte brasileira que, já na década de 1950, começa a elaborar teorias e conceituar a própria obra. Esse processo se intensifica ainda mais na década seguinte, a partir da criação dos *Núcleos* e *Penetráveis* e com a inserção das manifestações ambientais no seu trabalho. Desse ponto em diante, o próprio artista começa a escrever os textos teóricos que acompanham as obras; a escrita permite um domínio maior do artista sob sua criação e se torna mais um meio de expressão que caminha lado a lado com a proposição artística. Luciano Figueiredo (1986) acredita que Hélio Oiticica, consciente das novas questões que suas obras suscitavam no universo da arte, passa a teorizar como uma “estratégia calculada” de minimizar o poder da crítica como instância última, passível de reduzir e classificar a obra (FIGUEIREDO, 1986, p. 6-7).

Os escritos deixados por Oiticica nos diários da década de 1950, registram, além dos seus pensamentos e dos estudos para as obras, o desenvolvimento do movimento Neoconcreto e da trajetória de artistas próximos, como Lygia Clark. Esses textos, em especial, apresentam

frequentes citações a Piet Mondrian, a quem Mário Pedrosa pontuou como sendo um dos “deuses”⁶⁰ do artista. Hélio Oiticica chega inclusive a criar uma bólide em 1965 (B17 Bólide Vidro 5), utilizando somente as cores primárias (vermelho, amarelo e azul), ao qual dá o título de “Homenagem a Mondrian”.

Figura 38: Hélio Oiticica, B17 Bólide Vidro 5 “Homenagem a Mondrian”. 1965.
Vidro, tela pintada, cimento, água e telas de nylon, 30 × 47,5 × 60cm.



Fonte: Tate Modern.

Em uma inscrição do diário, datada como “Natal de 1959”, Oiticica transcreve direto do inglês uma passagem do artigo “*Plastic Art and Pure Plastic Art*,” escrito pelo pintor holandês em 1937, que o artista brasileiro considera como contendo “palavras proféticas”:

O que está claro é que não há escapatória para o artista não-figurativo; ele tem que permanecer dentro de seu campo e, como consequência, caminhar em direção à sua arte. Esta consequência nos leva, num futuro talvez remoto, em direção ao fim da arte como uma coisa separada do ambiente que nos circunda, o qual é a própria realidade plástica presente. Mas este fim é ao mesmo tempo um novo começo. A arte não apenas continuará, mas realizar-se-á mais e mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será criada. A pintura e a escultura não se manifestarão como objetos separados, nem em forma de “arte muralista” ou “arte aplicada”, mas, sendo puramente construtivas, ajudarão na criação de ambiente não

⁶⁰ PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In ARANTES, Otília (Org.). **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

meramente utilitário ou racional, mas também puro e completo em sua beleza. (Mondrian, 1937, n.p, apud OITICICA, 1986, p. 17, tradução nossa)⁶¹

O texto de Mondrian, presente no diário de Hélio Oiticica, é próximo da concepção que envolve o fim da poética da arte moderna, apontado por Umberto Eco em seu artigo “Duas hipóteses sobre a morte da arte”, de 1963. Para Eco, os movimentos da arte contemporânea se afastaram das operações artísticas tradicionais, relacionadas ao juízo de valor estético e das formas apreciativas, para estabelecer um novo modelo. Portanto, para o teórico, a primeira hipótese é a de que a arte “morre”, no seu cânone histórico, para continuar através de um valor estético recuperado que compreende as possibilidades de apreciação crítica, embora ainda continue sendo compreendida como tal (ECO, 1980, p. 257).

A segunda hipótese, mais do que opor-se à primeira, procura pois, especificar as condições metodológicas graças às quais, embora prevendo-se mutações na própria noção de arte, se torna possível um discurso crítico em termos que, devido a uma longa tradição, são familiares à nossa cultura. (ECO, 1980, p. 258)

Em maio de 1960, Mondrian é novamente citado no diário de Oiticica, em uma passagem que contém as indicações dos procedimentos pretendidos pelo brasileiro para dar prosseguimento e, de certa forma, superar a arte do seu predecessor. Para Oiticica, ainda que tenha rompido com a arte não-objetiva, Mondrian permanecia sendo representativo, operando através de uma “metafísica da representação”. O ponto crucial para a transformação da gênese das obras, na concepção de Hélio, seria a inclusão do fator “tempo”. Após a “quebra” do quadro e a emersão do plano contido nele, a noção de tempo duração, que basta por si só, é que proporcionaria “nova dimensão e possibilidades à criação e continuação do problema da pintura não-objetiva depois de Mondrian” (OITICICA, 1986, p. 18).

É, no entanto, no registro do diário de 13 de agosto de 1961 que Oiticica faz uma análise mais acurada relacionando a suposta “influência” de Mondrian no trabalho de Lygia Clark. Hélio destaca a aproximação estética do seu desenvolvimento artístico com o de Clark e a proposta de universalismo em que ambos acreditavam se inserir. Esse elo de desenvolvimento

⁶¹ What is certain, is that there is no scape for the non-figurative artist; he must stay within his field and march towards the consequence of his art. This consequence brings us, in a future perhaps remote, towards the end of art as a thing separate of our surrounding environment, which is the actual plastic reality. But this end is at the same time a new beginning. Art will not only continue but will realize itself more and more. By the unification of architecture, sculpture and painting a new plastic reality will be created. Painting and sculpture will not manifest themselves as separate objects, nor as “mural art” or “applied art”, but being purely constructive, will aid the creation of a surrounding not merely utilitarian or rational, but also pure and complete in its beauty.

“post-Mondrian” não se restringe a compreender o pintor através de suas formas e constantes plásticas, mas sobretudo atendo-se “à raiz” do seu pensamento. Para Oiticica, a compreensão primeira de Lygia Clark é relativa ao “espaço”, que com Mondrian ganha novo sentido. A percepção da espacialidade, derivada do Neoplasticismo e das experimentações de Clark, introduzem sua obra no domínio progressivo de “verticalizar” e “quebrar a moldura”. Esse entendimento da gênese da obra do holandês é o que melhor explica a suposta “continuidade” reclamada por Lygia no diálogo com o pintor, através da carta de 1959, e que está ainda mais explícita na correspondência enviada a Luiz de Almeida Cunha, no mesmo ano.

A carta ao amigo parece ter como finalidade última apresentar uma série produzida naquele mesmo período, as *Unidades* (1958-1959). A primeira parte do texto reforça o entendimento da artista sobre a obra de Mondrian, perpassando suas fases em direção a uma “tomada de consciência dos limites da superfície”, a partir das novas possibilidades introduzidas pelo Cubismo.

Lygia Clark começa a análise pelas composições produzidas pelo holandês em 1910, dando ênfase na presença ostensiva de um movimento centrífugo que parte do núcleo do quadro em direção aos limites exteriores. A artista destaca, corretamente, a inclusão da grade originada pela interseção das linhas horizontais e verticais, no ano de 1918, delineando as forças de tensão que seriam trabalhadas por Mondrian a partir de então. Contudo, é nas composições datadas de 1938 que Clark distingue o problema que considera como fundamental na pesquisa do pintor: o despojamento da superfície.

Em 1938, ele volta ao problema fundamental que é o despojamento da superfície, e se você pegar essas composições e cortá-las nas suas próprias divisões, você terá superfícies inteiras, vazias, totalmente puras e despojadas. A meu ver, quando ele toma conhecimento da vertical e horizontal que constroem uma superfície, ele subdivide simplesmente esta superfície com suas próprias linhas de construção. (CLARK, 1959b, n.p)

Nesse ponto da correspondência, fica evidente a estratégia utilizada por Lygia Clark ao propor uma discussão teórica sobre a obra do pintor como introdução ao texto. A artista abastece o interlocutor com dados da epistemologia formal e teórica presente no arsenal pictórico de Mondrian para, em seguida, sugerir uma analogia com o seu próprio trabalho. A construção de superfícies autônomas a partir do entrecorte das grades, em Mondrian, seriam de uma gênese correlata às “linhas orgânicas”, com as quais articulava suas *Superfícies Moduladas*.

A artista, no entanto, não deixa de manifestar os “comentários criativos” que empreende a partir da utilização do conceito de “fio do espaço”, em que ela acredita inverter a lógica do pintor. Para Clark, as superfícies produzidas passam a irradiar uma energia cosmológica que é incorporada, tal como um índice, no espaço vivo das obras de arte. Essa síntese do espaço-tempo, expressa através dos trabalhos artísticos, prestam à uma função correlata à das constantes plásticas universais que Mondrian delimitou nos fundamentos da teoria do Neoplasticismo.

Figura 39: Vitrine ao estilo *De Stijl* projetada por Lygia Clark para a Campanha Internacional de Museus da UNESCO. 1956.



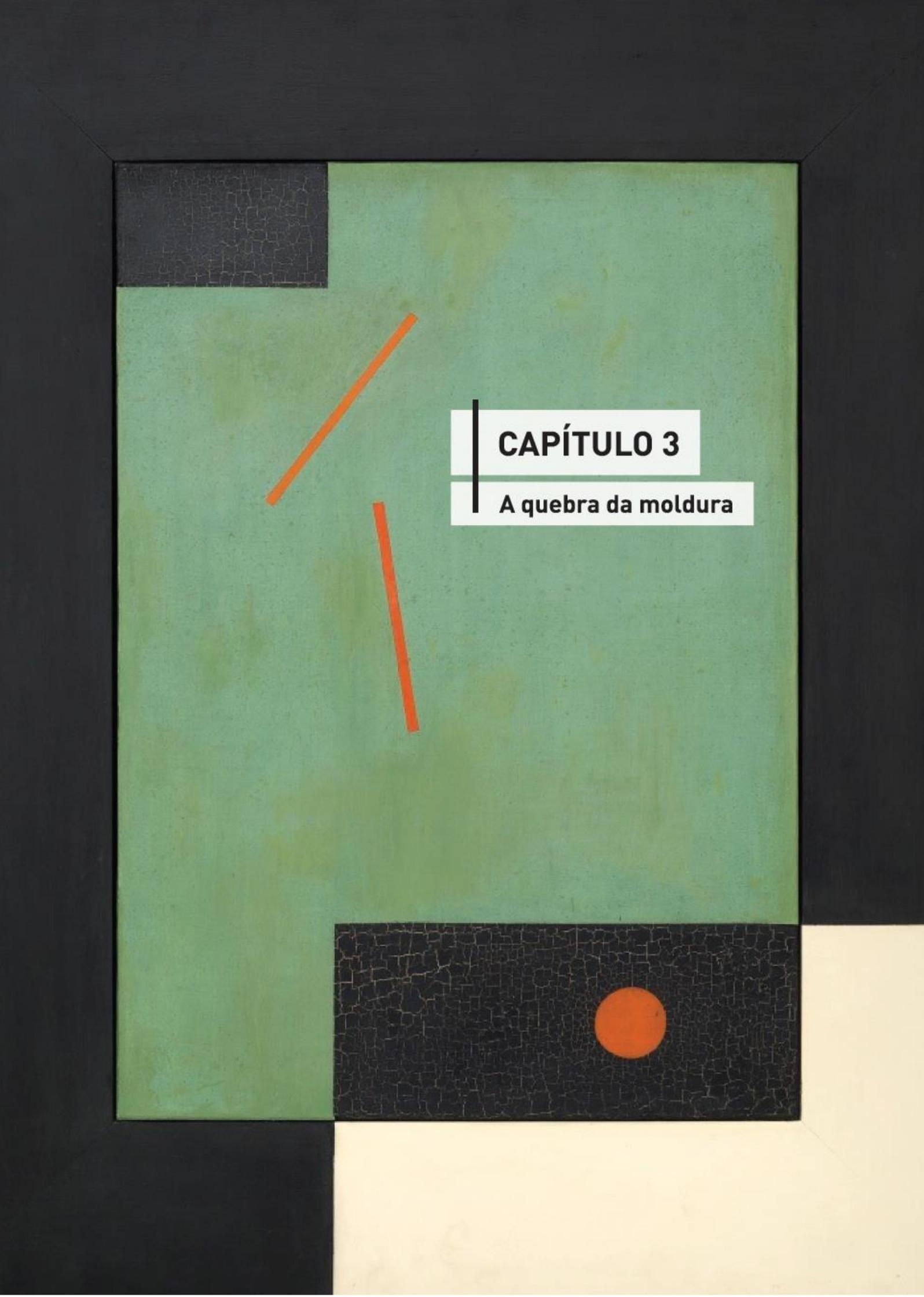
Fonte: Lygia Clark: *La pintura como campo experimental* (1948-1958). Museo Guggenheim Bilbao - La Fábrica, 2020.

Na série *Espaço Modulado* (1958), o plano único é reestabelecido e, por vezes, a “linha orgânica” é substituída por traçados sutis de linhas brancas talhadas na própria madeira. A percepção dessas obras, tal como ocorre nas subsequentes *Unidades* (1959), apreende a totalidade do espaço, através de uma leitura única e direta.

O meu problema está intimamente ligado a esta problemática, só que, no lugar de repetir estas linhas, cruzando-as em verticais e horizontais eu inverteo “virtualmente” a própria superfície, trabalhando com o seu limite, que eu chamo de “fio do espaço” (...) Quando eu começo a compor com as “unidades”, eu somo esses elementos e

obtenho o inverso: o “espaço modulado” nasce desta soma e a superfície é a consequência lógica da soma das unidades. (CLARK, 1959b, n.p)

Lygia Clark confessa, na carta a Luiz de Almeida Cunha, acreditar em uma superação da arte em relação à vida pela possibilidade, inerente a ela, de equilibrar as relações de polaridade. Se em Mondrian essa tensão é equacionada através do equilíbrio assimétrico entre as grades e os diferentes planos de cores puras, Clark pretende que o tempo interior seja materializado, como um “momento” físico, através de sua pintura: “a minha pintura expressa, pois, uma nova realidade tempórica em que o ‘quadro’ se expressa no nosso próprio espaço e é uma coisa viva como eu e você” (CLARK, 1959, n.p).



CAPÍTULO 3

A quebra da moldura

4 A QUEBRA DA MOLDURA

4.1 A função histórica e semiótica da moldura no quadro

O sociólogo alemão Georg Simmel (1858-1918) escreveu, em 1902, “A moldura, um ensaio estético”, um tratado que sintetiza o entendimento comum à época no que se refere à função da moldura e sua aplicação nos quadros. O ensaio invoca uma concepção anterior ao apogeu da Arte Moderna, o que torna sua análise instigante como contraposição aos procedimentos que seriam adotados por Piet Mondrian nas décadas de 1920/1930 e os seus desdobramentos na América Latina das décadas de 1940 e 1950.

Para Simmel (2016), o caráter de tudo o que existe está diretamente relacionado ao fato de constituir-se como totalidade ou parte. A existência, portanto, pode ser autossuficiente, ou seja, guiada por uma essência própria, ou atrelada a um contexto amplo ao qual a formação de sentido está vinculada. Na visão do alemão, a obra de arte, ao contrário dos elementos naturais, pertence ao primeiro grupo, já que está fechada em si mesma, não se subordinando às relações exteriores. As partes da natureza, por outro lado, seguindo o seu princípio fundamental, estão em constantes e cíclicas trocas de substâncias com o meio em que se inserem. Segundo Simmel, a circulação de energia nas adjacências da obra de arte tende a conduzir para o seu centro, “um mundo fechado em si”, para tanto, os seus limites demarcam indiferença ao que lhe é alheio, mas são também um mecanismo de defesa contra o exterior e a integração.

Na visão do teórico, as molduras afixadas às pinturas prestam, simbolicamente, à dupla função de separar o objeto artístico do ambiente e colocá-lo em uma posição indispensável para o consumo estético. A obra de arte passa a pertencer a um espaço inacessível, resguardado, que lhe garante uma existência autônoma, além de provocar o efeito denominado pelo autor de “dádiva desmerecida”. Esse conceito se baseia no caráter autossuficiente das obras que, apesar de encerrada em si, é capaz de atravessar e proporcionar uma experiência de troca com o fruidor. Para Simmel, a obra de arte “agraciaria” os espectadores com a oportunidade, não de adentrar, mas tangenciar uma dimensão alheia, delimitada pelo “orgulho de seu encerramento” (SIMMEL, 2016, p. 168).

De acordo com a análise perpetrada por Simmel, a própria construção das molduras serviria para destacar a centralidade da pintura. O autor chama atenção para as juntas,

aparentemente acidentais, formadas no encontro das arestas entre os lados da moldura. As retas formadas nos quatro vértices da moldura, com inclinação de quarenta e cinco graus, ao serem prolongadas pelo olhar conduzem para o ponto central (imaginário) da obra. O modelo tradicional das molduras enfatizaria, portanto, o efeito centrípeto (de fora para dentro), ao passo que esse resultado poderia ser maximizado com a elevação da parte externa da moldura em relação à inferior, formando uma curvatura capaz de deslizar o olhar do fruidor do ambiente externo em direção ao núcleo da composição. A utilização da estrutura inversa é condenada pelo autor, já que resultaria em efeito contrário: “rejeito completamente uma forma que vem sendo usada com frequência recentemente: a elevação da parte inferior da moldura, criando assim uma inclinação para o lado externo” (SIMMEL, 2016, p. 168).

Como se nota, o autor defende a autossuficiência da obra de arte em relação ao ambiente, uma espécie de “ilha” protegida pela moldura e com interação praticamente nula com o seu entorno. De um modo geral, era a visão consensual do período e que só começaria a ser sistematicamente contestada nas décadas seguintes. Para Simmel, a moldura deveria atuar para impedir a dispersão do olhar para fora dos limites da pintura, justamente o efeito da força centrífuga que Piet Mondrian, propositalmente, reforça nas composições neoplasticistas a partir da década de 1920.

De fato, a principal preocupação de Simmel no ensaio é destacar as características inerentes à moldura que assegurem o estado da pintura como fortaleza, recusando qualquer variação que abale esse repouso. Para o autor, é imprescindível que haja um isolamento total da obra de arte em relação aos seus arredores, o que justifica a prática de conceder a pinturas menores uma moldura maior, mais “enérgica” e radical, como menciona em seu texto. Quanto menor a tela, mais facilmente ela poderia ser absorvida pelo ambiente externo, além de passar a competir simultaneamente com outros elementos alheios que são “abarcados pelo olhar”.

O fato de o lado da moldura estar cercado por duas ripas serve menos à função sintetizadora e mais à função delimitadora. Assim, todo o ornamento ou relevo da moldura corre como um rio entre duas margens. E é exatamente isso que favorece aquele isolamento exigido pela obra de arte em relação ao mundo exterior. Por isso, é de extrema importância que a estrutura da moldura possibilite um fluxo contínuo do olhar, sempre retornando para si mesmo. A estrutura da moldura não pode, em lugar nenhum, abrir uma brecha ou oferecer uma ponte, pela qual o mundo possa penetrar a pintura ou pela qual a pintura possa fugir para o mundo – como acontece, por exemplo, quando a pintura avança para dentro da moldura. Esse é, felizmente, um erro raro: ele nega a autonomia da obra de arte e suspende, simultaneamente, o sentido da moldura. (SIMMEL, 2016, p. 168-169)

No ensaio, além de discutir a questão conceitual por trás do uso das molduras, Simmel enumera as categorias existentes na época, inclusive aconselhando a utilização de um ou outro tipo, em consonância com o estilo da pintura a ser aplicada. O autor dissuade a utilização de molduras feitas de tecido, vistas como um fragmento de uma trama maior; desaconselha igualmente ornamentos figurativos, cores, símbolos, ou qualquer outro meio que torne a moldura excessivamente atrativa ou que outorgue a ela uma autonomia artística. A condição subserviente da moldura em relação à pintura exige uma resignação total, excluindo qualquer individualidade para além de servir à obra, o que, para Simmel, exclui a possibilidade de ela também ser arte.

Segundo o sociólogo alemão, a essência da moldura deve permanecer restrita à dimensão do “estilo”, uma generalidade ampla aplicada às técnicas artesanais. As obras de arte, ao contrário, pertencem a um ambiente cultural individualizado, que subverte os objetos do mundo estritamente natural. Simmel destaca o progresso representado pela moldura “moderna” em face do modelo “arquitetônico”, usualmente aplicadas nas pinturas antigas. Nessas últimas, dotadas de pilastras e colunas para sustentar as cornijas, a própria estrutura adquire “uma vida orgânica e um peso que entram em concorrência prejudicial com sua função de ser apenas moldura” (SIMMEL, 2016, p. 172). No modelo “moderno”, no entanto, cada lado pode ser substituído e alternado, seguindo uma lógica mecânica e uniforme, no que Simmel considera condizente com o princípio do desenvolvimento cultural de sua época.

A utilização das molduras arquitetônicas nas pinturas antigas é explicada pelo teórico como própria de um momento em que a experiência artística, como finalidade última, ainda não era experimentada amplamente:

Quando a pintura cumpria funções de adoração, quando era integrada à experiência religiosa, quando se dirigia diretamente à inteligência do contemplador através de mensagens escritas ou de outras interpretações, as esferas não artísticas se apoderavam dela e ameaçavam romper sua unidade artística formal. Contra isso se dirige a dinâmica da moldura arquitetônica, cujos elementos com suas referências mútuas, formam um forte vínculo irrompível e assim a encerram. (SIMMEL, 2016, p. 172)

O historiador Henry Heydenryk Jr. (1905-1994) publicou um dos raros estudos a tratar da significação e história das molduras. Para Heydenryk, que também era descendente de uma das empresas de molduras mais antigas do mundo, a *The House of Heydenryk*, fundada em Amsterdã, em 1845, a moldura se presta a várias funções que afetam o quadro profundamente.

No nível técnico, a moldura protege a tela dos mais diversos danos, no entanto, essa é uma consideração secundária que não explica o desenvolvimento multifacetado e histórico do artefato.

O pesquisador concorda que a atribuição mais importante da moldura é limitar precisamente a extensão da superfície que o observador deve considerar. Uma vez definido o espaço, surge o problema da relação entre área pintada e entorno, cabendo à moldura, por definição, proporcionar a transição de uma superfície a outra. A moldura é um estágio intermediário, já que “num sentido mais profundo, deve-se fazer uma transição do mundo imaginário da imagem para o mundo real da parede” (HEYDENRYK, 1993, p. 5, tradução nossa⁶²).

De acordo com o período histórico, a função da moldura foi interpretada por distintas abordagens. Ela já foi vista como uma parte intrínseca à pintura e sua relação com o ambiente era menosprezada, dado que era considerada como meramente incidental. Em outras épocas, ela era projetada em concordância com os móveis e janelas dos seus arredores, demandando um tratamento completamente distinto. A pesquisa de Heydenryk, entretanto, aprofunda pouco na análise semântica da moldura, já que se presta a decodificar os estilos utilizados ao longo dos séculos pela pintura ocidental. O ponto central da obra focaliza as implicações para museus e colecionadores, proprietários de pinturas históricas, que tiveram as molduras substituídas para se adequar às tendências estilísticas posteriores.

Artistas, diretores, curadores de museus e designers criativos de molduras estão todos contribuindo com sua *expertise* e energia para uma abordagem melhor e mais ponderada desse importante aspecto da apreciação da pintura. Hoje se entende que para enquadrar bem uma pintura é preciso entender o estado de espírito do artista, sua intenção, e que o fechamento mais harmonioso, o estágio sutil que melhor realça a pintura, é aquele que não desvia da autoridade da obra de arte. (HEYDENRYK, 1993, p. 113, tradução nossa)⁶³

Lorenzo Mammì (2004) diferencia três fases na história da arte ocidental para analisar a problemática da arte com o espaço a seu redor. A primeira delas, no período pré-renascentista, a obra de arte se acomoda no estatuto de um objeto material que é inserido no espaço comum.

⁶² In a deeper sense, a transition must be made from the imaginary world of the image to the real world of the wall.

⁶³ Artists, museum directors and curators, and creative frame designers are all contributing their training and energies to a better, more considered approach to this important aspect of the enjoyment of painting. Today it is understood that to frame a painting properly the artist's mood, his intent, must be understood, and that the most harmonious enclosure, the subtle stage that enhances the painting best, is the one that does not distract from the authority of the work of art.

Seu valor está atrelado, basicamente, aos materiais de sua composição (ouro, prata, mármore etc), somado à qualidade do trabalho empregado em sua feitura, além de outros valores intangíveis (imagem sagrada ou milagrosa).

O Renascimento muda radicalmente essa perspectiva, já que os artistas passam a reclamar para si a condição de intelectuais que produzem conceitos ou pensamentos. Portanto, embaralham a separação tradicional de artes mecânicas (produção manual) e artes liberais (pensamentos), para instaurar uma nova categoria que funde as duas instâncias. A obra de arte passa a ser vista como um objeto ambíguo que pertence a um lugar físico, mas também a um lugar mental, como encarnação de um conceito. O problema é equacionado pela solução da moldura e do pedestal, como explicita Mammì:

Se o Renascimento cria a dificuldade, encontra também a solução: a moldura e o pedestal, que na Idade Média, quando existem, são apenas elementos decorativos ou desdobramentos arquitetônicos, assumem a partir de agora uma função autônoma. Tornam-se dispositivos mais ou menos complexos, que administram e graduam a transição da obra ao ambiente, e vice-versa. Até a mais simples das molduras lança mão de uma série de recursos, que se tornam convencionais a ponto de não serem percebidos conscientemente: os cortes diagonais das juntas, que sugerem uma convergência para o interior do quadro; o recuo progressivo dos planos, das molduras e do *passe-partout*, ainda mais graduado pelas chanfraduras, que nos permite mergulhar paulatinamente na imagem. (MAMMÌ, 2004, p. 81-82)

A gênese do pensamento moderno, terceira fase do esquema proposto por Mammì, enfatiza a separação das realidades material e espiritual, o que ocasiona no enfraquecimento dos “mecanismos de proteção” representados pela moldura e base. Por conseguinte, passam a ser recorrentes procedimentos como o da pintura invadindo a moldura, o inverso, tal como na série de Lygia Clark, ou o seu completo desaparecimento. Os novos métodos adotados pelo Modernismo ameaçam o estatuto da obra de arte como “coisa especial” e lhe impõe um desafio, já que, desamparada no mundo, precisa modificar as relações com o espaço ao qual pertence e também se integra.

O grupo interdisciplinar belga de linguistas e semióticos da Universidade de Liège, autodenominado *Groupe μ*, sistematizaram, em 1989, uma base para análise semiológica dos quadros a partir dos princípios de contorno e moldura. Os teóricos partem da definição de Meyer Schapiro (1904-1996) do quadro como “um fechamento regular que isola o campo de representação da superfície circunstante” (SCHAPIRO, 1983, p. 13, apud GROUPE μ, 1989, p. 115) para ampliar esse conceito no domínio da retórica.

Por contorno, entendem o traço material que divide o espaço em duas regiões, criando o efeito de figura e fundo. Topologicamente, há uma diferenciação entre contorno e limite, já que essa última compreende uma noção de interior e exterior, enquanto o contorno é uma percepção da figura vista, fundamentada na delimitação dos componentes plásticos da pintura. Portanto, não interessa ao contorno a intensidade de sua marcação, desde que seja capaz de gerar uma tensão que contraponha a figura do seu fundo.

Por moldura, os teóricos belgas designam o artifício que, em um dado espaço, nomeia uma unidade orgânica com um enunciado de ordem icônica ou plástica. Independente do material ou da aparência da moldura (que pode ser uma vara, um conjunto de hastes ou mesmo um traço de giz em um muro), o que importa é sua função semiótica como um signo da família dos índices. Para Pierce, o índice remete ao objeto (referente) que pretende representar a partir de sua conexão física, em uma relação causal com o seu significante. No caso do quadro, tanto a tela como a própria moldura são índices puros, capazes de indicar um “outro existente” através de uma conexão existencial.

O artigo “Semiótica e retórica do quadro” (1989), propõe a seguinte compreensão para a semântica da moldura no quadro:

a) tudo o que é compreendido nos limites da moldura recebe necessariamente um status semiótico; b) esse conjunto de signos constitui um enunciado homogêneo, distinto daqueles que poderiam ser percebidos no espaço exterior a esse limite; c) é nesse conjunto que a atenção do espectador deve se focar. Essa função de indicação poderá, evidentemente, pender para uma outra direção e ser enriquecida por semanticismos variados por processos como a moldura rimada (que estudaremos mais tarde). Iremos compreender que o significante de um signo como esse pode variar. Esse significante pode ser materializado por um “quadro”, no sentido artesanal do termo, mas também pelos plintos, barreiras etc. Todos esses artifícios organizam o espaço de maneira que possamos identificá-lo e delimitar os enunciados. Sendo o espaço interior assim indicado, um outro espaço é ao mesmo tempo exterior: é através da moldura que ele recebe sua condição de exterioridade. (GROUPE μ , 1989, p. 115-116, tradução nossa)⁶⁴

⁶⁴ a) tout ce qui est compris dans les limites de la bordure reçoit nécessairement un statut sémiotique; b) cet ensemble de signes constitue un énoncé homogène, distinct de ceux qui pourraient être perçus dans l’espace extérieur à cette limite; c) c’est sur cet ensemble que l’attention du spectateur doit se focaliser. Cette fonction d’indication pourra évidemment être infléchié dans telle ou telle direction et enrichie de sémantismes variés par des procédures comme la bordure rimée (que nous étudierons plus loin). On comprendra que le signifiant d’un tel index puisse varier. Ce signifiant peut être matérialisé par un cadre, au sens artisanal du terme, mais aussi par les socles, les barrières, etc.: tous ces artifices organisent l’espace de façon à ce que l’on y puisse identifier et délimiter des énoncés. L’espace intérieur étant ainsi indiqué, un autre espace, extérieur celui-ci, l’est du même coup: c’est de la bordure qu’il reçoit son statut d’extériorité.

O ensaio sinaliza a relação complexa existente entre contorno e moldura. A princípio, o contorno (demarcando os signos isolados) poderia existir sem a moldura (determinando os enunciados), porém, a segunda sempre delimitaria automaticamente o contorno. A moldura, no entanto, tem um valor próprio como signo plástico que não pode ser absorvida na mensagem indicada. A definição de moldura para o *Groupe μ* demandaria a consideração de duas instâncias: os espaços indicados (*espaces indiqués*) e os artifícios indicadores (*artifice indiquant*).

Como demonstram os teóricos belgas, a moldura do quadro não delimita o espaço de forma estrita, ela apenas “indica” o espaço situado em sua jurisdição. Também o espaço ocupado pela moldura é suscetível de pertencer ao espaço indicado, tal como veremos no procedimento adotado por Lygia Clark na série “Quebra da moldura” (1954). Assim sendo, dependendo do tipo de moldura utilizado ou do método escolhido pelo artista, a moldura às vezes poderá ser incluída no espaço indicado e, por vezes, excluída dele. Portanto, ela opera como um limite e como um lugar de passagem, “como um instrumento de mediação entre o espaço interior (ocupado pelo enunciado) e o espaço exterior” (GROUPE μ, 1989, p. 117).

Como todo sistema semiótico, as propriedades da moldura variam de acordo com a época e a sociedade. Alguns objetos adquirem valor fortemente socializado de moldura e outros não; independentemente de sua materialidade, um artifício só pode adquirir a função de moldura em determinadas circunstâncias pragmáticas. O artigo faz alusão às pinturas rupestre que, para o senso comum, é desprovida de molduras. No entanto, um índice como a luz de uma tocha, por exemplo, poderia criar uma espécie de “moldura”, indicando um espaço com limites difusos. Desse modo, para fins de análise, a retórica do quadro pressupõe o estabelecimento de uma regra e, pela mesma lógica, também a retórica do contorno e da moldura. Uma vez que o espaço emoldurado não é vazio (mesmo que de fato esteja, como o trabalho que Lygia Clark apresenta no “Salão Preto e Branco”, em 1954, como será apresentado a seguir), uma relação se estabelece entre o índice da moldura e a designação impetrada ao enunciado emoldurado.

O *Groupe μ* desenvolveu uma tabela para análise da relação que se configura entre a moldura e o espaço emoldurado, com base na norma (padrão) e nas figuras retóricas de *supressão*, *adjunção* e *supressão/adjunção*. Esses domínios serão contrapostos com as categorias de *Figuras do Contorno*, *Figuras da Moldura (significado)*, *Figuras da Moldura (significante)* e *Figuras da relação Moldura/Enunciado*, conforme apresentado a seguir:

Tabela 1 – Relação figuras da moldura e espaço emoldurado.

| | Figuras do Contorno | Figuras da Moldura (Significado) | Figuras da Moldura (Significante) | Figuras da Relação Moldura/Enunciado |
|----------------------------|---|--|--|---|
| Norma | (1.a) Redundâncias de demarcações. | (2.a) Concomitância do espaço da moldura com o do enunciado. | (3.a) Ocultamento da moldura. | (4.a) <u>Disjunção</u> (monomaterialidade) e <u>Conjunção</u> (Pertinência). |
| Supressão | (1.b) <u>Expansão</u> : - Simples; - Multiestável. | (2.b) Transbordamento. | (3.b) Destruição. | (4.b) <u>Moldura rimada</u> : - Icônica; - Plástica. <u>Moldura incorporada</u> . |
| Adjunção | X | (2.c) <u>Delimitação</u> : - Induzida; - Indutora. <u>Encolhimento</u> . | (3.c) Hipérbole. | X |
| Supressão/ Adjunção | X | (2.d) <u>Compartimentagem</u> : - Simples; - Com quebra. | (3.d) <u>Substituição plástica</u> : - Deformação e desorientação; - Detexturação; - Policromia. <u>Moldura icônica</u> : - Simples; - Ostensiva. | X |

Fonte: GROUPEμ, 1989, p. 118 (tradução nossa com adaptações).

As figuras do contorno têm pela norma (1.a) a redundância das demarcações do enunciado, já que ele será melhor reconhecido quanto maior for a sua separação do mundo no entorno, seja essa demarcação pronunciada ou não pelo uso da moldura. Há duas variações (1.b)

para a criação das figuras, ambas pela supressão, ou diminuição do nível da redundância. A primeira, simples, pela supressão total do contorno, em que o enunciado fica em estado de expansão no espaço. Já a segunda produz um efeito de expansão multiestável que leva a uma interseção entre os enunciados. Uma vez que a demarcação não é percebida, ocorre uma produção de contornos que se englobam.

As figuras da moldura, no domínio do significado, ancoram-se no caráter indicial (da moldura) e pelo atributo de criar uma distinção entre o espaço interior (emoldurado) e o exterior, além de criar uma zona de atenção no quadro. Para tanto, a norma (2.a) enfatiza a concomitância dos dois espaços (o dentro e o fora) que coexistem de forma autônoma. O primeiro desvio é impetrado através da supressão (2.b), provocando o efeito do transbordamento do enunciado icônico ou plástico, ultrapassando os limites da tela e se estendendo ao exterior. É esse o efeito centrífugo pretendido por Piet Mondrian em suas composições, através da adoção de uma moldura recuada que enfatiza a continuidade das grades e dos planos de cores para fora das bordas da tela.

A segunda excursão da norma (2.c) opera pela adjunção, incitando a delimitação e o encolhimento. Na delimitação, a moldura reduz os limites prenunciados pelo enunciado, enquanto no encolhimento, o exato oposto do transbordamento, a moldura sinaliza um excesso de espaço dispensado a este. É o caso das pinturas em que parte da tela fica intacta, sem a aplicação da camada de fundo. O encolhimento pode ocorrer como uma estratégia dissimulada do artista para produzir um efeito sob a enunciação, já que propositalmente omite um elemento que, pela lei da regularidade, deveria estar presente. Por outro lado, o efeito do tempo também pode fragmentar e reduzir os elementos das obras, como se percebe nos afrescos romanos remanescentes.

A terceira alternância à norma das figuras da moldura (pelo significado) é decorrente do processo de supressão/adjunção, resultando na compartimentagem (2.d). Nesse caso, o enunciado é subdividido por molduras interiores, tal como um políptico, proporcionando dois tipos de leitura: os elementos dos painéis laterais podem parecer sair do painel central (como no transbordamento); ou pode ser sugerida a existência de um espaço homogêneo (porém segmentado), cujas molduras internas são parcialmente privadas de sua função indexical pela moldura exterior.

No que concerne às figuras da moldura no âmbito do significativo, ou seja, não se atendo à sua função indicial, mas enquanto objeto significativo, a norma (3.a) conjectura o seu ocultamento. Pelo método postulado pelo *Groupe μ* , a regra é de efeito histórico, exasperando os efeitos da materialidade da moldura (madeira, alumínio etc.), forma determinada (retangular, oval), posição e cores. O percurso histórico da moldura, enquanto objeto, parte de uma armação frequentemente esculpida e adornada, durante o Renascimento e Barroco, para uma fina haste de madeira ou metal, no período pós-impressionista, portanto, a norma conduz ao seu desaparecimento.

A primeira variante à regra, através do procedimento de supressão, conduz à sua destruição (3.b), que, em alguns casos, pode nem sequer ser percebida. Essa figura também se manifesta sugerida ou encenada, através de uma moldura incompleta, quebrada, apresentada à parte ou mesmo pintada na tela, demarcando a sua ausência material. A figura formada pela adjunção, no entanto, é mais comum, categorizada por uma hipérbole (3.c) em que a moldura do quadro (ou a base da escultura) ocupam um espaço de tamanha relevância que passam a ocultar a obra. A terceira figura formada nesse grupo é por supressão/adjunção e o procedimento ampara-se na complexa oposição icônico-plástica (3.d). As substituições plásticas podem afetar a forma da moldura, sua posição, textura e cor; formando uma rima plástica que é estabelecida entre o emoldurado e a moldura. Essas virações alteram a regra esperada para o conjunto e acentuam a oposição concebido/percebido, provocando os efeitos de deformação, desorientação, detexturação e policromia.

No caso da substituição icônica, o outro tipo de figura procedente da supressão/adjunção, a moldura tende a dar continuidade ao enunciado do emoldurado, fazendo dela um signo icônico que atua como se fosse a própria enunciação. No entanto, o papel outorgado à moldura na representação pode se tornar tão importante que seu status se torna problemático, causando um fenômeno de multiestabilidade.

Os quadros com “*marcos recortados*”, introduzidos em Buenos Aires pelos artistas fundadores da Revista *Arturo* e que, em parte, integrariam posteriormente o *Movimiento Arte Madí*, são concebidos a partir do conceito de substituição icônico-plástico. Percebe-se nesses exemplares uma transfiguração da forma tradicional retangular da moldura, que passa a se articular em concordância com o enunciado central do quadro. Nesse caso, ocorre o fenômeno

da “rima plástica” que adequa a composição da moldura com a figura do contorno apresentada no emoldurado.

Ao mesmo tempo em que ocorre uma substituição plástica referente à posição, forma e cor da moldura, sua função puramente indexical é suprimida pelo enunciado icônico. Trata-se, portanto, de uma supressão parcial, em prol de uma nova forma de representação que privilegia o valor de signo icônico da moldura, para além da função de índice atribuído ao modelo histórico.

Por fim, a última categoria elencada na metodologia do *Groupe μ* estuda a relação entre moldura e enunciado inscritos no espaço indicado. A condição paradoxal da moldura reside no fato de ser exterior ao espaço que referencia, mas ao mesmo tempo se confundir com ele. O seu pertencimento total é inconcebível, sob pena de desaparecer enquanto moldura, portanto, sua norma (4.a) é necessariamente de disjunção, já que deve ser plasticamente diferente do enunciado. A perspectiva da conjunção também está presente na regra, pois espera-se que a moldura estabeleça coerência e pertinência tanto em relação ao espaço exterior como com o emoldurado. A figura formada pela supressão (4.b) produz molduras rimadas, em que o enunciado dá à moldura qualquer uma de suas características (abordagem centrífuga). O extremo oposto é o aparecimento da moldura representada, em que o enunciado recebe os atributos do seu invólucro (abordagem centrípeta).

Nessa categoria residem as estratégias utilizadas por Lygia Clark na série de cinco quadros que compõem “Quebra da moldura” (1954). Ao fundir as duas instâncias, a artista questiona a relação ambígua existente entre pintura e moldura, desobrigando esta última de cumprir o seu papel histórico e semiótico de mediação/passagem entre interior e exterior.

4.2 À margem das molduras, *marcos recortados* e linhas orgânicas

Na edição do jornal *Correio da Manhã* de 06 de agosto de 1960, Waldemar Cordeiro (1925-1973) rebate a crítica⁶⁵ de Ferreira Gullar à exposição dos artistas concretos de São Paulo

⁶⁵ A crítica de Ferreira Gullar é publicada na edição de 16 de julho de 1960, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. GULLAR, Ferreira. Concretos de São Paulo no MAM do Rio. In: AMARAL, Aracy (org.). **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; SÃO PAULO: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 139-141.

no MAM-RJ. Em tom de deboche, a começar pelo título do artigo, “Néo-retórica”, Cordeiro denuncia a expressão “arte neoconcreta”, nas palavras do artista, “um mero jogo de palavras” para afirmar uma suposta superioridade do movimento carioca frente ao grupo paulista.

O artigo deveria constar entre os textos de “Projeto construtivo na arte: 1950-1962”, organizado por Aracy Amaral, em 1977, no entanto, conforme nota presente no livro, não consta na publicação “por absoluta impossibilidade de sua localização” à época. A identificação e análise do conteúdo da réplica de Cordeiro, possibilitada através do acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, é importante para compreender o teor afrontoso com que Gullar responde a seguir. Uma constatação, em especial, presente no texto se correlaciona diretamente com o problema dessa pesquisa, conforme pode ser verificado no trecho que se segue:

Na cultura contemporânea não há lugar para Robinsons Cruzoos, mesmo quando se apresentam como concretos, pós ou neos. Citei “supostos problemas novíssimos” referindo-me a falsos problemas noticiados em termos de “furo” jornalístico, como o da moldura por exemplo (aliás, explorado anteriormente à exaustão pelos Madí). (CORDEIRO, 1960, p. 8)

A tréplica de Ferreira Gullar viria uma semana depois, na edição do SDJB de 13 de agosto de 1960. Com o título de “Resposta a Cordeiro”, o poeta maranhense acusa Waldemar Cordeiro de não ter “conhecimento do assunto” ao mencionar os Madí. Para Gullar, o movimento argentino não teria “exaurido” o problema da moldura, mas somente roçado “inconscientemente”, tal como antes dele haviam tentado artistas como Robert Delaunay (1885-1941), Kazimir Malevitch (1879-1935), Vladimir Tatlin (1885-1953), Hans Arp (1886-1966) e Sofia Taeuber (1889-1943). Gullar argumenta que todos esses artistas tangenciaram o problema, mas sem tirar as “consequências necessárias”, sem que houvesse uma colocação objetiva, que permitiria uma “nova interpretação dessas experiências”, como ele acredita suceder entre os artistas neoconcretos.

Diante desse impasse teórico, compete a essa pesquisa analisar o instrumental teórico logrado pelo *Movimiento Arte Madí*, durante a década de 1940, em contraposição com os procedimentos concebidos pelos integrantes do grupo neoconcreto no final da década de 1950. Até que ponto existiria uma real “colocação objetiva”, como assegura Ferreira Gullar, que diferenciaria conceitualmente a problemática da moldura entre os Madí e Neoconcretos? O discurso do crítico pode ser considerado um esforço para sobrevalorizar o trabalho do seu

movimento, mesmo imputando, até certo ponto, silenciamento e apagamento da iniciativa empreitada pelos vizinhos latino-americanos?

Na quarta edição de Revista *Arte Madí*, publicada em Buenos Aires em 4 de outubro de 1950, o artista Rhod Rothfuss (1920-1969) escreve novo artigo defendendo a aplicação do “*marco recortado*”. Como já discutido no capítulo 1.3 dessa dissertação, a primeira publicação mencionando o tema é justamente de Rothfuss, no artigo “*El marco: un problema de plástica actual*”, veiculado na edição única da Revista *Arturo* (1944).

Se comparado ao primeiro texto, “*A propósito del marco*”, de 1950, é menos conhecido e estudado, já que não conta com a tutela “mítica” angariada por *Arturo* ao longo das décadas subsequentes. Apesar disso, o segundo artigo de Rhod Rothfuss consegue ampliar a compreensão dos reais propósitos pleiteados pelo grupo ao adotar uma estrutura que estabelece relação imediata entre a temática e o contorno do quadro. Se por um lado as introduções provenientes do Cubismo aboliram a concepção da moldura regular como uma janela pela qual se vê o mundo, para Rothfuss, a solução definitiva para a composição descontinuada seria finalmente equalizada com a moldura recortada e irregular. O quadro enfim deixaria de representar um fragmento do tema para se concentrar na totalidade.

A percepção metafórica da pintura como “janela” provém parcialmente do suporte do quadro, uma superfície formulada a partir de quatro ângulos retos, sob o aspecto de um quadrado ou retângulo. Mesmo a experiência da pintura abstrata nas vanguardas europeias permaneceu recriando o efeito de figura e fundo, ainda que já em Mondrian houvesse um ímpeto de superar esse entrave, simulando um efeito ótico no qual o plano branco figurasse sobreposto aos planos de cor. Portanto, a vanguarda do invencionismo portenho e o Neoconcretismo brasileiro intentam uma superação da arte desenvolvida no centro europeu a partir do rompimento da moldura como espaço representacional por excelência, como também têm em comum a busca por uma solução para a questão do contorno figura/fundo.

Rothfuss reivindica para si as primeiras experiências nesse âmbito, já em 1943, em exposição realizada no Ateneo de Montevideo. A partir de então, esses experimentos seriam absorvidos, tal como uma doutrina, pelos integrantes do “*Arte Concreto Invención*”, e, com a sua dissolução, pelo grupo *Arte Madí*. Rothfuss distingue dois tipos de pinturas desenvolvidas por meio da construção/desconstrução das molduras: o “*marco recortado*” e o “*marco estructurado*”. O primeiro conceito, já desenvolvido em *Arturo*, parte do processo de

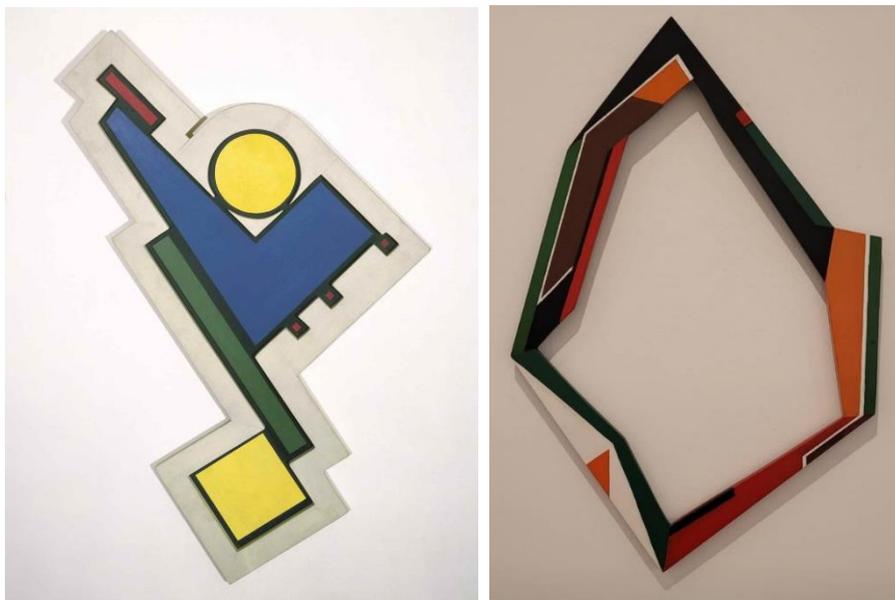
“*intraversión*” do polígono que é dividido e fracionado, ou simplesmente recortado sobre sua base regular, de modo que a forma resultante guarde a “memória” da forma inicial a partir da qual foi concebido. O “*marco estructurado*”, ao contrário, segue a lógica inversa, portanto, trata-se de uma “*extraversión*”. Os polígonos são formulados partindo de um centro, ou de várias formas complexas, o que demonstra o surgimento de novas concepções e múltiplas perspectivas em transformação sob a tutela da pintura *Madí*.

Disso se deduz que na pintura com moldura recortada, pois assim ocorre em quase todos os casos, a única forma conscientemente criada adquire uma importância fundamental, em detrimento da composição da pintura, que se reduz a uma série de caixas conseguidas pelo traçado de linhas entre pontos do perímetro, e por isso sem tema plástico, ou, quando o tem, então é necessário recorrer a formas de preenchimento (fondos) para cobrir os espaços que mediam entre o próprio tema e a moldura, enquanto na pintura de moldura estruturada, esta é o resultado final de um processo de desenvolvimento e composição de um tema estritamente plástico, não necessitando em caso algum de elementos estranhos para a sua normal estruturação. (ROTHFUSS, 2014, p. 113, tradução nossa)⁶⁶

Figura 40: Rhod Rothfuss, *Pintura Madí*. 1948. Esmalte sobre madeira, 81,5 x 47 cm.

Figura 41: Diyi Laañ, *Pintura Madí sobre marco estructurado*. 1949.

Pintura sobre madeira, 82,5 x 57 x 1,3cm.



Fonte: *Fundación MALBA*.

Fonte: De autoria própria.

⁶⁶ De esto se desprende que en la pintura de marco recortado, al ser éste, en la casi totalidad de los casos, la única forma creada conscientemente adquire una importancia fundamental, en detrimento de la composición de la pintura, que se reduce a una serie de casilleros logrados por el trazado de líneas entre puntos del perímetro, y por lo tanto sin tema plástico, o bien, cuando lo tiene, entonces es necesario recurrir a formas de relleno (fondos) para cubrir los espacios que median entre el tema propiamente dicho y el marco, mientras que en la pintura de marco estructurado, este es el resultado final de un proceso de desarrollo y composición de un tema plástico estricto, no necesitando en ningún caso de elementos ajenos a sí, para su normal estructuración.

María Amalia García (2021) argumenta que a pintura se estabeleceu como um signo hegemônico da burguesia, portanto, a quebra da sua estrutura, a transgressão dos limites formais que separam o espaço da arte e o espaço físico “real”, é um gesto disruptivo por excelência. O suporte pictórico desenvolvido na região do Rio da Prata é concebido em madeira pintada ou papelão, utilizando estruturas irregulares que combinam formas geométricas a uma plástica característica. Ainda que esteja imerso em um contexto que retoma a genealogia da arte abstrata europeia, se relaciona igualmente com certas correntes da pintura moderna da região⁶⁷ e com os apetrechos populares presentes no carnaval de Montevideo.

Como explica García (2021), a produção de Rothfuss apresentada na *Iª Exposición Internacional Madí*, sediada no Salón AIAPE de Montevideo, em 1947, segue duas vertentes. A primeira delas, os “*marcos recortados*”, é composta por formas geométricas simples que enfatizam o elemento simbólico da quebra da moldura, no entanto, permanece sendo um modelo estático. A segunda tendência é a das pinturas articuladas que agregam segmentos combinados, tal como as esculturas rotacionais Madí, sem uma morfologia cravejada e cujo formato varia conforme o movimento.

Os artistas que aderiram às formulações propostas pelo movimento substituem as formas retangulares tradicionais por outros polígonos, regulares ou irregulares, individuais ou justapostos, tais como triângulos, losangos, pentágonos, hexágonos, formas circulares etc. Santana (2014) acrescenta que a ruptura da estrutura ortogonal “libera a obra do campo ou do fundo para deixar apenas um núcleo que agora adquire as formas planares mais variadas dentro do espaço” (SANTANA, 2014, p. 5).

Por fim, deve ser considerada a influência das estruturas produzidas para os desfiles de carnaval em Montevideo no desenvolvimento da singularidade plástica Madí. Como já discutido, apesar de ser figura central nas formulações teóricas do movimento, em particular no que se refere à conceitualização do “*marco recortado*”, Rothfuss precisou diversificar suas atividades para garantir proventos. Os ornamentos carnavalescos confeccionados pelo artista utilizam planos geométricos de cores puras e, a despeito da diferença quanto ao propósito, há uma conexão que correlaciona os dois universos. García (2021) ressalta o quão subversivo esse

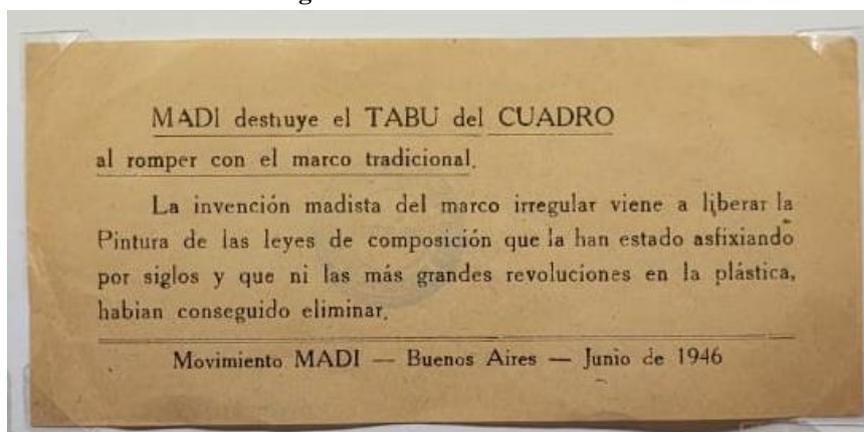
⁶⁷ A pintura cubista do artista argentino Emilio Pettoruti (1892-1971) é um modelo seguido por Rhod Rothfuss na composição reproduzida, e agora perdida, nas páginas de *Arturo*, como demonstra María Amalia García (2021).

procedimento pode aparentar para a tradição da pintura moderna. A dimensão local e popular adquire um papel fundamental no processo construtivo e de desenvolvimento da *avant-garde* rioplatense, tal como faria Hélio Oiticica, na década de 1960, com a criação dos Parangolés a partir do círculo das quadras de samba da Mangueira.

O *Grupo Arte Concreto Invención* surge no ano de 1945 como desdobramento e primeira divisão entre os integrantes da renovadora revista *Arturo*, de 1944. Em dezembro do mesmo ano, ocorre uma nova cisão entre seus membros, consolidando-se dois coletivos: *Asociación Arte Concreto-Invención* e *Movimiento Arte Madí*; o segundo reunindo nomes como Carmelo Arden Quin (1913-2010), Gyula Kosice (1924-2016), Rhod Rothfuss e Martín Blaszkó (1920-2011). Após as três exposições realizadas pelo cerne do grupo Madí em Buenos Aires, no ano de 1946, uma nova ruptura ocorre, dividindo de um lado Kosice e Rothfuss, que permanecem em Buenos Aires, e Arden Quin e Blaszkó que partem para Paris com a finalidade de promover a internacionalização da plástica Madí.

Ao artista uruguaio Carmelo Arden Quin, membro fundador da revista *Arturo* e do Arte Madí, coube a tarefa de disseminar as práticas do movimento para além dos limites da América do Sul. Diferentemente de Rhod Rothfuss, falecido precocemente em 1969, aos 49 anos, Arden Quin viveu e trabalhou como artista até os 97 anos, a maior parte desses anos em Paris, para onde transfere seu ateliê em 1948 e funda o Centro de Pesquisas Madí (1950). Se sobram muitas dúvidas e imprecisões sobre a vida do primeiro, seu contemporâneo, Arden Quin, ao contrário, registrou as memórias do surgimento da vanguarda portenha em livros e entrevistas, além de ter participado de diversas exposições ao longo de sua trajetória.

Figura 42: Volante Madí. 1946.



Fonte: De autoria própria.

No texto para o catálogo da *1^{ere} Triennale des Ameriques* de 1993, em Maubeuge, França, o artista ressalta a aparente ruptura pleiteada pelos Madí ao propor novas configurações para o quadro. Para o artista, a “descoberta” da forma se dá pela integração visual do espaço adjacente com a obra que é criada baseada nas tensões das linhas e dos planos de composição. A estrutura narrativa do texto se assemelha ao procedimento teórico de Ferreira Gullar que reivindica uma fissura histórica, ao mesmo tempo em que também sublinha uma continuidade epistemológica do trabalho dos predecessores:

No começo, eram dois ou três planos coloridos, quatro, seis, doze ou mais, sobre uma superfície ou justapostos, compondo uma obra pictural não-figurativa. Assim, desde o início do século XX, notadamente com Kandinsky, Mondrian e Malevitch, ousou-se à época e posteriormente, composições sempre sobre um retângulo, sendo que todas as condições eram reunidas para resultar nele. Digo isso sem ironia nem reprovação, porque no fundo, esses mestres da pintura abstrata, nossos grandes predecessores, sabiam muito bem, que o que empreendiam não poderia ficar por isso mesmo. Portanto, eles não questionaram a regularidade do suporte pictórico. Qual foi a razão para isso? Talvez não tenham tido tempo ou simplesmente não tenham desejado chegar até lá. E essa situação ainda se mantém estabelecida na arte. (QUIN, 2014, p. 25)

As primeiras experimentações artísticas de Lygia Clark envolvendo a temática da moldura datam do ano de 1954, mas, ao contrário do que a maior parte da historiografia registra, é anterior à exibição dos quadros que compõem a série “Quebra da moldura” na 27^a Bienal de Veneza, como se demonstrará.

Em maio de 1954, as galerias do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, sediaram o III Salão Nacional de Arte Moderna, que ficou conhecido popularmente como “Salão Preto e Branco”. Faltando um mês para a abertura da exposição, um imbróglio político definiria os acontecimentos daquela edição, levando mais de seiscentos artistas, de todas as regiões do país, a assinarem uma petição contrária à taxa de impostos para materiais de arte. A política econômica do Ministério da Fazenda do governo Getúlio Vargas (1882-1954), sob o comando de Oswaldo Aranha (1894-1960), passou a restringir a importação de insumos considerados supérfluos ou de luxo, mediante a imposição de tarifas elevadas. Os materiais associados à criação artística em pintura, escultura, gravação e desenho foram classificados na mais elevada categoria do sistema promulgado, o mesmo em que figuravam vinhos e perfumes. Um tubo de tinta que era comprado por \$60 ou \$70 chegaram a custar de \$250 a \$300 nas casas especializadas do setor.

Entre os meses de abril e maio, a situação seria noticiada de forma inflamada nas páginas do jornal carioca *Correio da Manhã*, já que os artistas, em ato de protesto, se uniram para submeter ao Salão somente obras executadas em preto e branco. Apesar da circunstância caótica, o Salão de 1954 recebeu 323 obras, em comparação com as 203 expostas no ano anterior. Lygia Clark apresenta uma única obra com o título de “Quadro-objeto”, duas molduras sobrepostas, porém sem tela. Atualmente perdida, “a moldura”, como o trabalho era ironicamente chamado pela imprensa, apesar de não conter as cores preto e branco, denunciava os altos preços que estavam sendo praticados para as telas, portanto se ajustavam perfeitamente no manifesto pretendido pelos artistas.

A pintora Djanira da Motta e Silva (1914-1979), membro do júri do Salão naquele ano, ao ser questionada por Pascoal Longo, em entrevista de rádio, a respeito da aceitação do “Quadro-objeto” enviado por Lygia Clark, responde:

O Salão Nacional de Arte Moderna é uma mostra de artistas de vanguarda, onde tem lugar a exposição de resultados de pesquisas plásticas as mais variadas. As peças que o júri, na sua soberania, julgue bem-sucedidas, são aceitas e exibidas. Tal sucedeu com as molduras expostas. De minha parte, sou pintora figurativa. Entretanto, não mantenho nenhum preconceito contra nenhuma nova manifestação estética. Dei minha aprovação a que fossem mostradas as molduras, intituladas pela autora “Quadro-objeto”. Como protesto contra a falta de telas, considero um trabalho original. E como pesquisa, manifesto meus respeitos. (DJANIRA, 1985, p. 23)

A pesquisadora Aleca Le Blanc (2018) lança uma hipótese que vincula o “Quadro-objeto” à “Composição No. 5”, da série “Quebra da moldura”, apresentada por Clark no mês seguinte durante a 27^a Bienal de Veneza. Como Le Blanc argumenta, as análises no quadro realizadas pelo *Getty Conservation Institute* indicam uma alteração na cor da moldura que compõe a obra, além de que uma outra estrutura similar figurasse anteriormente no canto superior oposto. A historiadora conclui, portanto, que é possível que Lygia Clark tenha enviado para o “Salão Preto e Branco” a pintura em estágio inicial e que posteriormente tenha mudado sua proposta para enviar a Veneza. De todo modo, independente de as molduras de “Composição No. 5” serem ou não as mesmas que configuraram no Salão, o cerne do problema que atentaria pela sua ruptura já estava lançado.

Figura 43: Única imagem conhecida do “Quadro-objeto” (à direita) enviado por Lygia Clark para o III Salão Nacional de Arte Moderna (Salão Preto e Branco).



Fonte: Correio da Manhã, 2 de junho de 1954 – Hemeroteca Digital Brasileira.

Nos cinco quadros que compõem “Quebra da Moldura”, Clark acomete contra a posição concreta do quadro, na sua condição de espaço, desmantelando a estrutura enrijecida pela história social da arte. A área física destinada à moldura é incorporada no espaço da tela, se confundindo com a superfície pictórica de cor e espaço visual. Moldura e tela se tornam um só corpo, dispensando a função historicamente relegada aos marcos enquanto isolante e intermediador de lugares distintos e contraditórios.

Em três exemplares da série (Figuras 42, 43 e 46) as molduras recebem camadas de tinta à óleo nas cores azul, verde e azul/vermelho, respectivamente; mas em todas elas, incluindo as com molduras na cor preta, há uma forte ligação entre a estrutura compositiva apresentada na tela e nas bordas. O invólucro da moldura deixa de representar, portanto, o encerramento da

obra artística para constituir-se também em parte, paradoxalmente, totalizadora dos planos de cores.

A destruição da moldura, ao invés de provocar fragmentos ou vestígios da sua derrocada, produz um exemplar coeso e íntegro que reivindica uma nova definição para a instituição “quadro”. Se nesses cinco quadros a diferenciação entre moldura e tela continuam presentes em sua materialidade de madeira e tecido, as camadas de tintas e traços gráficos, em ambas as partes, tratam de desorganizar a estrutura semântica e provocar um efeito ótico que confunde o início de um e término do outro. O perímetro espacial destinado à moldura ganha também destaque, se tornando, por vezes, privilegiado em relação à tela (Figuras 42, 46 e 47).

Nas páginas do seu diário, Lygia Clark registra uma das raras impressões, na voz da artista, sobre as telas de 1954. Em um texto datilografado, como de costume, datado de 1957, e com o título de “entrevista para um jornal de Campinas”, Clark traça um panorama geral de sua trajetória artística até aquele ponto, situando os exemplares de “Quebra da Moldura” como o ponto de partida para sua pesquisa rumo a um “novo espaço”:

Toda esta minha pesquisa que considero a formulação primária de um vocabulário para exprimir um novo espaço, começou em 1954, na observação de uma linha que aparecia entre uma colagem e o “parapatou”⁶⁸ quando a cor era a mesma e desaparecia quando havia duas cores contrastantes.

Passei a explorar esta linha fazendo quadros ainda com tela e moldura, em que a preocupação era a de arrebentar o núcleo da tela (quadro), levando a mesma cor desta para a moldura. A própria espessura da moldura já começava a entrar também como elemento plástico (em determinados pontos era pintada em relação à própria composição formal do quadro). Parei de trabalhar nesta pesquisa dois anos, pois não sabia como usar este espaço liberto. (CLARK, 1957, n.p)

Em outra página do diário, também datada de 1957, a artista lança a pergunta: “O que me proponho?”. O primeiro tópico pontuado por Clark é a “reestruturação total do retângulo”, através da participação das linhas externa que compõem o mesmo retângulo e da participação do espaço externo na superfície construída. A artista deduz em seguida, no segundo tópico apresentado, que esse “jogo” se daria simultaneamente em um espaço “pluridimensional”.

Como é comum nos arquivos de Lygia Clark, há quase sempre mais de uma versão datilografada dos mesmos textos, com algumas alterações⁶⁹. Na segunda versão para a mesma

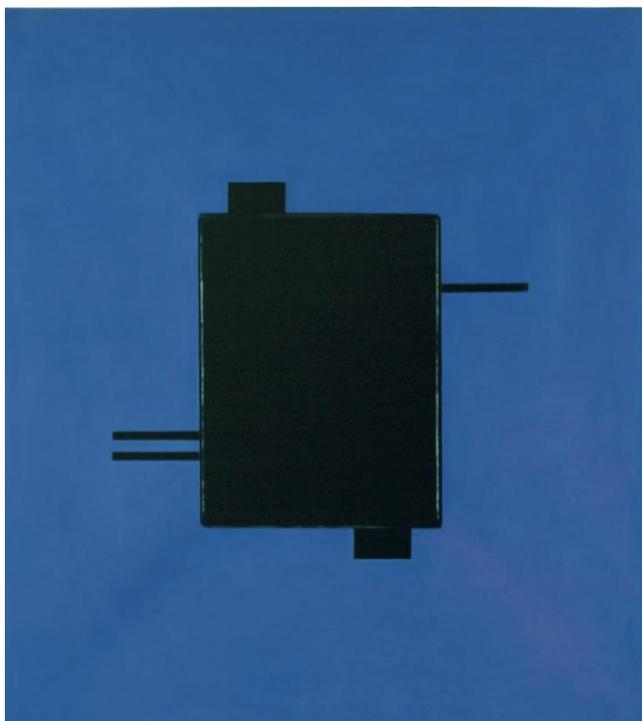
⁶⁸ A palavra destacada aparece no texto de Lygia Clark entre aspas, porém ilegível devido às rasuras da máquina datilográfica. A artista pretende dizer que a linha se sobressai no encontro de dois planos com a mesma cor.

⁶⁹ Como se nota nas duas versões da “Carta a Mondrian” e na “Carta ao Luiz de Almeida Cunha”, já analisadas nessa dissertação.

pergunta (propósito do seu trabalho), a primeira resposta passa a ser “a destruição do quadro, através da moldura”, para logo em seguida citar a “reestruturação total do retângulo”. A respeito da escultura, Lygia enfatiza que a base está para a escultura como a moldura para o quadro, promovendo o encontro de espaços distintos. Portanto, salienta a necessidade de supressão do plinto, para que a escultura “nasça desligada, solta no próprio espaço real” (CLARK, 1957, n.p).

Um dos conceitos que a artista começaria a explorar, após o hiato de dois anos em que paralisou sua pesquisa até chegar ao estágio seguinte, é o da linha como um “espaço-limite” entre planos. Esta linha, que futuramente ganharia o nome de “linha orgânica”, se ressaltava entre planos de cores equivalentes, mas era absorvida no contraste de cores distintas, atuando para integrá-los. Essa constatação, como declara no diário, é notada já nos quadros de “Quebra da moldura”, tanto no encaixe da tela com a madeira da moldura, como também entre as arestas diagonais dos diferentes lados do caixilho. A partir dessa observação, a artista registra no seu fichário a seguinte perspectiva: “cores contrastantes - para que a linha se integre e o mesmo valor para que a linha subsista” (CLARK, 1957, n.p).

Figura 44 – Lygia Clark, Quebra da Moldura. 1954.
Óleo s tela e madeira, 83,1 x 75cm.



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.

Figura 45 – Lygia Clark, Quebra da Moldura. 1954.
Óleo s tela e madeira, 110 x 80cm.



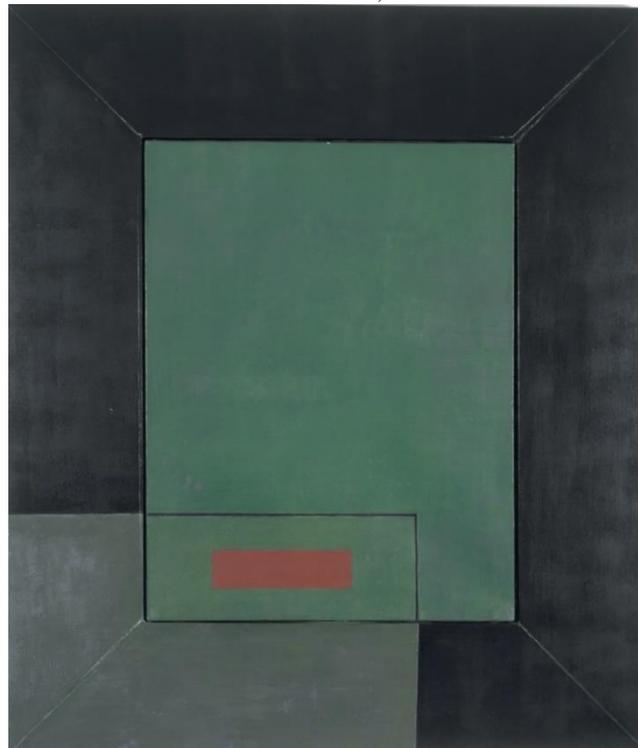
Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.

Figura 46 – Lygia Clark, Quebra da Moldura, Composição nº 4. 1954.
Óleo s tela e madeira, 104 x 82cm.



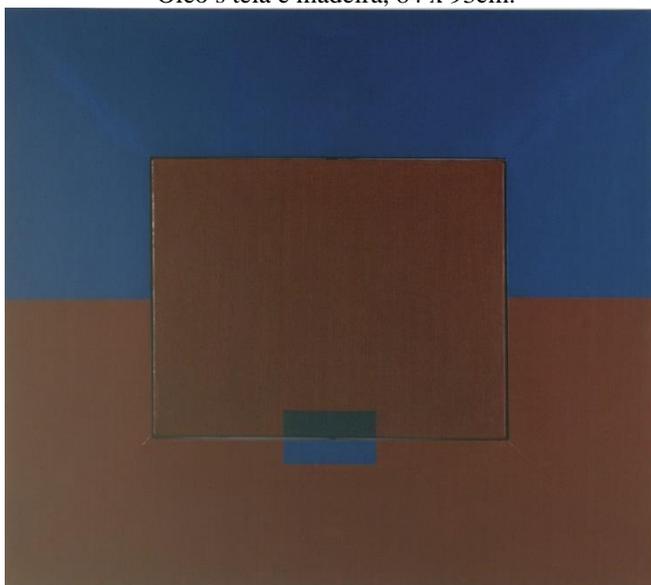
Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.

Figura 47 – Lygia Clark, Quebra da Moldura, Composição nº 5. 1954.
Óleo s tela e madeira, 106 x 91cm.



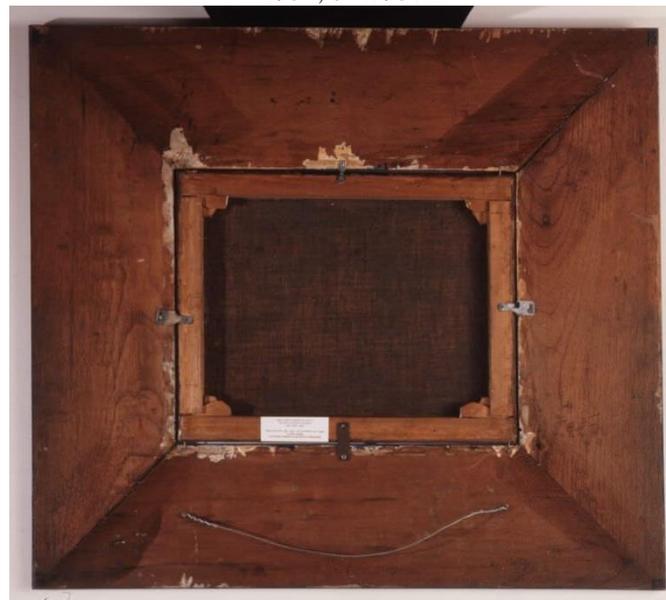
Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.

Figura 48 – Lygia Clark, Quebra da Moldura. 1954.
Óleo s tela e madeira, 84 x 93cm.



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.

Figura 49 – Fundo do quadro “Quebra da Moldura”.
1954, 84 x 93cm.



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.
Foto: Marcelo Ribeiro Alvares Corrêa.

Paulo Herkenhoff (2010) atribui à série de Clark o princípio do quadro objeto, caracterizado pela compreensão de uma “tridimensionalidade empírica” presente no quadro enquanto objeto que serve de suporte para a pintura. Apesar de sua bidimensionalidade frontal, haveria um arroubo latente para extrapolar os seus próprios limites. Neste ponto, os quadros que Lygia Clark produziu em 1954 possuem afinidades poéticas com os “*marcos recortados*” do invencionismo portenho da década de 1940. Como destaca García, “embora existam divergências formais e conceptuais entre ambas as questões do enquadramento pictórico ortogonal convencional, ambas capitalizam a tensão inerente à linha de contenção entre o espaço visual e o espaço real” (GARCÍA, 2019, p. 110, tradução nossa).⁷⁰

No artigo “O lugar da obra”, de 11 de fevereiro de 1961, o poeta Ferreira Gullar retoma a discussão iniciada em “Lygia Clark: uma experiência radical”, de 1958. Com o texto, Gullar pretende demonstrar a adequação de suas postulações teóricas enunciadas anos antes das primeiras experiências espaciais de Clark, como se percebe:

Quando, em 1958, num estudo da obra de Lygia Clark, formulei o problema da moldura como um dos elementos centrais de sua linguagem, houve um repúdio generalizado contra essa formulação. Afinal de contas, aquele não parecia ser propriamente um problema estético. E certamente uma estética convencional não poderia tomar conhecimento de questões daquela natureza. (GULLAR, 2015, p. 209)

Gullar é categórico em afirmar que sempre compreendeu o rompimento da moldura como uma necessidade de abrir a obra ao espaço “real”. Para o poeta, o âmago da discussão, que fundamenta o descolamento dos trabalhos artísticos, é o conflito entre artistas e sociedade, distanciando a arte do “caráter convencional da ficção”. Portanto, não está em jogo somente o plano material, mas também o simbólico, em que obra e valores sociais se encontram: “romper com o convencionalismo do quadro é também romper uma situação dada do artista no mundo” (GULLAR, 2015, p. 209).

Para justificar o problema, que já na década de 1950 não era propriamente uma novidade, Ferreira Gullar mais uma vez evoca a linguagem do *De Stijl* e seu principal nome. Uma vez negado o plano do quadro, Mondrian vislumbra a pintura se realizando na arquitetura, o que resulta na sua profecia de integrar vida cotidiana e arte. Esta incorporação, contudo, era renunciada pelo pintor-teórico holandês de modo gradual e longínquo, a começar pela

⁷⁰ Si bien hay divergencias formales y conceptuales entre sendos cuestionamientos del marco pictórico ortogonal convencional, ambos capitalizan la tensión inherente a la línea de contención entre el espacio visual y el espacio real.

destruição formal da pintura-quadro, na sua condição de “belas-artes”. Lygia Clark parte da concepção, presente em Mondrian, de quadro como um “corpo em metamorfose”, para encontrar um novo lugar, próprio da obra:

A importância da experiência de Lygia Clark, ao liberar o quadro da moldura, pela assimilação desta à obra, está em retomar o problema em outros termos, já por assim dizer descrente da integração prevista. Não se trata mais de integrar a arte na arquitetura, mas de integrá-la no espaço mesmo, em pé de igualdade com a arquitetura. A obra funda o seu próprio lugar. (GULLAR, 2015, p. 211)

O “novo lugar” da obra de arte impõe uma questão metafísica, marcada por uma contradição: “a obra que se torna a fundação do seu lugar subsiste à sua aparição e deverá ser guardada em algum lugar”. Portanto, não há parte alguma para a obra de arte, já que ela funda a si mesma. O conflito insuperável está em, apesar de pertencer a uma outra zona, permanecer armazenada em museus, edifícios público ou residencial. É daí que Gullar extrai a lição e conclui que a participação da arte na vida coletiva se justifica pela sua atividade crítico-criadora e de reelaboração das experiências sensíveis: “a obra de arte se espacializa para negar o espaço, se faz presente para poder desaparecer (...) para negar a realidade imediata, é ela obrigada a afirmar essa realidade com todo ímpeto” (GULLAR, 2015, p. 213).

Em “A nova linguagem de Lygia Clark”, de 2 de abril de 1960, Ferreira Gullar rememora os antecedentes na história da arte que preconizavam a pintura evadindo as superfícies das telas para se realizar no espaço, tal como proclama Malevich no *Manifesto Suprematista*, de 1915. Outros artistas citados por Gullar são Robert Delaunay (1885-1941), com seus *Discos* de cimento, além dos relevos produzidos por Hans Arp (1886-1966) e Sophie Taeuber (1889-1943). O artigo tem o propósito de apresentar os *Bichos* (1960), mas introduz a análise rememorando a série “Quebra da moldura”, pois, de acordo com o crítico, trata-se de “uma consequência lógica (embora imprevisível) do problema fundamental que ela colocou, em 1954, ao romper a moldura do quadro, abrindo-o para o espaço” (GULLAR, 2015, p. 178).

Algumas décadas após a redação do texto em resposta à crítica de Waldemar Cordeiro, em entrevista concedida a Fernando Cocchiari e Anna Bella Geiger para publicação em uma antologia⁷¹ sobre a vanguarda abstrata geométrica e informal no Brasil, Ferreira Gullar se mostraria mais disposto em aceitar as congruências existentes entre as propostas neoconcretas

⁷¹ COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Ana Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: vanguarda nos anos 50**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

e Madí. Na década de 1980, com o afastamento histórico e o movimento Neoconcreto já consagrado no panorama da arte brasileira, Gullar voltaria a fazer menção à vanguarda rioplatense, assumindo, porém, à época não ter uma total compreensão e conhecimento do trabalho dos argentinos, sendo as semelhanças uma “sincronia” histórica, mais do que uma inspiração.

Nós nem sabíamos o que acontecia no mundo todo. Na Argentina, algumas coisas feitas por aquele movimento Madí tinham a ver com os objetos neoconcretos, com o “não-objeto”.

Também eram um questionamento do suporte, do espaço físico da pintura. Quando eu afirmo isso, mostro o caráter relativamente autônomo que tínhamos aqui, apesar da sincronia existente entre história e cultura. Só assim você pode realmente criar as coisas e aqui o problema da dependência cultural está presente. O Neoconcretismo é uma demonstração de que na medida em que você se desliga dessa dependência, pode não só criar coisas próprias, originais, como pode também se antecipar aos caras que sempre ditaram para nós o que nós temos que fazer. (GULLAR, 1987, p. 102)

Mário Pedrosa (2004), em “Lygia Clark, ou o fascínio do espaço”, texto de 1957, assinala a “tendência suicida” da então pintora, indiferente ao sucesso imediato e fiel às suas convicções. Para Pedrosa, na obra da artista, o preâmbulo da integração das artes se dá justamente quando começa a “abominar também o quadro de cavalete e, sobretudo, o símbolo de seu privilégio anacrônico – a moldura” (PEDROSA, 2004, p. 289). Alguns anos depois, no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, de 28 de dezembro de 1963, o crítico lembraria que a consciência dessa mudança brota em Clark a partir da desfiguração do quadro, já que realizar-se sem a moldura é o mesmo que “mergulhar diretamente no espaço sem muletas nem qualquer veículo mediador”, o quadro agora, no status de objeto, se torna uma construção no espaço “real” (PEDROSA, 2004, p. 347).

Após a experiência com a série “Quebra da moldura”, Lygia Clark encontra um novo espaço a ser explorado que excede o campo tradicional destinado à pintura na história social da arte. O tempo passa a ter papel ativo e fundamental na formulação desse percurso que envolve uma “outra” significação.

Não me considero concreta. A importância desta nova procura para mim é tão grande como se entrássemos afinal em um novo período renascentista em que o quadro readquire novamente a sua significação (...) é a nova concretização do indivíduo que precisa sentir seu próprio corpo para se situar no mundo. Ao mesmo tempo, ele se retira como indivíduo no momento da criação da obra de arte. (CLARK, 1957, n.p)

4.3 A conquista do espaço: *Superfícies moduladas, Unidades e Casulos*

A leitura conceitual que os artistas concretos latino-americanos fizeram a partir da genealogia das vanguardas europeias variou de acordo com as tradições de cada país, e mais, em função das inter-relações estabelecidas entre os grupos, o que justifica as diversidades no campo da teórica entre paulistas e cariocas, para ficar no exemplo mais conhecido. A recepção entre brasileiros, argentinos e venezuelanos de uma geração de artistas que galgou o caminho do abstracionismo introduzido pelo cubismo, sistematizado pelo neoplasticismo e consolidado na arte concreta, perpassa, em grande parte dos casos, pela obra de nomes como Piet Mondrian, Kasimir Malevitch, Josef Albers e Max Bill.

Para dar nome à exposição⁷² realizada nos anos de 2010-11, a partir das obras abstratas de artistas brasileiros e venezuelanos na coleção Patricia Phelps de Cisneros, o curador Ariel Jimenéz tomou emprestada uma expressão cunhada pelo pintor Jesús Soto (1923-2005): “desenhar no espaço”. Essa parece ser a síntese poética de um movimento recorrente na arte concreta do Cone Sul e Venezuela, em que a planaridade da tela se desloca para o espaço vivencial. Jimenéz (2010) ressalta que a leitura de Mondrian e Malevitch enfatizou, no caso brasileiro, o caráter corpóreo das obras, comprovado pelo trabalho plástico de Lygia Clark e Hélio Oiticica, mas foi também elemento estrutural na teoria crítica de Ferreira Gullar. Para o curador, estes artistas começam a flertar com o espaço ao constatarem, através do estudo das obras das vanguardas europeia, um “eco de que a pintura havia alcançado nestas um ponto final representado pelo plano material da tela” (JIMENÉS, 2010, p. 17). Portanto, há um impulso entre os artistas do Neoconcretismo de interpretar nas obras dos seus predecessores um aceno para uma materialidade “viva” da arte, que aprofundaria as relações de “corpo a corpo” com o espectador nas esferas física e social.

Também para Lygia Clark, assim como para Hélio Oiticica, a obra de Mondrian seria antes de tudo um corpo material, um retângulo concebido como um todo orgânico e vivo. Essas são, pelo menos, as ideias desenvolvidas por Lygia Clark no mesmo artigo em que expõe o modo como vê a obra de Mondrian: o que interessa, diz ela, é que “a superfície seja um corpo orgânico como uma entidade viva”. E de fato, ela concebe as verticais e horizontais de Mondrian – pelo menos em determinado momento de sua

⁷² A exposição “Desenhar no espaço: Artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na coleção Patricia Phelps de Cisneros” ocorreu em Porto Alegre, na Fundação Iberê Camargo, entre os dias 29 de julho a 31 de outubro de 2010. Posteriormente, foi remontada na Pinacoteca do Estado de São Paulo entre os dias 27 de novembro de 2010 a 30 de janeiro de 2011.

produção – não como linhas quaisquer inscritas na tela, mas como a reprodução no interior desta, das bordas materiais que a separam do mundo. Para Lygia Clark, Mondrian teria com isso iniciado um diálogo entre esse retângulo material da pintura e o seu entorno imediato, tal como ela mesma tentaria fazer em sua obra da década de 1950. (JIMENÉZ, 2010, p. 20)

O crítico de arte britânico Guy Brett (1942-2021) conheceu Lygia Clark em Paris, na década de 1960, e foi um dos grandes responsáveis pela divulgação dos trabalhos de Lygia e Hélio Oiticica em Londres, onde a artista expõe pela primeira vez em 1965, na *Signals Gallery*⁷³. Para Brett, a cadência na obra de Clark é determinada, independente da fase, por movimentos dialéticos, sintetizados por paradoxos como: interior e exterior, real e imaginário, arte e vida, masculino e feminino, corpo e mente.

O crítico considera que Lygia Clark desarticula as três entidades que compõem a comunicação artística, respectivamente: o artista, o objeto mediador e o espectador. Nas palavras de Brett, “é como se Mondrian tivesse montado o cenário para a viagem de Lygia Clark além do ótico” (BRETT, 1998, p. 23), pois, tal como pode ser constatado nos escritos de Hélio e Lygia, ambos compreendiam as realizações dos pioneiros da abstração para além do problema formal e conceitual, e aspiravam, sobretudo, por um espaço que também pudesse ser vivenciado fenomenologicamente.

Ainda que, à primeira vista, as obras de Lygia Clark que mais se aproximam do estilo de Mondrian, pelo uso gráfico das horizontais e verticais, sejam as composições de 1953, o âmago do problema que interessa especialmente à Lygia e Hélio está na reintegração da percepção visual entre interior e exterior. Portanto, o fascínio que Malevich e Mondrian despertam nos dois artistas brasileiros se justifica mais pela compreensão de que a pintura pudesse ter alcançado o seu limite e o próximo estágio fosse a introdução da pintura no “espaço orgânico”.

De uma maneira muito semelhante como, mais cedo no século, o esforço de Mondrian havia sido, segundo palavras do seu amigo Charmion von Weigand, “desenvolver uma nova estrutura conceitual do século XX que fosse livre, flexível e equilibrada”, Lygia Clark fez o mesmo – para o século XX quando este gira já para o século XXI. Enquanto Mondrian executava as suas pinturas como modelos desta estrutura (implicando por extensão um tempo futuro, a “dissolução da arte na vida”), Lygia inventou “artefatos culturais” para provocar uma transformação psíquica no aqui-e-agora. É por isso que ela não descreveu a sua obra com a velha linguagem da arte,

⁷³ A exposição “*Lygia Clark at Signals Gallery*” ocorreu de 27 de maio a 3 de julho de 1965, como parte integrante da mostra “*First London Exhibition of Abstract Reliefs and Articulated Sculpture*”, com curadoria de Paul Keller e David Medalla.

como uma representação da realidade, mas como uma “preparação para a vida”. (BRETT, 1998, p. 20)

Para ilustrar esse desejo implícito em Mondrian, Guy Brett cita uma anedota envolvendo o holandês. Certa vez, observando um espectador que se deteve diante de um dos seus quadros neoplásticos, teria ouvido o homem exclamar: “*Je respire*” (eu respiro). Conforme o pintor relata em carta, esse era o propósito último de suas composições, fazer com que as pessoas se sentissem aptas a respirar com maior fluidez e se libertassem diante da tela. Não é de se estranhar que um dos objetos sensoriais que Lygia Clark produz na década de 1960 se chame “Respire comigo” (1967): um tubo de borracha unido pelas pontas que, ao ser manipulado próximo à orelha, reproduz os sons e a experiência de uma respiração.

Para Brett, a obra de Clark tenta emancipar o espectador do “domínio hipnótico da imagística”, através de uma abertura para um espaço de possibilidades plurais, que atua no domínio da projeção imaginativa. Brett então conclui que, analisando por essa perspectiva, “o espaço não figurativo de Mondrian e a sua relação com a respiração, como uma homologia de bem-estar e plenitude, sempre foi importante para ela” (BRETT, 1998, p. 25).

Hélio Oiticica registra no seu diário, em 16 de fevereiro de 1961, que “o problema da pintura se resolve na destruição do quadro, ou da sua incorporação no espaço e no tempo” (OITICICA, 1986, p. 28), o que para o artista não está relacionado com a ampliação do suporte, como no caso dos murais, mas somente com a integração no espaço tridimensional. Essa nova condição assumida pela pintura, de uma construção espaço-temporal, faz da obra um “não-objeto”, tal como conjecturado por Gullar.

As primeiras *Superfícies moduladas*, após o rompimento da artista com a moldura, são articuladas e moduladas pelas linhas orgânicas. Na definição de Paulo Herkenhoff, elas são descritas como “planos autonômicos (em madeira) que a artista submete à conjunção justa positiva que forma o campo pictórico e suas variações espaciais” (HERKENHOFF, 2017, p. 170). Através da modulação das linhas cavadas entres os diferentes planos, a superfície constitui-se também em um corpo orgânico integrado ao suporte. Para Clark, linhas iguais nas horizontais ou verticais causam uma “tensão oblíqua”⁷⁴ que distorce o quadrado perfeito e revela uma “fatia” do espaço circundante. A artista conclui então que o plano se apresenta como

⁷⁴ A dialética de Mondrian também se baseava na “tensão” provocada pelo cruzamento das linhas horizontais e verticais que se neutralizavam, aniquilando a monumental e estática identidade dos planos; abolindo-os como retângulos (formas).

a “espessura do espaço”, já que o sólido se completa na somatória da própria consistência da superfície.

Em entrevista⁷⁵ na década de 1980, Lygia distingue o espaço dito “real” do espaço “vivenciado”. Segundo a artista, a nomenclatura que melhor se adequaria à sua proposição com as *Superfícies moduladas*, no entanto, seria a de espaço “orgânico”, que pudesse também ser “penetrado” pelo espectador. De fato, em seus diários de 1957, Clark assinala a utilização das linhas externas ao quadro como forma de demarcar a existência do espaço orgânico e vivo nos limites da obra. Portanto, as linhas atuavam como índice de representação dessa organicidade que, desde então, já era perseguida pela artista, e que permaneceriam, de forma ainda mais explícita, depois da artista abandonar a materialidade do objeto de arte para se concentrar na fantasmática do corpo.

Lygia Clark entende que o espaço deva ser realizado em sincronia com o seu próprio tempo, por conseguinte, sublinha a necessidade de a construção das superfícies estar assentida com a expressão do seu espaço, de um “espaço-tempórico”. Portanto, a superfície deixa de ser um suporte que existe a priori, e sob o qual o artista pode transpor suas ideias, para se tornar a própria construção de um espaço abstrato intimamente relacionado ao espaço e tempo.

Figura 50 – Lygia Clark, Superfície Modulada N° 9. 1957.
Tinta automotiva sobre madeira, 93 x 33cm.



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.

⁷⁵ Entrevista concedida a Fernando Cocchiareale e Anna Bella Geiger. COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Ana Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: vanguarda nos anos 50**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

Na mesma entrevista citada anteriormente, Lygia Clark rememora essa fase do seu trabalho em que começa a pesquisar as formas geométricas, logo após o retorno de sua primeira temporada em Paris:

Nessa ocasião também comecei a pesquisar formas geométricas, mas eu não era chamada de artista totalmente concreta porque era muito pouco ortodoxa. Já começara a abordar o tema da forma quando descobri aquela linha que chamei de linha orgânica. No fundo não era nada mais nada menos do que uma linha entre dois planos. Mas o artista é doido. Eu vi a linha, me encantei pela linha e comecei a achar que era uma magia, porque se eu colocava uma cor de um lado e uma cor contrastando do outro lado, ela desaparecia. Se eu colocava a mesma cor, ela funcionava. Então ela era módulo de toda construção que eu fazia. Antes disso veio a quebra da moldura, em 54, em que comecei a fazer quadros em que a tela era muito pequena e a moldura era enorme, e da tela saía a ligação formal com a moldura. A moldura participava da composição. Depois dessa linha, que veio exatamente da junção da tela com a moldura, foi que comecei a desenvolver superfícies que chamei de molduras, feitas de madeira. A linha já era bem definida, mas na colagem de uma madeira com a outra eu deixava aquela linha aparecer. Então concreta mesmo eu não era. (CLARK, 1987, p. 145)

A coluna “Itinerário das artes”, conduzida pelo crítico Jayme Maurício (1926-1997), para o jornal carioca *Correio da Manhã*, publica uma entrevista com Clark, em 7 de abril de 1956, com o título “Valorização da linha e cromatismos no plano arquitetônico”. Maurício rememora a primeira visita⁷⁶ ao ateliê da artista, três anos antes, em que encontrara uma pintora estreante recém-chegada da Europa, “com um jeito elegante demais para pintora, além de falar com todos os tiques das damas granfinas e espirituosas”. O crítico não deixa de notar uma transformação aparente no trabalho e personalidade da pintora, com ideias mais precisas do seu ofício, que nesse período explorava as funções da “linha orgânica” e sua transposição para o plano arquitetônico.

Passados três anos durante os quais participou ativamente da vida artística brasileira, fez parte de grupos, ganhou admiradores e inimigos, deu entrevistas no rádio, nos jornais, na televisão, ganhou prêmios, foi atacada e criticada, fomos encontrar a nossa pintora no mesmo apartamento, ainda elegante, bem cuidada, extrovertida, talentosa com a mesma confiança e fé no seu trabalho. Porém, mais compreensiva, mais humana, com ideias mais amplas, generosas e exatas em torno da criação artística. Se esses três anos enriqueceram a personalidade de Lygia Clark, dando-lhe novas dimensões humanas, do ponto de vista artístico também imprimiram novos rumos às suas experiências no mundo das cores e formas. Uma vida e sensibilidade inconformadas com as convenções e rotinas, que longe de fugir às intempéries, buscas sempre, confiante na sua vitalidade, disposta a viver intensamente no que essa atitude encerra como participação integral com a vida, guiada por uma necessidade

⁷⁶ O primeiro encontro do crítico de arte Jayme Maurício com Lygia Clark está registrado na reportagem “Uma nova e talentosa pintora”, publicada na edição do *Correio da Manhã* de 26 de outubro de 1952 (ANEXO B dessa dissertação).

imperiosa de ver, amar, sofrer e criar com admirável coragem, honestidade e boa fé. É possível que tais características deem a Lygia Clark uma aparência pouco simpática aos olhos dos falsos amantes da modéstia, da introversão, do culto à angústia... literária. Nós mesmos chegamos a reagir contra essa sua maneira de ser e agir. Mas estamos convencidos hoje da existência, por detrás disso tudo, de sinceridade, inteligência e talento. (MAURÍCIO, 1956, p. 10)

As linhas, que nas superfícies eram utilizadas como elemento modulador e disciplinador, seriam conjecturadas para aplicação em ambientes internos e externos dos edifícios, como procura demonstrar com suas maquetes, além da construção de espaços funcionais que demandava um trabalho conjunto com arquitetos. Já no ano seguinte, em 1957, registraria em seu diário que reconhecia “o exagero a que havia chegado procurando integrar indiscriminadamente todo um ambiente” (CLARK, 1957, n.p). De todo modo, a incursão da pesquisa de Clark no campo da arquitetura, durante o ano de 1956, circunscreve a inquietação da artista em extrapolar os limites da arte, ainda que considerasse uma distinção de papéis a ser desempenhado por cada área.

É engraçado que alguns arquitetos e artistas plásticos possam pensar que eu estou querendo ou pretendendo invadir a arquitetura ou descobrir a pólvora. A essência da arte de Mondrian, o trabalho de equipe dos fundadores da Bauhaus já indicava este caminho de integração das artes com a arquitetura. (CLARK, 1956, p. 10)

O propósito de Lygia Clark com as *Superfícies moduladas* era permitir que o espaço externo não somente as interpenetrasse, como também agisse diretamente sobre elas, já que se tratava do próprio espaço e não de uma composição executada dentro dele. A partir de 1957, a artista deixa de usar cores, para que não houvesse interferência que sugerisse uma expressão de espaço, para tanto, concentra-se no que Mondrian denominava de “não-cores”: preto, branco e cinza. A artista intitula essa série de *Planos em superfície modulada*, e aqui, como sublinha Herkenhoff (2017), já não há mais qualquer memória da relação quadro/moldura. Enquanto nas *Superfícies moduladas* Clark sugere uma repetição contínua e ilimitada, através do uso das cores e formas seriadas, geralmente simétricas e geométricas, nos *Planos em superfície modulada*, ao contrário, ela procura a equivalência topológica e espacial entre o espaço positivo e negativo, tal como Malevitch com seu quadrado negro sobre fundo branco (1915).

O desejo por uma participação ativa do espectador, que seria o mote da série *Bichos*, em 1960, surge nos diários de Lygia ainda em 1957, pois ela passa a evitar o uso de composições seriadas (mecânicas) que julgava afugentar o observador da obra: “ele se situa longe dela e aí permanece, tomando conhecimento do espaço, utilizando cada forma como ponto de partida e

chegada” (CLARK, 1957, n.p). Com as suas superfícies, entretanto, o espaço expresso deveria penetrar e ser penetrado pela obra, ativando menos o sentido ótico-metal e reforçando uma relação orgânica e viva.

No próximo estágio, em 1958, com os *Espaços modulados*, Lygia Clark passa a trabalhar somente com o positivo e negativo (branco e preto), considerando resolvido o problema da planificação do sólido no espaço curvilíneo. Para ela, a solução definitiva ocorre quando deixa de cortar o vértice do ângulo com a linha-espaço, o que faz com que a forma tenda a se curvar automaticamente. Nos *Espaços modulados*, ela volta a trabalhar com o plano único, com disposição predominantemente vertical que captura a totalidade do espaço. Na definição de Herkenhoff (2017), a modulação ocorre em três quadrados que, por vezes, são trespassados por linhas (horizontal, vertical ou diagonal). Em alguns exemplares dessa série, a linha orgânica é preterida por uma modulação mais “surda”, determinada por “traçados sutis de linha branca ou de linha cega, formada por moxa no plano-suporte” (HERKENHOFF, 2017, p. 176).

Figura 51 – Lygia Clark, Planos em Superfície Modulada Nº 2. 1957.

Tinta industrial sobre aglomerado, 80 x 68cm.

Figura 52 – Lygia Clark, Espaço Modulado Nº 6. 1959.

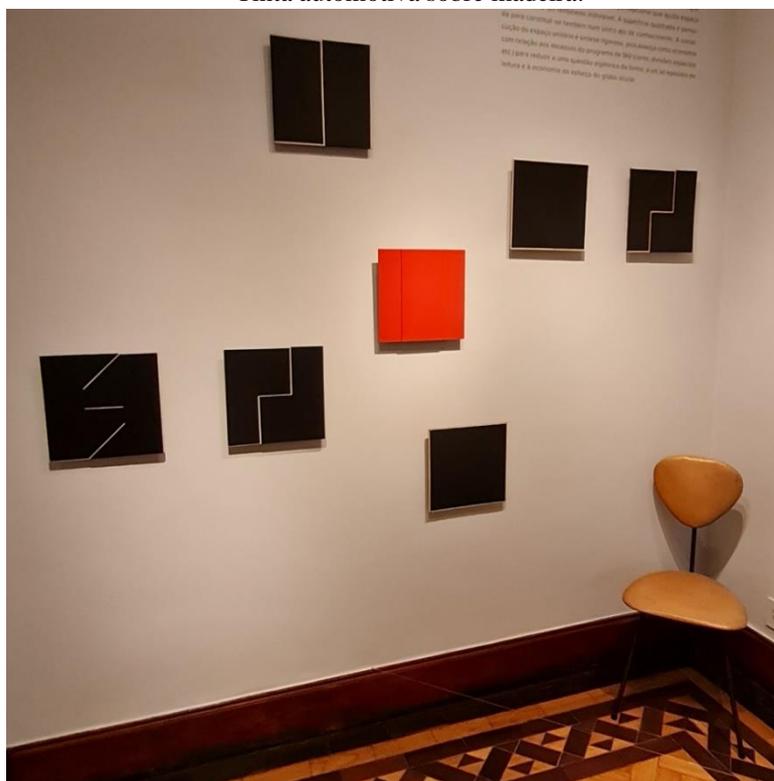
Tinta industrial sobre aglomerado, 89,6 x 30cm.



Fonte: De autoria própria.

Segundo Oiticica (1986), com as *Unidades*, produzidas entre os anos de 1958 e 1959, Lygia Clark atinge a “temporalização do espaço pictórico”, através de suas pinturas verticais que propõem a destruição do plano básico sob o qual está estruturado o quadro. Nesta série, a alternância dos espaços pretos ou vermelhos, em contraste com as linhas brancas circundantes, denominadas por Clark de “linha-luz” ou “fio do espaço”, cria virtualidades que insinuam uma superfície infinita. Conforme esclarece Oiticica em seu diário, no caso das *Unidades*, o que importa não é a forma geométrica, mas “os espaços que se contrapõem criando o tempo de si mesmos” (OITICICA, 1986, p. 34).

Figura 53– Lygia Clark, *Unidades*. 1958. Exposição “Lygia Clark (1920-1988): 100 anos”.
Tinta automotiva sobre madeira.



Fonte: De autoria própria.

Para Froner (2018), a “linha-luz” assinala as estratégias clarkianas de uma progressiva dinamização espacial, decorrente da não-moldura e da desconstrução de limites criativos ditados de fora para dentro. Conforme analisa a autora, nas *Unidades*, a reflexão das linhas brancas provoca uma “sensação evanescente” e uma indicação semiológica de existência real:

A fratura na fronteira gera o princípio da projeção do espaço em sua existência real (não decorrente da perspectiva ilusionista); da introdução da luz-sombra pela interlocução com o ambiente (não pelo cromatismo pictórico) e pela modulação rítmica do movimento alternado entre vazios e cheios, assim como entre as cores, numa economia simbólica do signo imagético altamente sofisticado – tanto na forma quanto na cor. Esta economia sintética, pela estratégia construtiva, em verdade cria potência e diversos princípios semiológicos complexos, do tempo e do espaço; da essência e da existência. (FRONER, 2018, p. 314)

O crítico Guy Brett não deixa de notar que essas pinturas-relevo denotam um sentido profundo de totalidade que provocam, com a utilização de um negro fosco e denso, uma sensação de infinitude nas profundezas do quadro. Clark faz com que as linhas brancas nas fronteiras das *Unidades* transpareçam uma elasticidade ótica, “como se o espaço interior e exterior estivessem continuamente expandindo-se e contraindo-se em relação um ao outro” (BRETT, 1998, p. 23). Por outro lado, Hélio Oiticica é enfático ao proclamar no diário que a experiência de Clark ficaria marcada dentre as mais surpreendentes na criação do sentido “espaço-temporal” da pintura. A cor preta da unidade deixa de exercer uma função gráfica ao lado do branco para se tornar o limite e a contraposição da luz (branca) com a sombra (preta), acenando para uma tendência universal e arquitetônica.

Essas obras são ortogonais em sua estrutura, mas nem sequer se aproximam de Mondrian quanto a “aparências”; e pensar que houve quem dissesse que ninguém faria um quadro ortogonal sem que caísse em Mondrian (ao contrapor horizontal e vertical). Aqui o sentido ortogonal é universal, vertical e arquitetônico, e não particular em relação a Mondrian ou ao neoplasticismo. (OITICICA, 1986, p. 34)

Na carta a Luiz de Almeida Cunha, de 1959, Clark demonstra ao amigo como suas *Unidades* se afastam da proposta de Mondrian, já que o holandês mantém em seu trabalho a subdivisão (com suas grades e planos de cor) dentro de uma mesma tela ou superfície. Na série de Clark, no entanto, ela modula o espaço através da somatória das unidades na parede, sugerindo um vasto plano em expansão.

Outra diferença entre o que faço e Mondrian é que ele continuou a subdivisão da superfície, embora na fase de 1932 já partindo da própria borda da superfície. Quando eu começo a compor com as “Unidades”, eu somo esses elementos e obtenho o inverso: o “espaço modulado” nasce desta soma e a superfície é a consequência lógica da soma das unidades. (CLARK, 1959, n.p)

Nos anos de 1958-59, Lygia Clark chega aos *Contra relevos* e *Casulos*, em que o plano básico da superfície se desdobra em construções espaciais e planimétricas. Os exemplares que compõem essas séries, ainda que permaneçam aderidos à parede, revelam deliberadamente um

espaço invólucro e oculto que se forma a partir do plano estufado. Na fronteira entre pintura e escultura, uma analogia evidente aos *Contra-relevos de canto* (1914-15), de Vladimir Tatlin (1885-1953), como o próprio nome sugere, o casulo é lugar de transformação e metamorfose. Essas obras esplandecem, portanto, uma inversão do sistema perspectivo, como bem notou Milliet (1992, p. 61); o plano, virado ao avesso, deixa de simular profundidade para tornar-se real, avançando para o espaço com sua dimensão corpórea e sobreposta.

Figura 54– Lygia Clark, Casulos. 1958-59. Exposição “Lygia Clark (1920-1988): 100 anos”. Ferro / Tinta automotiva sobre metal.



Fonte: De autoria própria

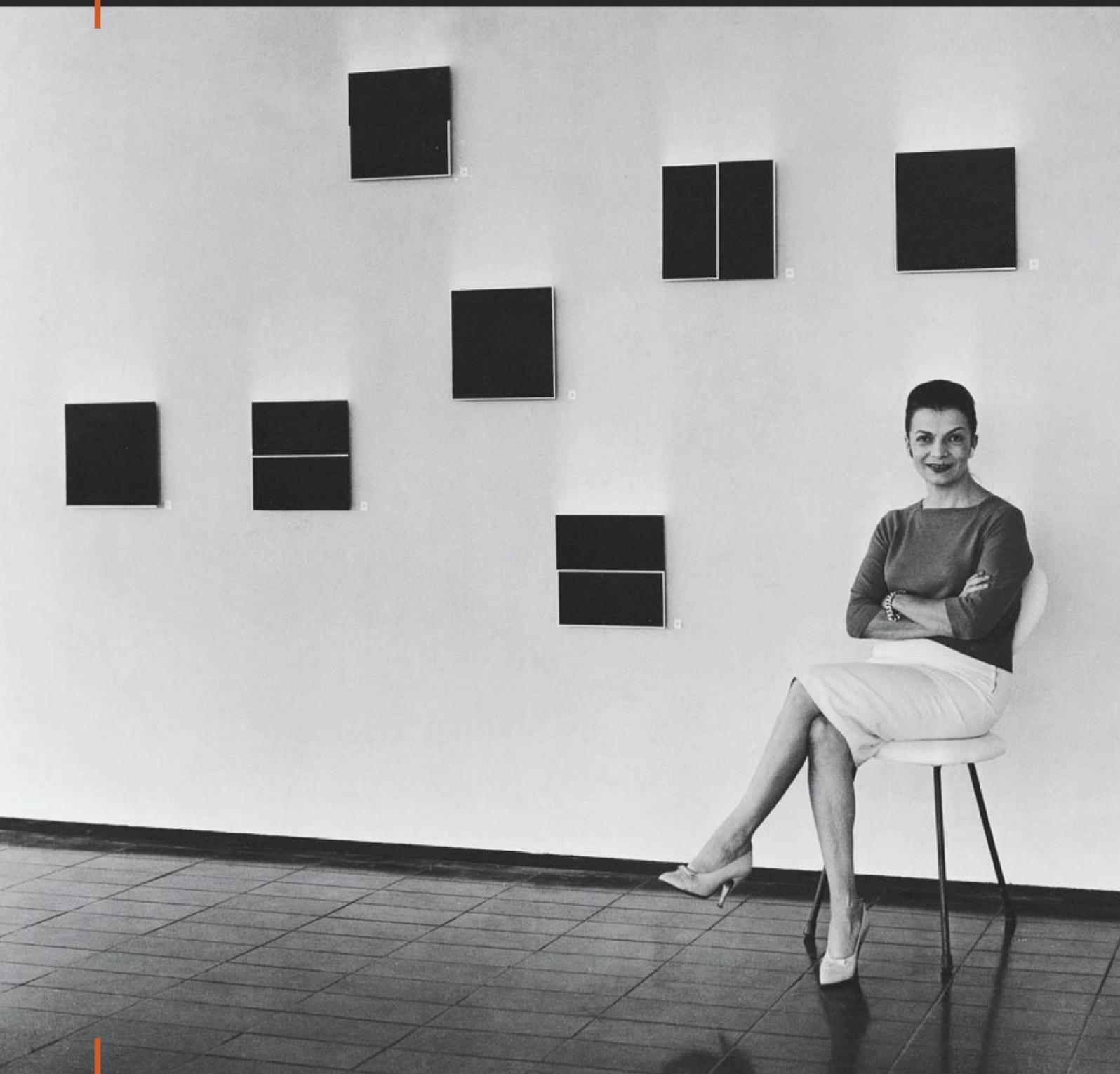
Froner (2018, p. 319-20) destaca a existência de uma “vontade coletiva” no final da década de 1950, como se pode notar no neoconcreto Hélio Oiticica, mas também no concreto Luiz Sacilotto (1924-2003), tensionando progressivamente a obra para uma “existência espacial diante do espectador”. A pesquisadora reconhece na chapa de alumínio o recurso ideal para essa projeção, já que, ao contrário do aglomerado de madeira, atende à exigência de dobrabilidade

da matéria. Segundo Froner, no caso do *Casulo* de Lygia Clark, “a superfície inerte, neutra e asséptica contrasta com a força do movimento impetrado à estrutura, que rompe, abre, desloca e irrompe o espaço com o corpo físico” (FRONER, 2018, p. 318), movimento este que interpela também o deslocamento do corpo do espectador para a completa apreciação da obra.

Uma vez transposto o processo embrionário e de comutação da obra, tal como se dá no interior do alvéolo de um inseto que consuma a metamorfose, os *Casulos* de Lygia estão prontos para desprender-se da parede e se transformar nos *Bichos* (1960-64), dando continuidade a uma trajetória que será marcada por reviravoltas ao longo das três décadas seguintes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Carta a Lygia Clark



5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Carta a Lygia Clark

Agora estou na estação central de Amsterdã, esperando o próximo trem que parte em direção a Haia. A história você já conhece, Lygia. Desde que tomei conhecimento da sua carta a Mondrian, fui tomado por um impulso mordaz, um desejo obstinado em desvendar os sinais lançados por você na sua mais sincera confiança ao pintor. Era como se escrevesse para mim e esperasse por uma resposta transcorridos mais de sessenta anos. Me reconheço inteiramente no seu desamparo, suplicando por um lampejo ou, para que sirva de consolo, ao menos pela complacência do mestre holandês. Se agora vou ao encontro de Mondrian, cruzando campos floridos nos Países Baixos, a minha disposição é toda para te entender, encontrar um caminho que me aproxime de você.

Já considerava escrever essa carta há algum tempo, mas protelei à espera de um pretexto que fosse sobretudo relevante para iniciar o diálogo. Subitamente, então, deslumbrei e compreendi que sua correspondência, sem a menor possibilidade de resposta, era o prenúncio da virada na sua trajetória e, já no ano seguinte, você daria início à produção das esculturas articuladas pelas quais certamente até hoje é mais reconhecida. Tramei essa investigação na tentativa de compreender a sua ruptura com o espaço pictórico a partir da quebra com o pacto da moldura. Foi esse o meio que encontrei para juntar o meu nome ao seu. Começaria, portanto, na análise da epístola e dos escritos guardados nos seus diários, recapitularia os acontecimentos da década de 1950, os encontros e desencontros que suscitaram diferentes leituras; tudo isso para finalizar na própria carta a Mondrian, sem, no entanto, alcançar os *Bichos*, enfim, a glória.

Encontrei diversas menções ao livro publicado por Michel Seuphor, em 1956, sobre a vida e obra de Mondrian. E como Gullar e Pedrosa festejaram a edição do volume nas páginas do Jornal do Brasil, logo intuí que a foto “fabulosa” do pintor que você menciona ser sua companheira para afastar a solidão, talvez fosse uma das tantas imagens presentes nessa compilação. Tal como você, passei a admirar e utilizar como amuleto a sua fotografia assentada à frente das *Unidades*, na inauguração da Exposição Neoconcreta no MAM-RJ, dois meses antes de escrever a sua carta ao pintor. Acho essa série fabulosa, provavelmente a minha favorita. Entrevejo no seu sorriso sagaz diante dessas pequenas superfícies a manifestação de

um júbilo por conseguir incorporar a síntese do espaço-tempo na obra de arte, ademais da evidente referência ao *De Stijl*, mas a partir da construção inversa.

O seu empreendimento contra a moldura, já em 1954, é uma tentativa de levar o suporte da pintura às últimas consequências, varrendo os resquícios finais de representação que, porventura, ainda perdurassem após Malevich e Mondrian. Eliminando a armadilha amortecedora dos marcos como separação de um universo imaginário e o mundo à sua volta, sua geração, mas em especial Hélio e você, admitiu ser possível uma continuidade da obra na vida. E não é justamente esse o triunfo final que o “simpático mestre” profetizava para as artes, a tal “realidade plástica” que você menciona na carta?

Para entender as raízes do pensamento do seu grupo, vasculhei uma década de artigos e material jornalístico presente no acervo do Jornal do Brasil e Correio da Manhã, e descobri um fascínio que desconhecia possuir para esmiuçar arquivos. Entrevi nas centenas de páginas reunidas, a construção de uma narrativa que seria reiterada nas décadas seguintes, uma espécie de cânone que associava o neoconcretismo na linha direta e contínua da arte de matriz concreta europeia. O germe desse discurso está na própria teórica de Ferreira Gullar, nos textos críticos de Mário Pedrosa e nos escritos que você e Hélio Oiticica admitiram incluir nas cartas e diários.

Na tentativa de reavaliar a narrativa dominante desse período já bastante estudado, compactuei, ao mesmo tempo, com a constituição e circunscrição de uma leitura específica para a história, embora outra, ainda assim a minha versão. Por isso, peço-lhe desculpas perante as eventuais omissões, displicências ou “*misreading*”, para usar o conceito de Harold Bloom para a noção de influência. Ao mesmo tempo em que busquei compreender os princípios normativos da pintura moderna, a partir de Greenberg, espreitei os relatos críticos de quem conviveu próximo a você, seus amigos Yve-Alain Bois e Guy Brett, mas principalmente, fui conduzido pelos seus escritos e entrevistas.

Encontrei uma pequena nota publicada, em 1957, no Jornal do Brasil, bem-humorada, como de costume. Nela, o leitor era informado que você tinha descoberto o comprador misterioso de uma das suas superfícies modulada. O jornal exagerava, dizendo que você quase teria desmaiado ao saber que figuraria próxima às telas de Mondrian e Albers no MoMA de Nova Iorque. Para o seu deleite e consternação, pois fique sabendo que, atualmente, é recorrente os museus de arte moderna colocá-la, e outros artistas da sua geração, nas proximidades dos mestres da arte abstrata europeia.

Reproduzir indistintamente essa leitura única é reduzir obra e contexto para encaixilhá-los no padrão que tanto convém ao sistema da arte “oficial” dos centros hegemônicos. Afinal, você mesma, após esconjurarmos a moldura e considerar o espaço circundante, admitindo o aspecto incorpóreo das sensações e da terapêutica, atentaria contra a própria noção de arte institucionalizada, à aniquilação da figura do artista. Se fazem necessárias, portanto, outras interpretações para o movimento Neoconcreto e para a arte geométrica produzida nos países latino-americanos nas décadas de 1940 e 1950.

Para tanto, procurei abordar nessa pesquisa os procedimentos adotados pela vanguarda do Rio de Janeiro, o círculo de artistas que publicariam a revista *Arturo*, exatamente uma década antes da sua série “Quebra da moldura”, apresentando os recortes dos marcos como uma possibilidade para desestabilizar o espaço ilusório e descontínuo do quadro. E nesse ponto, passei a concordar, em partes, com a crítica de Waldemar Cordeiro de um certo silenciamento dos Madí para exaltar o ineditismo da proposta neoconcreta. Não se aborreça comigo, se por vezes questioneei a construção de uma retórica demasiadamente eurocentrada, minha intenção foi a de demonstrar, por outro lado, uma identidade essencialmente latino-americana para a nossa produção. Prometo-lhe então que, se tiver uma filha, dou-lhe logo o seu nome e fica resolvida a nossa indisposição.

Agora percebo que a continuidade que você apregoava na carta a Mondrian está relacionada mais à semântica e aos limites da arte do que propriamente à forma. Em tese, as obras do início da sua produção concreta rememoram de forma mais contundente o neoplasticismo, é fácil reconhecê-lo nas linhas horizontais e verticais das composições de 1953. É na virada da década, entretanto, e quando está prestes a abandonar as superfícies e o plano afixado à parede, que passa a evocar com mais veemência o holandês e sua sucessão. Guller chegou mesmo a conjecturar que, se tivesse vivido mais, Mondrian pudesse ter partido para o espaço vivencial e rompido com a pintura de cavalete. No fim, a quebra da moldura não é também um grito de liberdade?

Por outro lado, mesmo com a “morte do plano”, proclamada pelas vanguardas na década de 1960, a pintura continua viva e necessária. Ela foi retomada por uma outra geração de artistas, já na década de 1980, e voltaram, inclusive, a utilizar a figuração. A pintura não poderia acabar sem antes dar voz a tantas minorias que foram apagadas, silenciadas e negligenciadas. Ainda há muitas histórias e narrativas que precisam ser contadas pelo olhar de grupos que, por

questões étnicas, sociais, de origem, sociais, de gênero ou sexualidade, ainda não puderam ser ouvidos e se expressar através da arte pictórica.

Outro dia passei na rua Pernambuco, na altura do número 735, do bairro Funcionários, onde, até 1984, estava a casa em que você nasceu. Na iminência da nossa despedida, comecei a alentar um desejo impetuoso de um dia voltar para contar as histórias da sua vida, no plural, como deve ser. Por agora cogito partir para investigar novas conexões e intercâmbios em um contexto mais amplo das artes na América Latina, mas não me demoro, no devido momento voltarei para continuar essa história. Ah, tenho que conseguir contar tudo o que descobri e ainda há tanto a ser explicado.

Mal posso esperar pelo nosso reencontro.

REFERÊNCIAS

ACERVOS CONSULTADOS

Associação Cultural Lygia Clark.

Fundação Bienal de São Paulo.

Hemeroteca Digital Brasileira.

Hemeroteca Digital – *Biblioteca Nacional de España*.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

ARTIGOS EM JORNAIS E REVISTAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Invencionismo. **Revista Joaquim**, nº 9, Curitiba, março de 1947, p. 13.

CORDEIRO, Waldemar. Néo-retórica. **Jornal Correio da Manhã** (impresso), São Paulo, 6 de agosto de 1960.

Diante da grande afluência de visitantes a II Bienal permanecerá aberta até o fim do mês. As salas de Picasso e Mondrian, entretanto, só poderão permanecer até o próximo dia 16. **Jornal Correio Paulistano** (impresso), São Paulo, 6 de abril de 1954.

FIGUEIREDO, Luciano; SUZUKI Jr., Matinas. A quebra da moldura – entrevista de Lygia Clark a Luciano Figueiredo e Matinas Suzuki Jr.. **Jornal Folha de São Paulo** (impresso), São Paulo, 2 de março de 1986.

FRANCO, Maria Eugênia. Do cubismo ao futurismo e a Mondrian, Panorama da 2ª Bienal. **Jornal Última Hora** (impresso), São Paulo, 4 de fevereiro de 1954.

MAURÍCIO, Jayme. Uma nova e talentosa pintora. **Jornal Correio da manhã** (digital), Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1952.

MAURÍCIO, Jayme. Valorização da linha e cromatismos no plano arquitetônico. **Jornal Correio da manhã** (digital), Rio de Janeiro, 7 de abril de 1956.

MONDRIAN, Piet. A casa, a rua e a cidade. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** (digital), Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1956.

MONDRIAN, Piet. *El arte abstracto*. **Correo Literario**, Buenos Aires (impresso), 15 de fevereiro de 1944.

MONDRIAN, Piet. Elemento destrutivo e estrutura concreta. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** (digital), Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1958.

PEDROSA, Mário. Atualidade de Mondrian. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** (digital), Rio de Janeiro, 5 de abril de 1957.

Prorrogada a II Bienal de São Paulo. Na dependência do transporte coletivo a prorrogação do horário do funcionamento até meia-noite. As salas Picasso e Mondrian só poderão permanecer até o próximo dia 16 – Interesse em toda a parte pelo grande certame internacional de Arte Moderna. **Jornal Diário do Comércio** (impresso), São Paulo, 7 de abril de 1954.

Prorrogada até o fim do mês a II Bienal de São Paulo. As salas Picasso e Mondrian só poderão permanecer até o próximo dia 16. **Jornal O Estado de São Paulo** (impresso), São Paulo, 7 de abril de 1954.

Salão Preto e Branco. **Jornal Correio da Manhã** (digital), Rio de Janeiro, 2 de junho de 1954.

SCHMIDT, Georg. Mondrian – o novo caminho. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** (digital), Rio de Janeiro, 31 de março de 1957.

SCHMIDT, Georg. Piet Mondrian hoje. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil** (digital), Rio de Janeiro, 24 de março de 1957.

ZANINI, Walter. Curiosidade maior dessa vez. **Jornal O Tempo** (impresso), São Paulo, 8 de novembro de 1953.

CARTAS E CORRESPONDÊNCIAS

CLARK, Lygia. [Carta]. Destinatário: Piet Mondrian. Rio de Janeiro, maio de 1959. 1 carta.

CLARK, Lygia. [Carta]. Destinatário: Luiz de Almeida Cunha. Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1959. 1 carta.

CLARK, Lygia. [Carta]. Destinatário: Guy Brett. Rio de Janeiro, 3 de julho de 1967. 1 carta.

MINDLIN, Henrique. [Correspondência]. Destinatário: Lygia Clark. Rio de Janeiro, 8 de março de 1956. 1 carta de recomendação.

MOREIRA, Jorge Machado. [Correspondência]. Destinatário: Lygia Clark. Rio de Janeiro, 24 de março de 1956. 1 carta de recomendação.

NIEMEYER, Oscar. [Correspondência]. Destinatário: Lygia Clark. Rio de Janeiro, 8 de março de 1956. 1 carta de recomendação.

PORTINHO, Carmen. [Correspondência]. Destinatário: Lygia Clark. Rio de Janeiro, 3 de março de 1956. 1 carta de recomendação.

REIDY, Affonso Eduardo. [Correspondência]. Destinatário: Lygia Clark. Rio de Janeiro, 2 de março de 1956. 1 carta de recomendação.

DIÁRIO DE LYGIA CLARK

CLARK, Lygia. **Entrevista para um jornal de Campinas**, 1957. [Folhas não paginadas].

CLARK, Lygia. **O que me proponho / A escultura atual / Influências de Albers / Sobre as superfícies de linhas externas**, 1957. [Folhas não paginadas].

CLARK, Lygia. **O que me proponho / Ideias sobre diversos pontos / Sobre a linha, cor e espaço / O problema fundamental em relação à forma seriada**, 1957. [Folhas não paginadas].

CLARK, Lygia. **Sobre o espaço / sobre a morte**, 1957. [Folhas não paginadas].

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

Catálogo da 2ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Pavilhão da Bienal, dezembro de 1953.

Catálogo da Exposição *Cercle et Carré*. Paris: *Galerie* – 23 de abril de 1930. Disponível em: [https://monoskop.org/Cercle et Carr%C3%A9](https://monoskop.org/Cercle_et_Carr%C3%A9) . Acesso em: 27 jan. 2023.

FIORAVANTE, Celso. **O marchand, o artista e o mercado**. São Paulo: publicado no catálogo da mostra “Arco das Rosas – O Marchand como Curador”, 2001.

JORGE, Edmundo. In: **Catálogo da I Exposição Nacional de Arte Abstrata**. Petrópolis: Hotel Quitandinha, fevereiro de 1953.

PEDROSA, Mário. In: **Catálogo da exposição Lygia Clark: 1950-1952**. Rio de Janeiro: Salão do Ministério da Educação, novembro de 1952.

PEDROSA, Mário. In: **Catálogo da Segunda Mostra Coletiva do Grupo Frente**. Rio de Janeiro, MAM-RJ, julho de 1955.

ROMERO BREST, Jorge. Grupo de artistas modernos argentinos. In: **Catálogo da Exposição Grupo de artistas modernos argentinos**. – Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, agosto de 1953.

EXPOSIÇÕES VISITADAS

Carmelo Arden Quin, en la trama del arte constructivo. Curadoria de Cristina Rossi. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, de 24 de agosto a 20 de novembro de 2022.

Hélio Oiticica: mundo-labirinto. Curadoria de Luisa Duarte com texto de Fred Coelho. São Paulo: Gomide&Co e Casa SP-Arte, de 18 de março a 22 de julho de 2023.

Lygia Clark (1920-1988): 100 anos. Curadoria de Max Perlingeiro. Rio de Janeiro: Pinakothek Cultural, de 23 de agosto a 23 de outubro de 2021.

Lygia Clark: Respire comigo. Curadoria de Felipe Scovino. Rio de Janeiro: Studio OM.art, de 18 de setembro a 27 de outubro de 2019.

museu-escola-cidade: o MAM Rio em cinco perspectivas. Curadoria de Beatriz Lemos e Equipe MAM-Rio. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 27 de maio a 3 de dezembro de 2023.

Rondom Mondriaan: Mondrian moves. Curadoria de Benno Tempel e Caro Verbeek. Haia, Holanda: Kunstmuseum Den Haag, de 2 de abril a 25 de setembro de 2022.

Vida abstracta. Curadoria de Clarisa Appendino. Buenos Aires: Museo Moderno, de 8 de abril de 2022 a 28 de fevereiro de 2023.

PEÇA DE TEATRO

Lygia. Encenação: Carolyn Aguiar. Dramaturgia: Maria Clara Mattos a partir dos diários de Lygia Clark. Direção: Maria Clara Mattos e Bel Kutner. Local: Studio OM.art. Período: 25 de setembro a 27 de outubro de 2019.

BIBLIOGRAFIA CITADA

AMARAL, Aracy (org.). **Arte construtiva no Brasil (Coleção Adolpho Leirner)**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998.

AMARAL, Aracy (org.). **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; SÃO PAULO: Pinacoteca do Estado, 1977.

Arturo. *Revista de artes abstractas. Edición facsimilar: ensayos y traducciones* / Edgar Bayley ... [et al.]; coordinación general de María Amalia García. – 1ª edición bilingüe – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018.

BAXANDALL, Michael. Digressão contra a noção de influência. In: **Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros**; tradução Vera Maria Pereira; introdução à edição brasileira Heliana Angotti Salgueiro - São Paulo: Cia das Letras, 2006, p. 101-105.

BELTING, Hans. O comentário de arte como problema da história da arte. In: BELTING, Hans. **O fim da história da arte - uma revisão dez anos depois**. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. O Colecionador. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p.237-246.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**; tradução de Marcos Santarrita, - 2. Ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BÔAS, Glauca Villas. Como a arte (contemporânea) se apresenta? Sobre a atualidade de *A Moldura* de Georg Simmel. In: **Revista Novos Rumos Sociológicos**, vol. 5, nº 7, Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2017, p. 98-117.

BOIS, Yve-Alain. Alguns latino-americanos em Paris. In: CLARK, Lygia. **Lygia Clark (1920-1988): 100 anos** / Yve-Alain Bois; tradução de Kika Serra. – Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2021, p. 19-41.

BOIS, Yve-Alain. *Nostalgia of the body*. In: **October 69**. October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology, 1994, p. 85-88.

BOIS, Yve-Alain. Viva o formalismo (bis). In: FERREIRA; COTRIM. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BOIS, Yve-Alain. Ideologias da forma (entrevista de Jane de Almeida com Yve-Alain Bois). In: **Revista Novos estudos CEBRAP**, nº 76. São Paulo, 2006, p. 237-249.

BRETT, Guy. Lygia Clark: seis células. In: CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Introdução de Manuel Borja-Villel; textos de Guy Brett, Ferreira Gullar e Paulo Herkenhoff. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

BUTLER, Cornelia H.; ORAMAS, Luis Pérez. **Lygia Clark – The abandonment of art** – New York: The Museum of Modern Art, 2014.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte.** – São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004.

CLARK, Lygia. Carta a Mondrian. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 46-49.

CLARK, Lygia. Entrevista. In: COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Ana Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: vanguarda nos anos 50.** Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p. 144-151.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark (1920-1988): 100 anos** / Yve-Alain Bois; tradução de Kika Serra. – Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2021.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark.** Introdução de Manuel Borja-Villel; textos de Guy Brett, Ferreira Gullar e Paulo Herkenhoff. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark: uma retrospectiva.** Curadoria e texto Felipe Scovino e Paulo Sérgio Duarte; textos de Sérgio Bruno Martins, Tiago Mesquita; tradução John Norman e Marisa Shirasuna – São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark: La pintura como campo experimental (1948-1958).** Textos de Adele Nelson, Geaninne Gutiérrez-Guimarães, Julia M. Vázquez e Paulo Miyada. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao - La Fábrica, 2020.

CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. **Cartas 1967-74.** (organizado por Luciano Figueiredo), Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Ana Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: vanguarda nos anos 50.** Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Clement Greenberg, a arte de vanguarda e a teoria modernista. **Revista Porto Arte.** Porto Alegre, nº 21, V. I.. 2004.

DAMISCH, Hubert. A astúcia do quadro. Tradução de Anamaria Skinner. In: **Gávea: revista de História da Arte e Arquitetura.** Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1993, p. 99-109.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte.** Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006.

DERRIDA, Jacques. Enxergo. In: **Mal de arquivo.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p.7-46.

DOLINKO, Silvia. *El rescate de una cultura “universal”. Discursos programáticos y selecciones plásticas en Correo Literario.* In: **El vendaval de lo nuevo: literatura y cultura**

en la Argentina moderna entre España y América / compilado por Miguel Dalmaroni y Gloria Beatriz Chicote - 1a ed. - Rosario: Beatriz Viterbo Editoria, 2007, p. 131-165.

ECO, Umberto. Duas hipóteses sobre a morte da arte. In: **A definição da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 243-259.

ELGAR, Frank. **Mondrian**. Tradução de Maria Emília Moura. Lisboa: Verbo, 1973.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica** – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

FIGUEIREDO, Luciano. Texto de introdução. In: **Aspiro ao grande labirinto / Hélio Oiticica**. – Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FIORAVANTE, Celso. O marchand, o artista e o mercado. In: **Catálogo da mostra "Arco das Rosas - O Marchand como Curador"**, Casa das Rosas (São Paulo), março de 2001.

FLÓ, Juan. *Torres García en (y desde) Montevideo*. Montevideo: Arca Editorial S.R.L., 1991.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política; organização e seleção de textos**. Manoel Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel; SAMPAIO, Laura Fraga de Almeida. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France**, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 10. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 5-47.

FRONER, Yacy-Ara. Coleção e arquivo como prática coletiva: a narrativa, a retórica e o semiológico. In: **Revista Pós**, n.9, Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 165-177.

FRONER, Yacy-Ara; HEEREN, Alice; ROSADO, Alessandra. O *continuum* abstração-concreção no Brasil. In: **Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica (Jornada ABCA) – Palestrantes**. / Organizadores Maria Amélia Bulhões, Marília Andrés Ribeiro, Yacy-Ara Froner, Luiz Antônio Cruz Souza – Belo Horizonte / MG: Editora ABCA, 2018, p. 34-50.

FRONER, Yacy-Ara. Os <construtores>: conceito, forma e materialidade. In: **Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica (Jornada ABCA) – Palestrantes**. / Organizadores Maria Amélia Bulhões, Marília Andrés Ribeiro, Yacy-Ara Froner, Luiz Antônio Cruz Souza – Belo Horizonte / MG: Editora ABCA, 2018, p. 285-325.

GARCÍA, María Amalia. *Edición facsimilar de la revista Arturo: ensayos y traducciones*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018.

GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GARCÍA, María Amalia. *Persistent forms: connections between inventionist and neo-concrete art*. In: *Sur moderno: Journeys of Abstraction - The Patricia Phelps de Cisneros Gift*. KATZENSTEIN, Inés - New York, The Museum of Modern Art, 2019, p. 108-117.

GARCÍA, María Amalia. Rhod Rothfuss and the *marco recortado*: A Synthesis of Cultural Traditions in the Río de la Plata Region. In: *Purity is a myth: The materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay* / Edited by Zanna Gilbert, Pia Gottschaller, Tom Learner, and Andrew Perchuk – Los Angeles: Getty Research Institute, 2021, p. 27-45.

GLISSANT, Édouard. Parte IV Teorias. In: **Poética da Relação**. Porto: Porto editora, 2011, p. 127-170.

GODDARD, Linda. *Artists' writings, 1850–present: introduction*. **Word & Image**, 28:4, 2012, p. 331-334.

GODOY, Vinícius Oliveira. Influência nas artes visuais: Análise crítica de seus principais estudos, usos e desusos. **Tabuleiro de Letras**, n. 5, 10 dez. 2012.

GOODING, Mel. **Arte abstrata**. Tradução Otacílio Nunes e Valter Ponte. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

GREENBERG, Clement. Arte abstrata. In: FERREIRA; COTRIM. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 61-66.

GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: FERREIRA; COTRIM. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 101-110.

GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA; COTRIM. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 45-59.

GROIS, Boris. A solidão do projeto. In: **Periódico Permanente**, v. 4, n. 3, 2013.

GROUPE μ (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet). *Sémiotique et rhétorique du cadre*. In: **Dossier: topologie de l'énonciation**, nº 5. Paris: La part d'oeil, 1989, p. 115-131.

GULLAR, Ferreira. A arte Neoconcreta agora. In: **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil / Ferreira Gullar**; organização de Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 187-189.

GULLAR, Ferreira. A nova linguagem de Lygia Clark. In: **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil / Ferreira Gullar**; organização de Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 177-179.

GULLAR, Ferreira. Catando vanguardas. In: **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil / Ferreira Gullar**; organização de Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 93-96.

GULLAR, Ferreira. Crítica a autoridade. In: **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil / Ferreira Gullar**; organização de Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 89-91.

GULLAR, Ferreira. Debate sobre arte concreta. In: **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil / Ferreira Gullar**; organização de Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 123-128.

GULLAR, Ferreira. Entrevista. In: COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Ana Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: vanguarda nos anos 50**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p. 84-102.

GULLAR, Ferreira. Lygia Clark e a pintura brasileira. In: **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil / Ferreira Gullar**; organização de Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 123-128.

GULLAR, Ferreira. **Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958)** – Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1980.

GULLAR, Ferreira. Manifesto neoconcreto. In: AMARAL, Aracy A. (supervisão, coordenação geral e pesquisa). **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 80-84.

GULLAR, Ferreira. O lugar da obra. In: **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil / Ferreira Gullar**; organização de Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 209-211.

GULLAR, Ferreira. O tempo e a obra. In: **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil / Ferreira Gullar**; organização de Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 213-215.

GULLAR, Ferreira. Pintura concreta. In: **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil / Ferreira Gullar**; organização de Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 71-76.

GULLAR, Ferreira. Resposta a Cordeiro. In: **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil / Ferreira Gullar**; organização de Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 251-254.

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: AMARAL, Aracy A. (supervisão, coordenação geral e pesquisa). **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 85-94.

HEYDENRYK, Henry. *The art and history of frames: an inquiry into the enhancement of paintings*. New York: Lyons & Burford, Publishers, 1993.

HERKENHOFF, Paulo. A aventura planar de Lygia Clark: de caracóis, escadas e caminhando. In: **CLARK, Lygia. Lygia Clark**. São Paulo: MAM, 1999.

HERKENHOFF, Paulo. Neoconcretismo: o *corpus* teórico. In: JIMÉNEZ, Ariel. **Desenhar no espaço: artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na coleção Patricia Phelps de Cisneros**. Textos de Ariel Jiménez e Paulo Herkenhoff, tradução de Alex Branger e Cláudio A. Marcondes. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargos, 2010.

HERKENHOFF, Paulo. Pequeno roteiro para compreender Lygia Clark. In: **Invenções da Mulher Moderna para além de Anita e Tarsila**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017, p. 160-179.

HERKENHOFF, Paulo; FERREIRA, Glória. **São Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954: A arte e seus materiais**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

HOUSE, John. *Impressionism: paint and politics*. New Haven: Yale University Press, 2004.

HOUSE, John. *Working with artist's letters*. In: **Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry**, Vol. 28, Nº 4. London, 2012, p. 335-339.

JIMÉNEZ, Ariel. **Desenhar no espaço: artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na coleção Patricia Phelps de Cisneros**. Textos de Ariel Jiménez e Paulo Herkenhoff, tradução de Alex Branger e Cláudio A. Marcondes. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargos, 2010.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Trad.: Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LE BLANC, Aleca. *The agency of Artists at the Salão Preto e Branco*. In: **Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica (Jornada ABCA) – Palestrantes**. / Organizadores Maria Amélia Bulhões, Marília Andrés Ribeiro, Yacy-Ara Froner, Luiz Antônio Cruz Souza – Belo Horizonte / MG: Editora ABCA, 2018, p. 18-33.

Madí: Nensor Nº 0 del Movimiento Madí Universal – Buenos Aires, Argentina. Nº 0, 1947.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: coleções 70, 2004.

MAMMÌ, Lorenzo. À margem. In: **ARS**. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 2, n. 3, 2004, p. 80-101.

- MELO, Alexandre. **Sistema da arte contemporânea**. Lisboa: Documenta, 2012.
- MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra-trajeto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- MONDRIAN, Piet. A arquitetura neoplástica do futuro. In: **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura: Piet Mondrian**. Organização Carlos A. Ferreira Martins, prefácio Carlos Leite Brandão, tradução João Carlos Pijnappel. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 153-156.
- MONDRIAN, Piet. A casa – a rua – a cidade. In: **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura: Piet Mondrian**. Organização Carlos A. Ferreira Martins, prefácio Carlos Leite Brandão, tradução João Carlos Pijnappel. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 159-171.
- MONDRIAN, Piet. A realização do Neoplasticismo no futuro distante e na arquitetura de hoje. In: **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura: Piet Mondrian**. Organização Carlos A. Ferreira Martins, prefácio Carlos Leite Brandão, tradução João Carlos Pijnappel. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 129-144.
- MONDRIAN, Piet. *Arte plástico y Arte plástico puro*. Buenos Aires: Editorial Victor Leru S.R.L., 1957.
- MONDRIAN, Piet. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura: Piet Mondrian**. Organização Carlos A. Ferreira Martins, prefácio Carlos Leite Brandão, tradução João Carlos Pijnappel. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MONDRIAN, Piet. **Piet Mondrian**. Textos de Angelica Zander Rudenstine, Haans Janssen, Joop Joosten e Yve-Alain Bois. Verona: Leonardo Arte in association with the National Gallery of Art and The Museum of Modern Art, 1994.
- MONDRIAN, Piet. O Neoplasticismo na pintura. In: **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura: Piet Mondrian**. Organização Carlos A. Ferreira Martins, prefácio Carlos Leite Brandão, tradução João Carlos Pijnappel. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 27-115.
- MORAIS, Frederico. **A vocação construtiva da arte latino-americana**. *Continente Sul Sur* no. 6, November 1997, p. 25- 39.
- MOURA, Flávio Rosa de. **Obra em construção: o neoconcretismo e a arte contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.
- NOLAN, Rita. *The character of writings by artists about their art*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33:1, 1974, pp. 67–74.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto / Hélio Oiticica**. – Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, M. do C. D. D. A Angústia da Influência nas Artes Visuais e na Literatura, com Harold Bloom. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 178–194, 2017.

Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15712>. Acesso em: 19 mar. 2023.

PEDROSA, Mário. A obra de Lygia Clark, 1963. In: PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III**. Org. Otília Arantes – 1ª ed. 1 reimp. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 347-354.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In ARANTES, Otília (Org.). **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PEDROSA, Mário. Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro, 1967. In: PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III**. Org. Otília Arantes – 1ª ed. 1 reimp. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 361-366.

PEDROSA, Mário. Do porco empalhado ou os critérios da crítica, 1968. In: FERREIRA, Glória. **Crítica de Arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

PEDROSA, Mário. *La II Bienal de São Paulo*. In: **CUADERNOS del congreso por la libertad de la cultura**. Paris, 1954, nº 6, mayo-junio, p. 94-99.

PEDROSA, Mário. Lygia Clark, ou o fascínio do espaço, 1957. In: PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III**. Org. Otília Arantes – 1ª ed. 1 reimp. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 287-290.

PEDROSA, Mário. Paradoxo da arte moderna brasileira, 1959. In: PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III**. Org. Otília Arantes – 1ª ed. 1 reimp. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 317-319.

PEDROSA, Mário. Pintura brasileira e gosto internacional, 1957. In: PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III**. Org. Otília Arantes – 1ª ed. 1 reimp. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 279-281.

PEDROSA, Mário. Pintura brasileira e moda internacional, 1959. In: PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III**. Org. Otília Arantes – 1ª ed. 1 reimp. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 315-316.

PEDROSA, Mário. **Significação de Lygia Clark** – Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1980.

PONTUAL, Roberto. **América Latina: geometria sensível** – Rio de Janeiro: Jornal do Brasil GBM, 1978.

QUEIROZ, Rodrigo. **Lygia Clark: A construção da pintura (plano em superfície modulada nº 1, 4 e 5)**, 2004.

QUIN, Carmelo Arden. **A invenção lúdica: décadas de 1940-2000**. Textos críticos Raúl Santana, Nelson di Maggio. Curitiba: Simões de Assis Galeria de Arte, 2014.

QUIN, Arden; KOSICE, Gyula. Manifesto Madí. In: AMARAL, Aracy A. (org). **Projeto Construtivo brasileiro na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 62-64.

REY, Sandra. A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, 2012, p. 08-15.

ROMERO BREST, Jorge. *Qué es el arte abstracto*. – Buenos Aires: Editorial Columba, 1953.

ROTHFUSS, Rhod. *A propósito del marco*. In: *Arte Madí: edición facsimilar*. Gyula Kosice; con prólogo de Liana Wenner. 1ª edición – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014, p. 112-113.

ROTHFUSS, Rhod. *El marco: un problema de plástica actual*. In: **Arturo. Revista de artes abstractas**. Edición facsimilar: ensayos y traducciones / Edgar Bayley ... [et al.]; coordinación general de María Amalia García. – 1ª edición bilingüe – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018.

SCHAPIRO, Meyer. **Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SEUPHOR, Michel. *Piet Mondrian: life and work*. New York: H. N. Abrams, 1956.

SIMMEL, Georg. A moldura: um ensaio estético. In: **Georg Simmel arte e vida: ensaios de estética sociológica** /organização Glaucia Villas Bôas, Berthold Oelze; tradução Markus André Hediger. – 1ª ed. – São Paulo: Hucitec, 2016, p. 167-173.

STILES, Kristine. Teorias e Documentos da Arte Contemporânea – Um livro-fonte de escritos de artistas. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, 2012, p. 194-205.

SÜSSEKIND, Pedro. Greenberg, Danto e o fim da arte. In: **KRITERION**, v. 55, n.129. Belo Horizonte, 2014.

TELLES, Martha; TORRES, Fernanda. A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970. **Revista Ars**. ano 15 nº 29, São Paulo, ECA/USP, 2017. DOI: 10.11606/issn.2178-0447. ars.2017.128890.

TORRES GARCÍA, Joaquín. *Escritos. Selección analítica y prólogo*: Juan Fló. – Montevideo: Arca Editorial S.R.L., 1974.

TROY, Nancy J. *Mondrian's Designs for the Salon de Madame B..., à Dresden*. *The Art Bulletin*. Vol. 62, No. 4, 1980, p. 640-647.

Quando, em 1953, passamos em Haia em Missão da Segunda Bienal de São Paulo (a Bienal do quarto centenário) para negociar a representação da Holanda, não foi sem certa resistência que conseguimos arrancar das autoridades encarregadas das manifestações artísticas do exterior o beneplácito de uma grande mostra retrospectiva de Piet Mondrian. Os representantes oficiais não dizemos ignorarem Mondrian, mas o consideravam um caso apenas solitário, sem qualquer atualidade. Diante do funcionário, tão seguro de seu julgamento estético, tivemos de sair pela tangente do nosso ingênuo e bocó provincianismo. Ao arrumado diplomata apenas respondemos, com hipócrita humildade: - “Sim, sei que Mondrian já está passado, mas isso é apenas para os senhores, aqui, na Holanda. Para nós, *la bas*, não: ninguém conhece Mondrian, mas ouve-se falar dele; é, pois, uma novidade”. Com esse argumento vencemos a partida e Mondrian veio.

E, assim, a nossa Bienal pôde mostrar, pela primeira vez no mundo, reunidos no mesmo certame, em três salas especiais, Klee, Picasso e Mondrian. Cada um deles representando um momento decisivo na evolução da arte moderna. Para completar a trindade só faltavam mais outros dois nomes, de igual importância: Matisse e Kandinsky. Esses cinco constituem, efetivamente, o elenco mais representativo de toda a evolução da pintura contemporânea, desde o pós-Impressionismo.

Nos dois últimos suplementes deste jornal, Ferreira Gullar publicou, em sua página, dois textos admiráveis sobre Mondrian do diretor do Museu de Arte de Basileia, Georg Schmidt, um dos poucos grandes nomes da crítica de arte de nossos dias. Schmidt teria ficado contente com a iniciativa da Bienal paulista se tivesse podido apreciar as salas especiais daqueles três pintores que ele considerava, também, como os maiores. É o que depreendemos de um pequeno trecho, que, a respeito, aparece no texto, traduzido e publicado por Gullar, no nosso suplemento: “Entre os nossos maiores artistas contemporâneos, o espanhol Picasso é a mais tremenda força vital, o holandês Piet Mondrian, a mais fundamental força construtiva, e o alemão Paul Klee, o mais profundo explorador do real”. Schmidt no magnífico prefácio que faz à obra monumental de Michel Seuphor sobre Mondrian, ora editada, reafirma o juízo que diz manter desde os idos de 20.

A coincidência do julgamento do grande crítico, de peso internacional e deste obscuro crítico crioulo, nos enche – confessemos – de uma pequena dose de orgulho. Houve, é claro, exposições de Mondrian logo depois da última guerra: em 1947 na própria Basileia, no

estupendo museu dirigido por Schmidt; e em Nova York, no Museu de Arte Moderna, logo após a sua morte. A exposição de Basiléia, diz-nos Schmidt, teve apenas um êxito de estima. A mostra da nossa Bienal de São Paulo, em 1953-1954, não foi apenas a maior talvez havida, mas sobretudo foi a primeira que o colocou no mesmo pé de igualdade, com a mesma estatura de Klee e de Picasso.

Os eminentes diplomatas e entendidos holandeses, uma vez que condescenderam superiormente conosco em nos mandar uma retrospectiva do mestre do Boogie-Woog, parece que se animaram, deixando de considerar o grande artista como “superado”. Em 1955, a repetiram na própria Haia e em Zurique: desta vez, em ambas as cidades, a repercussão foi grande, e sobretudo uma revelação para as novas gerações. Mas não foi só isso: a Bienal veterana, a de Veneza, resolveu seguir o exemplo da nossa e reservou uma sala especial para ele. Há anos, numa de nossas visitas à Itália, salientamos a necessidade para os artistas italianos de um contato em regra com o criador do neoplasticismo. Com que fito? Com o fito de fazer com que, através da lição de proporção e equilíbrio do mestre holandês, reencontrassem aqueles, o formidável sendo do plástico e do monumental que tanto caracteriza o gênio da península. Agora Paris, enfim, abre suas portas ao que foi, “no mais verdadeiro sentido, o executor testamentário do cubismo”. E já abre tarde e, infelizmente, parece que por baixas razões preconceituais, não as do Museu de Arte Moderna.

Saudamos nessa atualidade do probo mestre holandês o sinal de um renascimento espiritual e ético dos tempos, apesar de turvos. Em 1953 escrevíamos sobre a sua obra: “A ordem de Mondrian é arquitetônica, sintética, espiritual, geométrica, e lança para os homens desarvorados de nosso tempo as bases de uma natureza recriada e de uma vida que, de retorno aos ritmos simples, vai de novo encontrar unidades, a razão e a poesia”.

ANEXO B

Uma nova e talentosa pintora (Jayme Maurício) – Correio da Manhã, 26 de outubro de 1952.

ARTES PLÁSTICAS

UMA NOVA E TALENTOSA PINTORA

Lygia Clark chegou há pouco de Paris e em torno dessa pintora que desconhecia formou-se logo uma onda. Lygia prá cá, Lygia prá lá, e todo mundo falando em seus trabalhos com muito entusiasmo. "Mas como, você não conhece Lygia? Como está atrasado... É preciso corrigir isso." Quem assim falava era um figurão das artes que, aliás, não foi atendido no seu convite. A Lygia que aparecesse, ora essa. Não vou ficar no calçadão a espera de talentos nacionais regressando de Paris! Sei que por aqui ela não era conhecida nem tinha exposto. O nome porém não me era estranho.

Afinal, a tão falada pintora me honrou com um convite para o seu atelier, em Copacabana. Teria primeiro que telefonar da noite em baixo do edifício para virem abrir a porta. E quem veio abrir foi um desses gentiais rapazinhos de teatro, íntimos de O'Neill e Brutus Pedreira, posando de jeunesse d'après guerre com odores de Saint Germain des Prés. Chegamos até a pintora. Lygia Clark é bonita e inteligente, e tem um jeito elegante demais para pintora, além de falar com todos os tiques das damas gráficas e espirituosas — dá uma bruta sensação de estupidez e acanhamento na gente. Lá estavam muitas pessoas que não conheciam ou que conheciam superficialmente. A salvação foi o Goeldi com sua camisa irlandesa e uma gravata que nada tinha que ver com o resto da roupa. De sopetão me atiraram um vasto copo de uísque, o que me fez ficar ainda mais contralido e depois muito terno.

A pintora, que estava apenas de meia preta e uma roupa difícil de caracterizar me trata com muita ternura e amizade, o que, aliás, devo confessar me deixou molemente comovido. Leva-me para uma outra sala atulhada de quadros, desenhos, telas, cavaletes, bebidas, pincéis, tudo no mais arrumado desarranjo que tenho visto. E começa a destilar seus trabalhos que são muitos. Foi no meio dessa situação desfavorável para Lygia Clark que comeci a perceber a enormidade do meu engano, da prevenção inconsciente. A moça era realmente um talento. O desfile de telas durou, creio, umas duas horas. Quando acabou, eu já olhava aquela jovem artista, mãe de quatro filhos, cara pálida e infantil, maquiagem de artista de cinema, com um respeito que não estava de todo isento de irritação pelo tom frívolo da sua maneira, do seu ambiente. Não que eu seja contra a frialdade, coisa muito simpática das mulheres, mas por achar que é algo que não vai muito com a pintura.

Por fim todo mundo foi embora, desconfio que por culpa minha, não sei. Ficamos cinco apenas — Lygia, Goeldi, Augusto Rodrigues, um jovem poeta de sobrenome Carneiro e eu. Goeldi estava nesse dia com uma bela verve. Receio que do mundo artístico ninguém tenha sido poupado.

A madrugada na Avenida Atlântica tem uma bela bruma que envolve a pequena Lygia, toda encolhida, contando um pouco da sua vida.



Lygia Clark

Nasceu em Belo Horizonte e foi logo metida num colégio de religiosas onde se formou professora, "como todo mundo", diz ela, ignorantíssima da realidade brasileira. Desde pequena desenha. No colégio foi sempre aluna insuportável: a maneira de conseguir alguma coisa dela, era permitir que desenhasse sempre. Ai então ficava quieta. Com 15 anos, ainda "como todo mundo" — como ela conhece mal o mundo — se apaixonou por um engenheiro mineiro muito comprido. O romance durou três anos, tempo em que Lygia amava e desenhava, sem saber o que fazia com mais intensidade. Casada, embarca para o Rio onde um tem o seu primeiro filho. A vida por aqui não foi fácil. Trabalhava muito para ajudar o marido. "Cheguei até fazer camisa de homem", afirma com, certa ênfase. Melhorando as coisas, a velha necessidade dos tempos de colégio volta com intensidade. Sente-se profundamente ignorante e vai aprender pintura com Sarah Figueiredo a qual logo depois abandona por achá-la demasiado acadêmica. "Você compreende, diz Lygia, eu não podia continuar contrariando a mim mesma. Sentia que aquilo não era o que desejava". Com um certo desânimo volta para o lar e resolve que crianças são um refúgio — tem mais dois filhos. A cozeira porém da pintura retorna e a nossa heroína debate-se numa angústia muito grande. Nessa ocasião aproximase de Burtel Marx por intermédio de uma amiga e conhece Zella Salgado. Com esses dois artistas diz Lygia ter tido uma boa iniciação. Com eles gozou de plena liberdade de produção e começou a trabalhar quase sempre obcecada por três motivos: escada, estante e cavalete. Suas obras caracterizavam-se sobretudo por uma certa linha arquitetônica, bem estruturada, o que levou a jovem a mostrar seus trabalhos a

Marcelo Roberto que lhe aconselhou embarcar imediatamente para a França.

Lygia expõe a seu esposo o problema e o engenheiro compreende com clara inteligência. Um mês depois Lygia embarca para a França carregando muito sonho, muita vontade de estudar e todos seus filhos. "Filhos são uma coisa muito séria e difícil. Não poderia separar-me deles", explica. Ali estudou com vários professores entre os quais Dubrinsky e Fernand Léger. Com o último tentou fazer pintura abstrata, apesar dos conselhos do mestre que lhe prevenia contra o abstracionismo, "algo inteiramente ultrapassado".

Depois de quase dois anos, a pintora resolve regressar e já estava quase pronta para fazê-lo quando conheceu Jamil Hamoudi diretor de uma galeria em Paris, o qual a convidou para expor. Libertá seus quadros e apresenta 16 telas no Champs Elysées, obtendo bons comentários, reportagens, inclusive uma na revista Art d'aujourd'hui, que seu diretor, Bloch, mandou fazer.

— E aí você tem um pouquinho do "meu passado" — conclui maliciosamente.

A madrugada já tá alta e Goeldi dá o sinal de partida. Por mim ficaria ainda um pouco, mas não tive remédio senão partir com os três, levando dessa visita a impressão de que teremos dentro em breve um valor novo na pintura contemporânea brasileira. Lygia Clark é jovem, culta e possui talento de sobra para evoluir e se afirmar.

JAYME MAURÍCIO

Nota: O público conhecerá os trabalhos de Lygia Clark na exposição que será inaugurada no próximo dia 3 de novembro, no salão do Ministério da Educação.

Foi através desta coluna que, há três anos, os leitores tomaram conhecimento de Lygia Clark, de volta ao Brasil, após estudos de pintura com Léger, Dobrinsky, Arpad Szenes, na Europa, em prosseguimento à iniciação local com Roberto Burle Marx e Zélia Salgado. Naquela época, Lygia era uma moça elegante, bem cuidada, extrovertida, talentosa, de uma irritante confiança e fé nas suas qualidades artísticas. A antítese da timidez e modéstia. Passados três anos durante os quais participou ativamente da vida artística brasileira, fez parte de grupos, ganhou admiradores e inimigos, deu entrevistas no rádio, nos jornais, na televisão, ganhou prêmios, foi atacada e criticada, fomos encontrar a nossa pintora no mesmo apartamento, ainda elegante, bem cuidada, extrovertida, talentosa com a mesma confiança e fé no seu trabalho. Porém, mais compreensiva, mais humana, com ideias mais amplas, generosas e exatas em torno da criação artística.

Se esses três anos enriqueceram a personalidade de Lygia Clark, dando-lhe novas dimensões humanas, do ponto de vista artístico também imprimiram novos rumos às suas experiências no mundo das cores e formas. Uma vida e sensibilidade inconformadas com as convenções e rotinas, que longe de fugir às intempéries, busca-as sempre, confiante na sua vitalidade, disposta a viver intensamente no que essa atitude encerra como participação integral com a vida, guiada por uma necessidade imperiosa de ver, amar, sofrer e criar com admirável coragem, honestidade e boa fé. É possível que tais características deem a Lygia Clark uma aparência pouco simpática aos olhos dos falsos amantes da modéstia, da introversão, do culto à angústia... literária. Nós mesmos chegamos a reagir contra essa sua maneira de ser e agir. Mas estamos convencidos hoje da existência, por detrás disso tudo, de sinceridade, inteligência e talento.

Evolução

Lygia Clark partiu, em 1953, de uma série de telas não-figurativas com preocupações de forma e espaço, cores sóbrias, já com inclinações para os elementos arquitetônicos, facilmente perceptíveis nas escadas e cavaletes. Mais tarde, realizou trabalhos em colagem com problemas de ordem espacial que a levaram a quebrar as limitações do retângulo do quadro de cavalete, cuja linha em algumas obras já participavam da composição. Começou, nessa época, a especulação em torno da linha como elemento modulador ou disciplinador da composição. O problema, entretanto, não se continha nas limitações do quadro. E a pintora

ficou perturbada, desorientada, sem saber para onde ir, resultando num longo e deliberado período de inércia.

A visita de Domela, o artista holandês do “tableau-objet”, ao Rio, a intimidade criada entre ambos e o interesse de Domela pelas pesquisas de Lygia estimulando-a a prosseguir, levaram-na de volta ao trabalho. Mas isso só aconteceu quando pôde estabelecer uma relação entre a linha que a obcecava nos quadros anteriores e a “linha funcional arquitetônica” (linha das janelas, das portas, dos frisos, do encontro de duas superfícies de cores ou materiais diferentes etc), passando a compor uma série de “superfícies modulas” para depois entrar francamente no plano arquitetônico, já então, através de maquetes que publicou e expôs, despertando vivo interesse dos arquitetos, inclusive de Lionelo Venturi, o famoso crítico italiano, que chegou a solicitar novas fotografias e um estudo crítico a respeito da escritora Lucy Teixeira, atualmente na Itália em estudos com o grande mestre.

É a respeito desse trabalho que fomos ouvir Lygia Clark, limitando a reportagem às declarações da artista, aos pareceres dos arquitetos e às fotografias. Não vamos entrar no mérito da questão, embora achemos a pesquisa válida. Quando Lygia puder realizá-lo em proporções normais, a análise e opinião serão mais objetivas.

Linha orgânica

Esclarece a entrevistada, inicialmente, que seu trabalho consiste na valorização – ou desvalorização – de uma linha funcional, seja de portas, de junção de materiais, contrastados por cores, texturas diferentes.

- A essa linha eu chamo “orgânica” devido à sua função e vitalidade: a linha de uma porta ou janela que se abre ou se fecha, existe, é visível tem função própria. Tem vitalidade por ser autêntica, por existir por si mesma, sem arbitrariedades. Desejo apenas valorizá-la plasticamente, tomando-a como uma espécie de módulo para desenvolvimento de todo o trabalho. Esse trabalho será maior ou menor, de acordo, naturalmente, com a encomenda ou com as limitações impostas pelo arquiteto, com o qual, aliás, é necessário trabalhar sempre em harmonia. O programa, entretanto, poderá englobar todo o edifício, todo o projeto, todo um ambiente. E está é a minha ambição maior.

Unidade através da linha

Indagamos a essa surpreendente mineira se por acaso estaria pretendendo através da sua linha orgânica, organizar e até disciplinar todo o interior arquitetônico, o que nos parecia um tanto ousado. A resposta foi fulminante:

- Não apenas o interior arquitetônico, mas o exterior também. No primeiro, alcançaria não apenas uma parede ou uma sala, mas o teto, o assoalho, os móveis, as cortinas. Na parte externa dos edifícios a linha também existe. Se você considerar a junção de dois planos da mesma cor, ainda assim ela estará lá. Apenas neste caso a variedade de cromatismos será mais limitada, vamos dizer em função da variedade de materiais empregados.

Invasão do plano arquitetônico

A ambição das pesquisas de Lygia Clark, como se vê, é imensa, quase alarmante. Formulamos sinceramente a pergunta que há muito estava armada:

- Não representará isso, de certa forma, uma invasão inadequada, arbitrária e perigosa do plano arquitetônico, do trabalho do arquiteto?

- Nunca invadiria ou tentaria perturbar o trabalho do arquiteto. Mesmo porque isso seria impossível. Tal não é o meu propósito. Todo o meu trabalho parte do módulo arquitetônico, que será sempre o elemento disciplinador, moderador, se você quiser. Da mesma forma que a matemática é a disciplinadora dos chamados “concretos”, o módulo arquitetônico será minha disciplina.

- Admite, então, que pretende apenas colaborar com a obra arquitetônica, em condições de uma certa submissão?

- Não se trata de uma “submissão”. Essa é uma palavra odiosa cuja aplicação em todas as atividades vai deixando, felizmente, de existir. Ficarei sempre ligada ao projeto do arquiteto, é claro, como deveriam estar todas as artes visuais. Assim o querem – todos sabem – os ensaístas e críticos de maior envergadura como Herbert Read, Venturi, Bill, Guidcon etc.

A equipe

Prosseguindo, esclarece Lygia Clark que em seu trabalho atual é orientada pelo espírito da equipe, pelos objetivos maiores preconizados pela Bauhaus, que a nossa pintora acha não terem sido ainda suficientemente compreendidos e aceitos. E acrescenta:

- É engraçado que alguns arquitetos e artistas plásticos possam pensar que eu estou querendo ou pretendendo invadir a arquitetura ou descobrir a pólvora. A essência da arte de Mondrian, o trabalho de equipe dos fundadores da Bauhaus já indicava este caminho de integração das artes com a arquitetura.

Dificuldades

Não tem ilusões Lygia Clark acerca da reação e oposição que irá encontrar. Afirma que a grande dificuldade será de atenuar o individualismo de certos arquitetos, pintores e escultores, levando-os a esse trabalho coletivo.

- Porém é tão simples e fácil. O arquiteto planeja e o pintor harmoniza, podendo disso resultar, mais tarde, uma espécie de “coletivização artística” coerente com a inevitável evolução social. Caminhamos para uma época em que a arte deixará de ser privilégio de alguns para tornar-se benefício de todos. E nada me parece mais indicado para esse caminho do que o entrosamento entre arquitetos e artistas plásticos.

Uma última questão, Lygia. Essa aplicação tão generalizada e ambiciosa da composição em torno dessa linha, não terá uma certa monotonia?

- Não. Por exemplo, numa galeria, a grega que é elemento arcaico, poderá, quando, atualizada no sentido monumental, ganhar um determinado ritmo, uma determinada composição. Numa sala, a composição poderá ser variadíssima. Numa escada, o problema será outro e assim por diante. Resultará não a monotonia, mas a ordem, a harmonia, o prazer visual, desde que a composição seja devidamente dosada, equilibrada com as resistências humanas e aos ritmos e cromatismos.

PPG  Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG

P M 24